

Karol Rzepecki

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

Kilka uwag o *Mszy F-dur* Józefa Poniatowskiego

Uwagi wstępne

Pomimo trudnej sytuacji politycznej wiek XIX w historii muzyki polskiej okazał się okresem obfitującym w twórczość mniej lub bardziej znanych kompozytorów, którzy tworzyli w kraju bądź poza jego granicami. Jednym z żyjących na emigracji, zapomnianych przedstawicieli tych czasów, jest Józef Poniatowski (1816–1873). Powoływanie się na jego spuściznę ma miejsce głównie na gruncie twórczości operowej, natomiast inne jego dzieła, równie wartościowe, zostały niemal całkowicie zapomniane.

Celem niniejszego artykułu jest przybliżenie osoby twórcy, jakim jest Józef Poniatowski, oraz próba ukazania zastosowanych przez niego środków kompozytorskich we *Mszy F-dur*.

Rys biograficzny

Józef Michał Ksawery Franciszek Jan Poniatowski urodził się 21 lutego 1816 roku w Rzymie¹ i był synem księcia Stanisława Poniatowskiego (1754–1833), rodzonego brata ostatniego króla Polski. Ojciec przyszłego kompozytora był nie tylko politykiem – przejawiał wszechstronne

¹ J.M. Chomiński, *Poniatowski Józef Michał Ksawery Franciszek Jan*, [w:] *Słownik muzyków polskich*, t. 2, red. J.M. Chomiński, Kraków 1964, s. 174.

zainteresowanie sztuką podejmując liczne inicjatywy, jak chociażby utworzenie szkoły malarstwa w Warszawie². Można zatem przypuszczać, że młody Józef Poniatowski miał dogodne warunki do rozwoju swoich zdolności. Zaowocowało to poświęceniem się nie tylko twórczości artystycznej, bowiem talenty muzyczne w jego życiu ściśle przeplatały się z działalnością polityczną. Z czasem Poniatowski opuścił Rzym i udał się do Florencji. Pełniąc obowiązki ambasadora Toskanii odbywał liczne podróże, co z pewnością wywarło znaczący wpływ także na jego działalność kompozytorską. Istotnym momentem w życiu artysty była nominacja na senatora Cesarstwa Francuskiego na dworze Napoleona III³, gdzie przebywał do czasu abdykacji monarchy. Można przypuszczać, że utrzymywali bliskie kontakty, skoro w 1870 roku razem udali się do Anglii⁴. Tam też, w Londynie, Poniatowski zmarł 3 lipca 1873 roku. Profesor Konserwatorium Warszawskiego, Aleksander Poliński, wspominając jego działalność, stwierdził, że ten żył i pracował wyłącznie dla sztuki włoskiej⁵.

Dzisiaj Józef Poniatowski znany jest przede wszystkim jako autor dwunastu dzieł operowych, z których dziesięć zachowało się w kompletnym stanie⁶. Już biorąc pod uwagę same miejsca wydania poszczególnych utworów, można wysnuć wnioski świadczące o dużym autorytecie, jakim za życia musiał cieszyć się Poniatowski. Spuścizna operowa artysty w wyraźny sposób nawiązuje do włoskiej i francuskiej tradycji operowej, nasuwa się zatem stwierdzenie, że kompozytor wyraźnie przesiąknął stylem podyktowanym przez najwybitniejszych twórców tego gatunku w ówczesnej Europie. Dowodem na spore zainteresowanie dziełami Poniatowskiego jest chociażby opera komiczna *Don Desiderio*⁷, która była wykonywana jeszcze za jego życia m.in. w Paryżu (1858) i we Lwowie (1878). Sławę przyniosło mu także skomponowanie muzyki do *Pierre de Médicis*, dzieła wystawionego

2 P. Czerwiński, *Zakon Maltański i stosunki jego z Polską na przestrzeni dziejów. Szkic historyczny*, Londyn 1964, s. 163.

