

MACIEJ JOCHYM CZYK
Kraków, Instytut Muzykologii UJ

MISSA PRO DEFUNCTIS FILIPA GOTSCHALKA W KONTEKŚCIE TRADYCJI GATUNKU¹

Zachowane do naszych czasów opracowania *Requiem* w twórczości kompozytorów polskich lub działających w Polsce są interesującym przedmiotem badań muzykologicznych, który nie doczekał się jeszcze całościowego ujęcia. Z okresu poprzedzającego powstanie *Missae pro Defunctis* Filipa Gotschalka, której poświęcony jest niniejszy szkic, przetrwały m.in. utwory²: o. Damiana Stachowicza z 1693 r.³ — najstarsze zachowane *Requiem* polskiego autora w *stile moderno*, a także kompozycje Andrzeja Siwińskiego (*Requiem ex C*, rękopis z 1726 r.)⁴, Szymona Ferdynanda Lechleitnera (*Requiem ex Dis*, prawdopodobnie z II ćwierci XVIII w.)⁵, Mateusza Zwierzchowskiego (*Requiem*, 1760 r.)⁶, Wacława Raszka (*Requiem ex B*, kopia z 1787 r. oraz prawdopodobnie pochodzące z tego samego okresu *Requiem in Es*)⁷, Jana Engla (*Requiem in Dis*, przed 1788 r.)⁸, Jana Wańskiego (*Requiem in Dis*, 1788 r.)⁹, Wojciecha Dankowskiego (trzy opracowania w *Es*-dur z ostatnich dekad XVIII w. i początku XIX w.)¹⁰, Ludwika Maadera (dwa opracowania w *Es*-dur,

¹ Niniejszy tekst jest poszerzoną i uzupełnioną wersją referatu wygłoszonego podczas konferencji muzykologicznej *Życie i twórczości Filipa Gotschalka* odbywającej się 4 maja 2010 r. w Częstochowie w ramach festiwalu *Gaude Mater*.

² Nie uwzględniamy tu nielicznych opracowań utrzymanych w *stile antico*, które zachowały się w dorobku m.in. Franciszka Liliusa, Marcina Mielczewskiego czy Jana Radomskiego. B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Barok*, cz. I: 1595–1696 (Historia Muzyki Polskiej 3), Warszawa 2006, s. 100, 228–229, 238–239; por. A. MĄDRY, *Barok*, cz. II: 1697–1795 (Historia Muzyki Polskiej 3), Warszawa 2013, s. 474–492.

³ M. JOCHYM CZYK (wyd.), *Damian Stachowicz: Missa Requiem* (Sub sole Sarmatae 11), Kraków 2007.

⁴ Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu, sygn. A II 19 / nr 79.

⁵ Archiwum Opactwa oo. Cystersów w Krakowie-Mogile, sygn. 877.

⁶ Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie, sygn. II/2; zob. D. IDASZAK, *Źródła muzyczne Gniezna. Katalog tematyczny. Słownik Muzyków*, Kraków 2001, s. 356; F. DĄBROWSKI (wyd.), *Mateusz Zwierzchowski: Requiem* (Źródła do Historii Muzyki Polskiej 14), Kraków 1968.

⁷ Rękopisy proveniencji gidelskiej, obecnie w Archiwum Polskiej Prowincji oo. Dominikanów w Krakowie, sygn. 118 i 119; drugi z utworów zachował się również na Jasnej Górze, sygn. III-555.

⁸ Archiwum oo. Paulinów na Jasnej Górze, sygn. I-10.

⁹ Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie, sygn. II/6.

¹⁰ Utwory te zachowały się m.in. w zbiorach z Poznania, Gniezna, Grodziska Wielkopolskiego i podkrakowskich Staniątek.

przed 1798 r.)¹¹, Józefa Kozłowskiego (*Requiem*, 1798 r.)¹² i Józefa Zeidlera (*Requiem in E*, z przełomu XVIII i XIX w.)¹³. Z powyższej listy tylko nieliczne utwory doczekały się publikacji lub nagrania. W związku z tym, w toku dalszych rozważań punktem odniesienia w zakresie polskiej tradycji opracowania tekstu mszy za zmarłych będą przede wszystkim dzieła Stachowicza, Siwińskiego, Zwierzchowskiego, Engla i Maadera. Dodajmy, że utwory Zwierzchowskiego¹⁴, Engla i Maadera przetrwały w archiwum jasnogórskim w odpisach sprzed czasu działalności Gotschalka, tym samym istnieje duże prawdopodobieństwo, że były one kompozytorowi znane.

Missa pro Defunctis Filipa Gotschalka zachowała się w rękopisie datowanym na 1809 r., a więc rok śmierci samego autora. Zgodnie z inskrypcją na karcie tytułowej (*Pro Choro Cl: M: Cz: 1809 aplicatum*) jest to data określająca moment włączenia manuskryptu do zbiorów jasnogórskich, jednak nie ma pewności, na ile precyzyjnie odzwierciedla ona czas powstania utworu.

Kompozycja jest przeznaczona na czterogłosowy zespół wokalny, dwoje skrzypiec, dwa klarnety, dwa rogi oraz organowe *basso continuo*. Zgodnie z tradycją opracowane zostały następujące części: (1) introit, (2) *Kyrie*, (3) sekwencja, (4) ofertorium, (5) *Sanctus*, (6) *Agnus Dei* oraz (7) *communio Lux aeterna*. Gotschalk, podobnie jak większość kompozytorów tworzących *Requiem*, pominął graduał, *tractus* i opcjonalne *responsorium Libera me*. W ujęciu utworu przeważają homofoniczne bloki chóralne z krótkimi interpolacjami solowymi. Momentami dość monotonną deklamację chóralną urozmaicają łagodne figuracje pierwszych skrzypiec.

Tekst introitu mszy za zmarłych składa się z antyfony (*Requiem aeternam*), której słowa pochodzą z 4 Księgi Ezdrasza, i wersetu Ps 64 (*Te decet hymnus Deus in Sion*), po którym w liturgii powtarzano zwykle antyfonę *Requiem*. Podział ten jest widoczny w warstwie muzycznej kompozycji. Tekst został opracowany w całości — introit u Gotschalka składa się z dwóch krótkich, samodzielnych części, różniących się metrum i tonacją (*Requiem aeternam* i *Te decet hymnus*). W źródle brak jakichkolwiek uwag sugerujących powtórzenie części *Requiem aeternam* po wersecie *Te decet*, które wynikałoby z praktyki liturgicznej, było ono jednak z reguły pomijane przez kompozytorów. Nie wprowadzają go również m.in. Stachowicz, Siwiński, Zwierzchowski czy Maader (a wprowadza Engel). Podobnie czyni też wielu XVIII-wiecznych kompozytorów europejskich. Można by przypuszczać, że dla wykonawców oczywisty był nawrót początkowej części kompozycji na zasa-

¹¹ Archiwum oo. Paulinów na Jasnej Górze, sygn. II-153 i III-446. Druga z kompozycji zachowała się również w zbiorach z Gostynia, Gidel i Gniezna.

¹² *Requiem es-moll* napisane na śmierć króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, zachowane licznych archiwach w Polsce (m.in. w Staniątkach, Gnieźnie, na Jasnej Górze) i za granicą.

¹³ Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie, sygn. II/1, Archiwum oo. Paulinów na Jasnej Górze, sygn. I-125.

¹⁴ Archiwum oo. Paulinów na Jasnej Górze, sygn. III-394. Atrybucję utworu określono w źródle jako „Auth: Massono”, zob. P. POŁEJKO, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokально-instrumentalnej na Jasnej Górze*, StCl 12 (1992), nr 924, s. 373–374.

dzie formy *da capo*. Mimo że w rękopisach zwykle nie znajdujemy sugestii powtórzenia *Requiem*, wśród muzyków, a nawet wydawców nie brakuje entuzjastów takiego rozwiązania. Posiłkując się repertuarem jasnogórskim, możemy tu przytoczyć kolejny argument wskazujący, że zwykle nie było ono praktykowane — Ludwik Maader w swoim *Requiem in Dis*¹⁵, w którym łączy *Introit* z następującym po nim *Kyrie* w jedną muzyczną całość, po wersecie Ps 64 (po słowach *ad te omnis caro veniet*) przechodzi bezpośrednio do *Kyrie*. W tym przypadku „wykonawcze” powtórzenie części *Requiem* jeszcze przed *Kyrie* nie byłoby możliwe.

Przykład 1. Filip Gotschalk, *Missa pro defunctis* — struktura kompozycji

Cz.	TEKST	TEMPO	OBSADA	TON.	METR.	TAKTÓW	
1.	<i>Requiem aeternam</i>	Adagio	tutti	B	c	9	32
	<i>Te decet hymnus</i>	Andante	CA/TB/B/tutti	Es	3/4	23	
2.	<i>Kyrie</i>	Andante	tutti	B	c	9	
3.	<i>Dies irae</i>	Adagio	B+vni/tutti	Es	c	23	
4.	<i>Domine Jesu</i>	Andante	tutti	B	3/4	II: 28 :II	56
	<i>Libera eas</i>	Andante	B/soli/tutti	Es	2/4	28	
5.	<i>Sanctus</i>	Adagio	tutti + soli	B (F)	c	12	79
	<i>Pie Jesu</i>	Adagio	tutti bez vn i cor	c (C)	3/4	28	
	<i>Benedictus</i>	Andante	tutti (CATB solo)	B	2/4	28	
	<i>Osanna</i>	Moderato	tutti	B	c	11	
6.	<i>Agnus Dei</i>	Adagio	B, A/tutti bez cor	Es	c	19	
7.	<i>Lux aeterna</i>	Andante	soli/tutti	B	c	12	
	<i>(Requiem Da Capo)</i>						

Również tekst *Kyrie* został przez Gotschalka opracowany w całości. Mimo tego, że część ta liczy zaledwie 9 taktów (w wykonaniu niespełna 30 sekund), kompozytor nie pomija wezwania *Christe eleison*, co obserwujemy często u innych autorów (*Christe* pomijają np. Stachowicz czy Zwierzchowski, zaś Engel i Maader w jednym ze swoich opracowań¹⁶ zupełnie rezygnują z *Kyrie*).

¹⁵ Sygn. II-153.

¹⁶ Sygn. III-446.

Zaskakujące jest muzyczne ujęcie sekwencji *Dies irae*. Jest to najdłuższa część tekstu mszy za zmarłych, składająca się z 19 strof, przy czym większość kompozytorów pomijała w opracowaniu niektóre z nich, aby utwór zbytnio nie przedłużał liturgii. Pomimo tego — zwłaszcza w tradycji barokowej — była to najbardziej rozbudowana część cyklu. Obecne w tej średniowiecznej poezji religijnej obrazowe przedstawienia grozy dnia sądu ostatecznego dawały liczne okazje do zastosowania sugestywnej oprawy muzycznej (np. w *Dies irae*, *Quantus tremor*, *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Confutatis* czy *Lacrimosa*). Forma muzyczna podążała najczęściej za strukturą tekstu, tworząc rodzaj kantaty stroficznej składającej się z chórów i od-cinków solowych. Inaczej jest u Gotschalka — *Dies irae* jest jedną z krótszych części cyklu i liczy zaledwie 23 takty (dłuższe są m.in. introit, offertorium i *Sanctus*). Kompozytor wybrał do opracowania strofy 1, 2, 4, 18 i 19, jednak tylko pierwszą i ostatnią zachował w całości. Fragmenty pozostałych zwrotek są dobierane dość swobodnie, co więcej, czasami przez wyjęcie z kontekstu zmieniają znaczenie w stosunku do tekstu liturgicznego.