3 R.D. Golianek, *Gatunki operowe w twórczości Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2006, t. 5, s. 139.

4 Tamże, s. 139.

5 A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Kraków 1907, s. 208.

6 R.D. Golianek, dz. cyt., s. 140.

7 W Bibliotece Narodowej w Warszawie znajdziemy egzemplarz zawierający polski przekład libretta dokonany przez Leona Sygietyńskiego.

w 1860 roku⁸. Jednak twórczość omawianego artysty nie ogranicza się jedynie do muzyki operowej. W dorobku Poniatowskiego znajdziemy również liczne pieśni⁹ oraz jedno oratorium.

Kompozytor zaznaczył swój wkład w rozwój dziewiętnastowiecznej opery także na gruncie teoretycznym, co jest jeszcze mniej znanym faktem. *Les Progrès de la musique dramatique*¹⁰ to niezbyt obszerny artykuł będący krytyczną odpowiedzią na podobne dzieło Raymonda-Théodora Troplonga, wiolonczelisty i honorowego przewodniczącego Senatu Francuskiego¹¹, który w swojej pracy dokonał analizy opery *Armida* Christopa Willibalda Glucka (1714–1787). Na uwagę zasługuje data publikacji dzieła, przypadająca na rok 1859, a zatem ten sam, w którym Karol Darwin wydał swoje fundamentalne dzieło *O pochodzeniu gatunków*. Wyciągając wnioski z poruszonych rozważań nad ideą postępu w twórczości operowej, Poniatowski stwierdza, że nie ma możliwości wskazania jednego dzieła i uznania go za przykład największego postępu w dziedzinie sztuki dramatycznej. Niemniej jednak podkreśla wielką wagę opery *Niema z Portici* Daniela Aubera (1782–1871)¹², na którego twórczości wzorował się poniekąd Stanisław Moniuszko (1819–1872).

Jednym z zapomnianych dzieł Józefa Poniatowskiego, a jednocześnie zasługującym na uwagę, jest *Msza F-dur* przeznaczona do wykonania na czworo solistów, chór i organy.

Geneza

Msza F-dur to jedyne dzieło religijne Józefa Poniatowskiego. Jej powstanie datuje się na rok 1867. Została wydana w Londynie, jak należy przypuszczać, dopiero po wspomnianym wyjeździe Poniatowskiego

8 A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż 1874, s. 312.

9 Utwory przechowywane obecnie w Bibliothèque Nationale de Paris.

10 Pełen tytuł dzieła brzmi następująco: *Les Progrès de la musique dramatique. À propos de l'étude sur l'Armide de Gluck par M. Le président Tromplong*.

11 R.D. Golianek, *Idea postępu w twórczości operowej w świetle rozprawy Józefa Poniatowskiego «Les Progrès de la musique dramatique»*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2009, t. 7, s. 176.

12 Tamże, s. 182.

do Wielkiej Brytanii, gdzie utwór ukazał się nakładem wydawnictwa Boosey & Co¹³. Niestety nie zamieszczono daty wydania.

Struktura kompozycji

Biorąc pod uwagę religijny charakter dzieła i przypuszczalne przeznaczenie liturgiczne, można uznać jego formę za dość nietypową, na co wskazuje nie tylko swobodne potraktowanie tekstu. Na uwagę zasługuje także rozbudowanie kompozycji o części takie jak *O Salutaris*, umiejscowione pomiędzy *Sanctus* a *Agnus Dei*. Nawet na gruncie gatunku, jakim jest msza wielogłosowa, którego powstanie sięga XIV wieku, tego typu przypadki należą do rzadkości. Być może jednak kompozytor poprzez zastosowanie hymnu *O zbawcza hostio*, przypisywanego tradycyjnie świętemu Tomaszowi z Akwinu (1225–1274), chciał podkreślić przeznaczenie tego dzieła na uroczystość Bożego Ciała, z którą pierwotnie było związane. Dopiero w późniejszych czasach pieśń zyskała szerszy zasięg.