Przykład 2. Tekst sekwencji opracowany przez Gotschalka z zaznaczeniem powtórzeń (wersy pominęte przez kompozytora zapisano krojem prostym, w nawiasach kwadratowych)

- | | | |
|-----|--|---|
| 1. | <i>Dies irae Dies illa</i>
[: solvet saeculum in favilla :] | <i>Dzień gniewu, dzień ów,</i>
<i>Uwalnia ludzkość w popiołach;</i> |
| | <i>Dies irae Dies illa</i>
[: solvet saeculum in favilla :]
[: teste David cum Sibylla :] | <i>Dzień gniewu, dzień ów,</i>
<i>Uwalnia ludzkość w popiołach;</i>
<i>Świadkiem Dawid z Sybillą.</i> |
| 2. | [Quantus tremor est futururus]
[Quando iudex est venturus]
<i>cuncta stricte discussurus!</i> | [Jak wielkie będzie drżenie]
[Kiedy przybędzie sędzia]
<i>Wszystko dokładnie rozsądzi!</i> |
| 4. | <i>Mors stupebit et natura</i>
[Cum resurget creatura]
[: iudicanti responsura :] | <i>Śmierć oniemieje i natura,</i>
[Gdy powstanie stworzenie]
<i>Aby sądzącemu odpowiedzieć.</i> |
| 18. | [Lacrimosa dies illa,]
<i>qua resurget ex favilla</i>
<i>iudicandus homo reus</i>
<i>huic ergo parce Deus</i> | [Pełen łez dzień ów,]
<i>w którym powstanie z popiołu</i>
<i>Mający być osądzonym człowiek;</i>
<i>Tego więc oszczędź, Boże.</i> |
| 19. | <i>Pie Jesu Domine</i>
<i>Dona eis Requiem Amen.</i> | <i>Dobry Jezu Panie,</i>
<i>Daj im odpoczynek. Amen.</i> |

Pierwsza strofa została ujęta w taki sposób, iż dwa wersy wykonuje bas solo, po czym całość powtarza chór unisono. Dodajmy, że powierzanie pierwszego fragmentu sekwencji głosowi solowemu (zwłaszcza męskiemu) było dość częstą praktyką (podobnie uczynili m.in. Stachowicz, Siewiński i Maader w *Requiem in Dis*). Dalej pojawia się ostatni wers 2. strofy: *cuncta stricte discussurus* („Wszystko dok-

ładnie rozsądzi”), ale pozbawiony podmiotu *judex* („sędzia”), który pozostał w nieopracowanym wersie drugim. Następnie bezpośrednio, w jednym toku chóralnej recytacji, kompozytor wykorzystuje strofę 4. bez środkowego wersu, zmieniając tym samym znaczenie tekstu — w interpretacji Gotschalka sądzącemu odpowiadać będą śmierć i natura, a nie wskrzeszone stworzenie, jak w oryginale. Jest to rozwiązanie tym bardziej zaskakujące, że ostatni wers strofy 4. został wraz z towarzyszącą mu muzyką powtórzony (pojawia się dwukrotnie), a więc nic nie stałoby na przeszkodzie, aby zamiast repetycji zachować oryginalną strukturę warstwy słownej. Dalej wykorzystane zostały trzy z czterech wersów strofy 18. Kompozytor pominął wers pierwszy, przez co prezentowany fragment został wyrwany z kontekstu. Być może osoba pisząca tekst inaczej rozumiała znaczenie wykorzystanej strofy, ponieważ w większości głosów początkowe sylaby połączone są nie w słowa *qua resurget* („[dzień] gdzie [=w którym] powstanie”), ale w słowa *quare surget* („przeto wstanie”). Nie należy jednak tej obserwacji uznawać za dowód nieznamości tekstu liturgicznego, ponieważ w XVIII-wiecznych rękopisach muzycznych rzadko mamy do czynienia ze starannym łączeniem sylab w wyrazy. Częściej skrypcy wpisywali sylabę w przybliżeniu pod nutami, do których się odnosiła, nie zważając na graficzne wyodrębnienie poszczególnych słów. Ostatnia strofa sekwencji (*Pie Jesu*), podobnie jak pierwsza, wykorzystana została w całości. Nie obserwujemy tu już żadnych, wartych odnotowania, barbaryzmów.

W offertorium *Domine Jesu* pominięto środkowy fragment tekstu: *sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam*, a także cały werset *Hostias*. O ile nietypowe jest usunięcie słów ze środka offertorium, to już eliminacja *Hostias* należy do często spotykanych skrótów (z przytaczanych kompozytorów polskich podobnie postąpił Stachowicz; co ciekawe, Engel w ramach *Domine Jesu* opracował wyłącznie werset *Hostias*). Tekst u Gotschalka został ujęty w dwie muzyczne części różniące się metrum, tonacją i obsadą. Śladowe pozostałości imitacji na słowach *quam olim Abrahae* mogą być uznane za nawiązanie do tradycyjnie polifonicznego opracowania tego fragmentu offertorium.

Przykład 3. F. Gotschalk *Missa pro defunctis: Domine Jesu*, t. 47–51

rum quam o - lim A - bra - hae A - bra - hae pro - - - mi -

rum quam o - lim A - bra - hae A - bra - hae pro - - - mi -

rum A - bra - hae quam o - lim pro - - - mi -

rum quam o - lim A - bra - hae quam o - lim A - bra - hae pro - - - mi -

Kolejne interesujące odstępstwa od tekstu liturgicznego możemy zaobserwować w *Sanctus*. Zamiast słów *Pleni sunt caeli et terra gloria tua* oraz pierwszego *Hosanna* znajdujemy tu nieoczekiwanie ostatnią strofę sekwencji — *Pie Jesu Domine, Dona eis requiem sempiternam*. Po niej zaś pojawia się *Benedictus* i *Hosanna*, już wedle liturgicznego porządku. Tak więc ostatnia zwrotka sekwencji (*Pie Jesu*), ze słowem *sempiternam* kończącym w oryginale *Agnus Dei*, zostały niczym trop wstawione wewnątrz *Sanctus*, wypierając właściwy tekst modlitwy. Co ciekawe, wbrew pozorom nie jest to kuriozalna pomyłka kopisty. Od końca XVII w. wśród kompozytorów francuskich istniała tradycja dodawania do cyklu *Missae pro defunctis* motetu na podniesienie, najczęściej właśnie do tekstu *Pie Jesu*. Był on zwykle umieszczany po *Sanctus*. Znajdujemy jednak w repertuarze francuskich *Requiem* również ukształtowania analogiczne w stosunku do omawianej kompozycji jasnogórskiej. Już Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) w swoich obydwu opracowaniach (H 7 i H 10)¹⁷ z lat 90-tych XVII w. umieścił *Pie Jesu* w tym samym co Gotschalk miejscu — przed *Benedictus* — z tą różnicą, że u Charpentiera tekst *Sanctus* pojawia się w całości¹⁸. Rozbudowany motet *Pie Jesu* po zakończeniu krótkiego (15-taktowego) *Sanctus* wprowadził też w swojej *Grande Messe des Morts* (1760) François-Joseph Gossec (1734–1829). Również tu można się dopatrzeć pewnych podobieństw do utworu Gotschalka, ponieważ tekst *Sanctus* został bardzo ograniczony — pozbawiony *Pleni sunt caeli* i *Benedictus* — w taki sposób, iż *Pie Jesu* zajmuje miejsce *Pleni sunt caeli*. W obydwu swoich *Requiem* część tę opracowuje również Cherubini. Znajduje się ona po całym tekście *Sanctus* i *Benedictus*, a przed *Agnus Dei*. Są to oczywiście tylko wybrane przykłady tej praktyki.

Przykład 4. *Sanctus* — porównanie tekstu liturgicznego i opracowania Gotschalka

Tekst liturgiczny	Tekst opracowany przez Gotschalka
<i>Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.</i>	<i>Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.</i>
<i>Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.</i>	<i>Pie Jesu Domine, Dona eis requiem sempiternam. Amen.</i>
<i>Benedictus qui venit in nomine Domini.</i>	<i>Benedictus qui venit in nomine Domini.</i>
<i>Hosanna in excelsis.</i>	<i>Osanna in excelsis.</i>

Na marginesie warto odnotować zbieżność rysunku początku frazy *Pie Jesu* Gotschalka i Cherubiniego. Wprawdzie Gotschalk nie mógł znać kompozycji Cherubiniego, ponieważ *Requiem c-moll* napisane zostało dopiero w 1816 r., dla uczczenia rocznicy śmierci Ludwika XVI, niewykluczone jednak, że istniał tu jakiś wspólny wzorzec dla obydwu kompozytorów (nie jest nim w każdym razie melodia

¹⁷ H.W. HITCHCOCK, *Les Oeuvres de Marc-Antoine Charpentier: Catalogue Raisonné*, Paris 1982.

¹⁸ D. WEGNER, *Requiemvertonungen in Frankreich zwischen 1670 und 1850*, Hamburg 2005, s. 485.

chorałowa ostatniej strofy sekwencji). Za nawiązanie do tradycji muzycznych ujęć *Sanctus* możemy uznać elementy imitacji wprowadzone przez Gotschalka we fragmencie *Osanna*.

Przykład 5. Zbieżności melodyczne w opracowaniu *Pie Jesu* w utworach L. Cherubiniego i F. Gotschalka

Cherubini

Pi - e Je - su Do - mi - ne,

Gotschalk

Pi - e Je - - - du Do - mi - ne,

W *Agnus Dei* zwracają uwagę dialogi pomiędzy głosami solowymi — basem i altom — a partią organowego *basso continuo solo*, które rozpoczynają kolejne wezwania. Wbrew praktyce liturgicznej tekst *Agnus Dei...* został tu powtórzony dwu-, a nie trzykrotnie.

Ostatnim ogniwem cyklu jest *communio Lux aeterna*. Gotschalk stworzył muzykę tylko do pierwszej części tekstu, pomijając słowo *Domine*: *Lux aeterna luceat eis, [Domine] Cum Sanctis tuis in aeternum: quia pius es*. W miejscu wersetu, który powtarza słowa introitu: *Requiem aeternam...*, kompozytor umieścił jedynie uwagę: *Requiem da Capo* [skreślone:] *Si placet*. Tym samym dzieło zostało spięte muzyczno-tekstową klamrą. Było to stosunkowo popularne rozwiązanie — wśród kompozytorów polskich zastosował je np. Zwierzchowski. Mankamentem mechanicznego powtórzenia początkowego fragmentu kompozycji jest brak krótkiego odcinka tekstu — w *communio* po *Requiem...* powinny jeszcze zostać powtórzone słowa *Cum Sanctis tuis in aeternum: quia pius es*, które nie zostały uwzględnione.

Podsumowując: możemy stwierdzić, że podejście do tekstu *missae pro defunctis* w kompozycji Gotschalka, mimo pominięcia pewnych fragmentów, mieści się w konwencji epoki. Kompozytor wykorzystuje wszystkie zwyczajowo opracowywane części *ordinarium* i *proprium*. Nie obserwujemy poważniejszych odchyśleń w stosunku do ówczesnej praktyki, ani zaburzeń tekstu podyktowanych konstrukcją muzyczną. Niechlubnym wyjątkiem jest sekwencja *Dies irae*, w której struktura stroficzna została całkowicie zatarta, a momentami naruszona została też warstwa semantyczna. Szczególną cechą kompozycji Gotschalka, wyjątkową na tle repertuaru polskiego, jest włączenie do *Sanctus* interpolacji w postaci opracowania tekstu *Pie Jesu*, co wiąże utwór z konwencją charakterystyczną dla kompozytorów francuskich XVIII i XIX w. Jest to tym bardziej interesujące, że zarówno Jasna Góra, jak i Śląsk, z którego przybył kompozytor, znajdowały się w orbicie silnych wpływów niemiecko-austriackich, niewiele natomiast wiadomo na temat recepcji muzyki francuskiej w tym okresie i rejonie.