Istnieje jednak pewien punkt widzenia mogący usprawiedliwić fakt nadania takiej formy *Mszy F-dur* przez Józefa Poniatowskiego. Omawiane dzieło bez wątpienia wpisuje się bowiem w twórczość reprezentującą gatunek mszy wielogłosowej. Johannes Tinctoris (1435–1511), flamandzki kompozytor i teoretyk muzyki epoki renesansu, jest uważany za autora reguł wspomnianej formy. W swoim dziele *Terminorum musicae diffinitorium* z 1495 roku podaje on następującą definicję:

Msza jest wielkim śpiewem, do którego są podkładane słowa *Kyrie*, *Et in terra, Patrem, Sanctus* i *Agnus*, i niekiedy inne części śpiewane przez wielu śpiewaków. Msza jest określana mianem officium¹⁴.

Jak widać, Tinctoris w swojej definicji dopuszcza występowanie w omawianej formie części dodatkowych w stosunku do tych ogólnie przyjętych, co może być podyktowane różnego rodzaju czynnikami. Pamiętajmy, że prezentowane dzieło ma wymiar szczególny, bowiem jego adresatem jest sam Ludwik I (1838–1889), znany także jako Luís Filipe Maria Fernando Pedro de Alcântara de Bragança, jeden z naj-

13 J. Poniatowski, *Mass in F for four voices & choirs, with Accompaniment*, Londyn [b.r.].

14 S. Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku. 1900–1995*, Warszawa 1996, s. 15.

znamienitszych władców Portugalii. W kolejnych punktach omówione zostaną najistotniejsze zjawiska zachodzące w przebiegu poszczególnych części kompozycji.

Kyrie

W *Kyrie* kompozytor zarysowuje charakter kompozycji, co objawia się chociażby w swobodnym traktowaniu tekstu, a w efekcie odbiera omawianemu dziełu przeznaczenie liturgiczne. Jednak takiej praktyki na gruncie omawianej formy dopuszczało się wielu twórców współczesnych Poniatowskiemu, np. Józef Elsner (1769–1854), Józef Krogulski (1815–1842) czy Stanisław Moniuszko (1819–1872)¹⁵.

Kyrie przeznaczone jest do wykonania na cztery głosy, które kolejno prezentują odmienny materiał melodyczny. To sprawia, że nie możemy, przynajmniej w początkowej fazie, mówić o zastosowaniu klasycznej imitacji. Na uwagę zasługuje wykorzystanie figury retorycznej *catabasis*¹⁶. Uwidacznia się ona w wielokrotnym powtórzeniu, jako pochod sekundy w obrębie septymy, na słowie *eleison*. Zastosowanie wspomnianej *catabasis* nie tylko świadczy o umiejętnościach kompozytora i świadomym posługiwaniu się określonymi strukturami dźwiękowymi, ale przede wszystkim wzmacnia charakter pierwszej części kompozycji.

Natomiast *Christe* zostało przeznaczone do wykonania przez sopran solo. Zmiana aparatu wykonawczego jest tutaj w pełni uzasadniona. W ten sposób kompozytor ponownie zwraca naszą uwagę na warstwę tekstową. Następnie *Kyrie* zostaje powtórzone.

Gloria

Gloria stanowi drugie ogniwo cyklu *Ordinarium missae*. Tę rozbudowaną część kompozytor zapisał w tonacji B-dur, będącej w relacji subdominandy do zasadniczej tonacji kompozycji. Ten prosty zabieg, znajdujący zastosowanie w wielu dziełach znanych twórców, służy nadaniu odmiennego kolorytu. Jednak patrząc z perspektywy charakteru omawianego fragmentu kompozycji, zauważyć można inny

15 H. Feicht, *Dzieje polskiej muzyki religijnej w zarysie*, Lublin 1965, s. 426.

16 *Catabasis* oznacza opadanie linii melodycznej przy słowach mówiących o umieraniu, cierpieniu, płaczu, marności. Por. T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2009, s. 293.

powód, dla którego użyta została właśnie ta tonacja. Mianowicie niemiecki teoretyk i uczony, Johann Mattheson (1681–1764), dokonując w swoim dziele *Der vollkommene Capellmeister* (1739) charakterystyki poszczególnych tonacji, B-dur określa jako „bawiącą i wspaniałą”¹⁷. Być może także dlatego artysta zmienił tonację w drugiej części utworu, chcąc lepiej ukazać jej specyfikę. Twierdzenie to znajduje uzasadnienie w fakcie, że Poniatowski był nie tylko kompozytorem, ale także wykształconym teoretykiem.

Analizując strukturę partii wokalne części *Gloria* zauważymy, że artysta dokonał jej wyraźnego podziału na dwa segmenty. Śledząc kolejno przebieg pierwszej części *Gloria* można dostrzec, że w konsekwentny sposób partie całego chóru zostały kontrastowo zestawione z fragmentami solowymi, przez co te ostatnie zyskują charakter krótkich arii. Już od pierwszych taktów Józef Poniatowski posługuje się wyrafinowanym językiem muzycznym. Należy zauważyć, że zrywa z pewną niepisaną tradycją, zgodnie z którą zwrot „Gloria in excelsis Deo” wykonywany był zazwyczaj przez solistę na melodię zaczerpniętą z wybranej mszy gregoriańskiej. Była to praktyka, którą w swoich utworach przyjęło wielu twórców, jak chociażby Jan Sebastian Bach (1685–1750) czy Wolfgang Amadeusz Mozart (1756–1791), autorzy słynnych kompozycji mszalnych. Jednak w tym wypadku takie postępowanie można uznać za uzasadnione. Pierwsza część *Gloria* ma bowiem charakter niezwykle uroczysty, co przejawia się nie tylko w wykorzystaniu wszystkich głosów i skonstruowaniu ich linii melodycznych z rozległych interwałów.

Dodatkowym czynnikiem wzmagającym uroczysty charakter omawianej części *Gloria* jest skonstruowanie jej faktury w oparciu o figurę retoryczną określaną jako *epizeuxis*, polegającą na natychmiastowym powtórzeniu odcinka melodycznego, lecz o pewien interwał wyżej lub niżej¹⁸, co ilustruje poniższy przykład:

17 D. Bartel, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Londyn 1997, s. 42.

18 F. Wesołowski, *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, [w:] F. Wesołowski, E. Sądadek, *Rozważania o muzyce dawnej i jej wykonaniach*, Wrocław 2003, s. 46.

The image shows a musical score for the Gloria in excelsis, consisting of four staves. The lyrics are: "Gloria in excelsis, in excelsis Deo! Gloria in excelsis, in excelsis Deo!". The score includes dynamic markings such as *tutti*, *ff*, *p*, and *solo*, and features a complex polyphonic texture with overlapping melodic lines.

Przykład 1. Zastosowanie figury *epizeuxis* w pierwszej części *Gloria* (t. 122–129).

Podobnemu zabiegowi kompozytor poddał kolejne frazy. Przyjmując wprowadzony wcześniej podział, można stwierdzić, że część druga śpiewu *Gloria* rozpoczyna się w takcie 288 od słów „Cum Sancto Spiritu”. Kompozytor w kontraście do pierwszego fragmentu zastosował wyłącznie fakturę czterogłosową, która obfituje w bogactwo środków polifonicznych.

Już na wstępie Poniatowski nadał tej części uroczysty charakter, czemu sprzyja wykorzystanie polifonicznej formy fugi skonstruowanej z dwóch tematów kryjących w sobie bogaty ładunek emocjonalny, a także zastosowanie figur retorycznych, co ilustruje przykład 2.

Figura retoryczna określana jako *exclamatio* charakteryzuje się skokiem o interwał seksty w górę, a jej celem jest wywołanie dodatkowych uczuć w słuchaczu¹⁹. *Gloria* zostaje zwieńczona uroczystym „amen” nabierającym podniosłego charakteru za sprawą wielokrotnego powtórzenia w połączeniu ze stale powracającym motywem „Cum Sancto Spiritu”, któremu towarzyszy melodia z drugiego tematu początkowej fugi.

W śpiewie *