Tym, co dla współczesnego odbiorcy może być w *Requiem* Gotschalka najbardziej zaskakujące, jest charakter kompozycji, który dalece odbiega od idiomu żałobnego, nie stroniąc wręcz od rytmów tanecznych, nieliczących wedle dzisiejszych standardów z powagą mszy żałobnej¹⁹. Relacje słowno-muzyczne, będące w epoce baroku podstawowym narzędziem perswazji, znikają tu niemal całkowicie. Obrazu całości dopełniają bardzo niewielkie rozmiary utworu oraz pominięcia fragmentów tekstu. Nastrój kompozycji mógłby wręcz nasuwać przypuszczenia, że jest to kontrafaktura, a muzyka oryginalnie powstała do innego tekstu. Hipotezę tę osłabia jednak fakt, że w przypadku *Requiem* Gotschalka mamy do czynienia z autografem. Nie możemy też podejrzewać kompozytora o ignorancję i nieznamość literatury muzycznej swojego czasu, ponieważ wiadomo, że miał on spory zbiór nut własnych, a także sporządził wiele kopii dla jasnogórskiej kapeli (ponad 40 utworów, w tym m.in. dzieła K. Dittersdorfa, W.A. Mozarta, A. Salieriego).

Spróbujmy zatem odpowiedzieć na pytanie, jak przedstawia się kompozycja Gotschalka na tle opracowań tekstu mszy za zmarłych w XVIII i XIX w. Myśląc o opracowaniach *Missae pro defunctis* w XVIII w., nie sposób uniknąć odniesienia do modelu najsłynniejszej dziś kompozycji tego gatunku, czyli *Requiem d-moll* W.A. Mozarta z jego złowieszczą ekspresją i monumentalnym dramatyzmem. Nawet jednak pobieżne zestawienie repertuaru europejskiego pokazuje, że dzieło wielkiego klasyka w najlepszym razie jest egzemplifikacją jednego — lecz nie jedyne — z popularnych wówczas nurtów opracowań mszy żałobnej.

Zacznijmy od tonacji — niemal cała kompozycja Gotschalka utrzymana jest w trybie durowym (włącznie z *Dies irae*), co odbiorców nawykłych do słyszenia w podobnym kontekście raczej tonacji molowych może co najmniej dziwić. Tymczasem zestawienie opracowań *Requiem* zachowanych w Archiwum Jasnogórskim (zob. aneks) pokazuje, że wyraźnie dominują w tej kolekcji utwory w trybie durowym (dotyczy to nie tylko początku i zakończenia, ale również wszystkich części środkowych). Charakterystyczna jest predylekcja do tonacji bemolowych (odnotowujemy tylko po jednej kompozycji w C-dur, a-moll, D-dur i E-dur), zaś szczególnie liczne są dzieła w Es-dur. Na ponad 40 utworów zaledwie 15 skomponowano w tonacjach minorowych, przy czym prawdopodobnie tylko dwa z nich znajdowały się na Jasnej Górze w czasach działalności Gotschalka, pozostałe zaś zostały skopionowane później, w XIX w. Również w repertuarze europejskim nie brakuje durowych *Requiem*. W dorobku najpopularniejszych kompozytorów znajdziemy ok. 40 przykładów, w tym dzieła takich autorów, jak: J.D. Heinichen, J.D. Zelenka, J.A. Hasse, N. Jommelli, F.X. Bixi, I. Holzbauer, J. Mysliveček, J.G. Albrechtsberger, J.M. Haydn i in.

¹⁹ Nagranie kompozycji ukazało się w serii *Jasnogórska Muzyka Dawna — Musica Claromontana*, vol. 43 (Acte Préalable, 2008).

Wielu badaczy wspomina mimochodem o zeświecczeniu muzyki religijnej w XVIII w., kojarząc to zjawisko m.in. z działalnością szeroko pojętej szkoły neapolitańskiej. Trudno jednak to wyjaśnienie zastosować w odniesieniu do analizowanego opracowania. Wszak kompozycji Gotschalka równie daleko do opery neapolitańskiej, co do mozartowskiego *Requiem*. Nie znajdujemy tu rozbudowanych arii o operowej proveniencji ani śladów dekadentckiej wirtuozerii wokalne. Szczegółowe studium dotyczące tego zagadnienia znacznie przerasta ramy niniejszego tekstu i wymaga spojrzenia w nieco szerszym kontekście dokonujących się wówczas przemian, nie tylko muzycznych, ale także społecznych i światopoglądowych. Zastosowanie muzyki o żywym, tanecznym charakterze, również operowej proveniencji, nie ograniczało się wcale do spadkobierców szkoły neapolitańskiej. We Francji wielką popularność zdobyła *Messe des morts* Jeana Gillesa (ok. 1700 r.), która charakteryzuje się dość pogodnym, a momentami niemal tanecznym opracowaniem oraz wyraźną przewagą homofonicznych chórów nad fragmentami polifonicznymi. Wiadomo, że na pogrzebie J.Ph. Rameau w 1764 r. msza żałobna była przeplatana łacińskimi kontrafakturami fragmentów z *Castora i Polluxa* i innych jego oper²⁰. Czasami muzyka kościelna stawała się wręcz substytutem ulubionej rozrywki, czyli opery. Również w polskich archiwach zachowały się liczne kontrafaktury arii operowych z tekstami religijnymi.

Spśród zachowanych opracowań *Requiem* w tonacjach durowych szczególną uwagę warto zwrócić na trzy kompozycje pochodzące ze środowiska dworu drezdeńskiego z czasów unii polsko-saskiej — są to opracowania J.D. Heinichena (*Requiem Es-dur* z 1726 r. napisane dla uczczenia 15 rocznicy śmierci cesarza Józefa I), J.D. Zelenki (*Requiem D-dur* ZWV 46 z 1733 r. napisane na egzekwie Augusta II Mocnego) oraz J.A. Hassego (*Requiem C-dur* z 1763 r. napisane na egzekwie Augusta III). Pierwsza i ostatnia kompozycja nie tylko rozpoczynają się w tonacji majorowej, ale w całości utrzymane są w zaskakująco radosnym nastroju. Nawet sekwencja *Dies irae*, będąca zwykle dla kompozytorów barokowych pretekstem do muzycznego obrazowania budzącego grozę dnia sądu ostatecznego, jest u Heinichena²¹ i Zelenki opracowana w zaskakująco pogodny sposób (w drugim przypadku z zastosowaniem wyraźnych rytmów polonezowych), jakby oczywiste było, że osoby, którym kompozycja jest dedykowana, ze względu na swoje ziemskie zasługi i wysoki status nie mają się czego w „owym dniu” (*Dies illa*) obawiać. Utwory Zelenki i Hassego, przeznaczone na dużą obsadę, z wykorzystaniem trąbek stanowiących

²⁰ B. SMALLMAN, *Requiem Mass: 3. 1600 to 1900*, w: NGD.

²¹ W tym miejscu można by zadać jeszcze jedno pytanie, które na tym etapie musimy pozostawić bez odpowiedzi: Czy na sposób opracowania tekstu *Missae pro defunctis* u Heinichena, który rozpoczyna drezdeńską serię radosnych *requiem*, miała wpływ luterkańska wizja śmierci jako upragnionego wybawienia, jaką znamy chociażby z bachowskich kantat? Wiadomo, że pomimo konwersji monarchy, dominującą religią na dworze drezdeńskim był protestantyzm, a sam Heinichen, mimo sprawowania funkcji kapelmistrza i tworzenia muzyki na potrzeby katolickiego *Hofkirche*, nigdy nie zmienił swojego wyznania.

jedno z insygniów władzy, znakomicie wpisują się ponadto w specyfikę obchodów łączących w sobie żal po śmierci monarchy ze składaniem hołdu jego następcy²².

Czy Gotschalk mógł znać najbliższą mu czasowo kompozycję Hassego? Na Śląsku, skąd kompozytor przybył na Jasną Górę (Rudno), dzieła „boskiego Saksończyka” były szeroko rozpowszechnione. Może o tym świadczyć duża ilość jego utworów zachowanych w zbiorach należących do wrocławskiego Instytutu Muzyki Kościelnej, przechowywanych dziś w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego. Wśród tych cennych zabytków znajduje się jeden rękopis *Requiem C-dur* Hassego (sygn.: Mf 5078), nieznanej śląskiej proveniencji, pochodzący z początku XIX w.²³

Należy zaznaczyć, że ewentualne podobieństwa drezdeńskich *Requiem* i kompozycji Gotschalka dotyczą wyłącznie radosnego charakteru opracowania i są raczej świadectwem szerszych tendencji obserwowanych w muzyce tego czasu, a nie dowodem bezpośrednich zapożyczeń. Nie znajdujemy żadnych analogii na gruncie doboru i układu tekstu czy formy kompozycji. *Requiem* jasnogórskie z końca XVIII i początku XIX w., pisane m.in. przez L. Maadera i F. Gotschalka, są znacznie bardziej zwarte, momentami wręcz lakoniczne, a ponadto czynią większy użytek z rytmów o charakterze tanecznym. Dodajmy, że w twórczości tego okresu można się dopatrywać początków stylu narodowego, a rytmy polonezowe znajdujemy już w *Requiem* Zwierzchowskiego.

Liczne dowody wskazują, że od początku XVIII w. zacierało się u kompozytorów i odbiorców muzyki poczucie odrębności *stylus ecclesiasticus*. Jednym z późnych przykładów tego postępującego procesu jest *Requiem* Filipa Gotschalka, które na tle repertuaru tworzonego na przełomie wieków w środowisku jasnogórskim, ale i w szerszej perspektywie, nie jest wcale wyjątkiem. Proces ten doprowadził ostatecznie do potrzeby odnowy muzyki religijnej i tzw. reformy cecylińskiej w II połowie XIX w.

Z jednej strony podejście do muzycznej oprawy egzekwii obserwowane u twórców z II połowy XVIII i początku XIX w. możemy wiązać z postępującą laicyzacją i bardziej praktycznym, oświeceniowym podejściem do spraw wiary. Z drugiej strony jednak nie można zapominać, że z perspektywy chrześcijańskiej (zwłaszcza tej nowotestamentowej) śmierć dla osoby wierzącej, kierującej się w życiu prawdami wiary, nie jest czymś, czego należałoby się obawiać. Pogląd ten obecny jest również w ówczesnej myśli filozoficznej. Jak pisał Johann Gottlieb Fichte w *Powołaniu człowieka*, „to, co człowiek nazywa śmiercią, jest widocznym przejawem drugiego

²² W. HORN, „*Requiem*” und „*Vivat Rex*”. *Bemerkungen zum Charakter der Dresdner „Requiem zum Herrschertod” von Jan Dismas Zelenka (1733) und Johann Adolf Hasse (1763)*, w: G. FLEISCHHAUER (red.), *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert* (Michaelsteiner Konferenzberichte 59), Michaelstein 2001, s. 157–165.

²³ Utwór ten zawdzięcza swoją popularność m.in. tradycji corocznych wykonań w Dreźnie, w rocznicę śmierci Augusta III, która przetrwała aż w głąb XIX w.

życia (...) zjawisko śmierci jest pomostem, po którym duch człowieka wstępuje do nowego życia”²⁴.

ANEKS

**Opracowania *Requiem* zachowane na Jasnej Górze
przed i po okresie działalności F. Gotschalka²⁵**

- Johann Melchior Dreyer (1746–1824)
— 3 *Requiem* (F-dur, B-dur, C-dur) rkps, 1809
- Jan Engel (zm. 1788)
— *Requiem* Es-dur, rkps, XVIII w.
- Joseph Gotsche (XVIII w.)
— *Requiem* D-dur, rkps, 1796
- Alexius Gulitz (XVIII/XIX w.)
— *Requiem* E-dur, rkps, koniec XVIII w.
- Lambert Kraus (1728–1790)
— *Requiem* Es-dur, rkps, 1799
- Ludwik Maader (XVIII w.)
— 2 *Requiem* w *Es-dur*, autograf (ok. 1784–1798)
- František X (?) Pokorný (1729–1794)
— *Requiem* Es-dur, rkps, koniec XVIII w.
- Wacław Raszek (zm. 1848?)
— *Requiem* Es-dur, rkps, koniec XVIII w.
- Johann Schlichtig (II poł. XVIII w.)
— *Requiem* a-moll, rkps, 1791
- Johannes Evangelista Schreiber (1716–1800)
— 2 *Requiem* (F-dur, f-moll), druk 1749
- František Semrad (XVIII w.)
— *Requiem* F-dur, rkps, ok. 1795
- Mateusz Zwierzchowski (ok. 1713–1768)
— *Requiem* Es-dur, rkps, koniec XVIII w.
- Anon. (Josef Haydn?)
— *Requiem* Es-dur, rkps, II poł. XVIII w.
- Anon.
— *Requiem* Es-dur, rkps, koniec XVIII w.

²⁴ J.G. FICHTE, *Powołanie człowieka*, tłum. A. Zieleńczyk, Warszawa 1956, s. 211.

²⁵ Wg P. PODEJKO, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych*.

Filip Gotschalk

— *Missa pro Defunctis* B-dur, autograf, przed 1809

Franz Joseph Aumann (1728–1797)

— *Requiem* Es-dur, rkps, 1835 (na Jasnej Górze od 1839)

Franz Bühler (1760–1823)

— 4 *Requiem* (Es-dur, g-moll, d-moll, d-moll) z op. 5 (b.d.)

Józef Elsner (1769–1854)

— *Requiem* c-moll, druk i rkps, XIX w.

Joseph Gruber (1855–1933)

— *Requiem* c-moll op. 21, *Requiem* d-moll op. 37

Józef Jarocki (zm. 1872)

— *Requiem* F-dur, rkps, II poł. XIX w.

Józef Kozłowski (1757–1831)

— *Requiem* es-moll, rkps, 1843

Carl August Leitner (XIX w.)

— *Requiem* Es-dur, druk (b.d.)

Jiří Ignác Linek (1725–1791)

— *Requiem* F-dur, rkps, pocz. XIX w.

Bernhard Mettenleiter (1822–1901)

— *Requiem* c-moll, druk

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

— *Requiem* d-moll, rkps, 1824/1825

Eugen Pausch (1758–1838)

— *Requiem* F-dur, rkps, 1826

Ambros Rieder (1771–1855)

— *Requiem* d-moll, rkps, 1823 (na Jasnej Górze od 1839 r.)

Johann Baptist Schiedermayr (1779–1840)

— 2 *Requiem* (Es-dur, c-moll), rkps, 1836, 1829

Johann Baptist Schottenhammel (XIX w.)

— *Requiem* f-moll op. 3, druk

Joseph Sonnleithner (1766–1835)

— *Requiem* Es-dur, rkps, 1835 (na Jasnej Górze od 1839 r.)

Józef (?) Stefani (1800–1876)

— *Requiem* F-dur (tekst polski: „Racz wiekuisty pokój dać...”), rkps, II poł. XIX w.

Jan August Vitásek (1770–1839)

— *Requiem* c-moll, rkps, 1836

Augustinus Volckmer (XVIII/XIX w.)

— *Requiem* Es-dur, rkps, 1836

Cajetanus Vogel (ok. 1750–1794)

— *Requiem* B-dur, rkps, 1823 (na Jasnej Górze od 1839 r.)

Józef Zeidler (ok. 1744–1806)

— *Requiem* Es-dur, rkps, I poł. XIX w.

Anon.

— *Requiem* Es-dur, rkps. 1843

**Wybrane opracowania *Requiem* w tonacjach majorowych z XVIII i XIX w.
(w przybliżeniu wg czasu powstania)**

J.D. Heinichen (1683–1729)

— *Requiem* C-dur

— *Requiem* Es-dur (1726)

J.D. Zelenka (1679–1745)

— *Requiem* F-dur ZWV 49 (przed 1730)

— *Requiem* D-dur ZWV 46 (1733)

G.M. Monn (1717–1750)

— *Requiem* Es-dur

A.C. Adlgasser (1729–1777)

— *Requiem* C-dur (ok. 1750)

J.E. Eberlin (1702–1762)

— *Requiem* C-dur

N. Jommelli (1714–1774)

— *Missa pro defunctis* Es-dur (1756)

J.A. Hasse (1699–1783)

— *Requiem* C-dur (1763)

— *Requiem* Es-dur (?1764)

F.X. Brixi (1732–1771)

— *Requiem* Es-dur

— *Requiem* C-dur

— *Requiem* B-dur

K. Loos (ok. 1724–1772)

— *Requiem* Es-dur

I.J. Holzbauer (1711–1783)

— *Requiem* Es-dur (1770)

J. Mysliveček (1737–1781)

— 2 *Requiem* Es-dur

J.M. Malzat (1749–1787)

— *Requiem* As-dur (1784)

- W. Dankowski (ok. 1760– po 1810)
— 3 *Requiem* Es-dur (XVIII/XIX w.)
- I.J. Pleyel (1757–1831)
— *Requiem* Es-dur (?1789)
- J.G. Albrechtsberger (1736–1809)
— *Requiem* Es-dur
- F. Bühler (1760–1823)
— *Requiem* C-dur
— *Requiem* Es-dur (1790)
- N. Madlseder (1730–1797)
— *Requiem* D-dur
- K. Ditters von Dittersdorf (1739–1799)
— *Requiem* Es-dur
- J.A. Laucher (1737–1813)
— *Requiem* C-dur, Es-dur, F-dur z op. 2 (?1792)
- F.J. Aumann (1728–1797)
— *Requiem* B-Dur
— *Requiem* F-Dur
- J.M. Dreyer (1747–1824)
— *Requiem* C-dur, F-dur, D-dur, A-dur, B-dur z op. 7 (1792)
— *Requiem* D-dur z op. 19 (1803)
- J.A. Koželuh (1738–1814)
— *Requiem* Es-dur
- J.M. Haydn (1737–1806)
— *Missa pro defunctis* B-dur (1806)
- G.J. Vogler (1749–1814)
— *Requiem* Es-dur (1809)
- A.F. Häser (1779–1844)
— *Requiem* C-dur (1824)
- R. Schumann (1810–1856)
— *Requiem* Des-dur op. 148 (1852)

STRESZCZENIE

Filip Gotschalk w pierwszej dekadzie XIX w. był kapelmistrzem zespołu działającego przy klasztorze Paulinów na Jasnej Górze. Jego *Missa pro Defunctis* zachowana w tamtejszym archiwum w autografie datowanym na 1809 r. (rok śmierci F. Gotschalka) jest bardzo interesującym przykładem tendencji i przemian zachodzących w muzyce religijnej na przełomie XVIII i XIX w. Zaskakujący jest zarówno pogodny charakter opracowania muzycznego,

jak i swobodne podejście kompozytora do tekstu liturgicznego. Bliższe spojrzenie na opracowania *Requiem* powstające w tym czasie pokazuje, że utwór Gotschalka nie jest wyjątkiem. Celem artykułu jest analiza dzieła i jego umiejscowienie w kontekście rekwialnej twórczości kompozytorów polskich (ze szczególnym uwzględnieniem zbiorów jasnogórskich), a także muzyków działających na dworze drezdeńskim w czasach unii polsko-saskiej.

Słowa kluczowe: Filip Gotschalk, *requiem*, analiza, związki słowno-muzyczne.

***Missa pro Defunctis* by Filip Gotschalk in the context of the genre tradition**

Summary

Filip Gotschalk in the first decade of the 19th century was a *Kapellmeister* of the ensemble active at the pauline monastery at Jasna Góra (Częstochowa, Poland). His *Missa pro Defunctis* preserved there in a holograph manuscript dated for 1809 (the year of the composer's death) is an interesting example of the tendencies and changes in the church music at the turn of the 19th century. Surprising is the cheerful character of the musical setting as well as the free approach to the liturgical text. However, closer look at the Requiem settings composed in this period shows, that the discussed *Missa pro Defunctis* is not an exception. The aim of this article is to examine the Gotschalk's work in the context of other Requiem settings by Polish composers (with a special reference to those preserved in the Jasna Góra archives) and by musicians active at the Dresden court in the age of Polish-Saxon union.

Key words: Filip Gotschalk, requiem, analysis, word-music relations.

Bibliografia

- DĄBROWSKI F. (red.), *Mateusz Zwierzchowski: Requiem* (Źródła do Historii Muzyki Polskiej 14), Kraków 1968.
- FICHTE J.G., *Powołanie człowieka*, tłum. A. Zieleńczyk, Warszawa 1956.
- HITCHCOCK H.W., *Les Oeuvres de Marc-Antoine Charpentier: Catalogue Raisonné*, Paris 1982.
- HORN W., „Requiem” und „Vivat Rex”. *Bemerkungen zum Charakter der Dresdner „Requiem zum Herrschertod” von Jan Dismas Zelenka (1733) und Johann Adolf Hasse (1763)*, w: G. FLEISCHHAUER (red.), *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert* (Michaelsteiner Konferenzberichte 59), Michaelstein 2001, s. 157–176.
- IDASZAK D., *Źródła muzyczne Gniezna. Katalog tematyczny. Słownik Muzyków*, Kraków 2001.
- JOCHYMCZYK M. (red.), *Damian Stachowicz: Missa Requiem* (Sub sole Sarmatiae 11), Kraków 2007.
- MĄDRY A., *Barok*, cz. II: 1697–1795 (Historia Muzyki Polskiej 3), Warszawa 2013.

- PODEJKO P., *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnoinstrumentalnej na jasnej Górze*, StCl 12 (1992).
- PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA B., *Barok*, cz. I: 1595–1696 (Historia Muzyki Polskiej 3), Warszawa 2006.
- SMALLMAN B., *Requiem Mass, III: 1600 to 1900*, w: S. SADIE (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London – New York 2001².
- WEGNER D., *Requiemvertonungen in Frankreich zwischen 1670 und 1850*, Hamburg 2005.

MACIEJ JOCHYM CZYK jest pracownikiem Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na środkowoeuropejskiej muzyce religijnej XVII i XVIII w., zagadnieniach edytorstwa i źródłoznawstwa muzycznego, a także wykonawstwa historycznego. Jest współtwórcą i redaktorem serii nutowej *Fontes Musicae in Polonia*, członkiem Komitetu Naukowo-Redakcyjnego serii *Musica Claramontana*, a także członkiem Sekcji Muzykologów ZKP. Od 2012 r. realizuje w Instytucie Muzykologii UJ projekty badawcze poświęcone muzyce polskiej i europejskiej XVII i XVIII w. Jest autorem trzech książek oraz szeregu wydań źródłowo-krytycznych i artykułów. W 2016 r. został nagrodzony stypendium dla wybitnych młodych naukowców przyznawanym przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego.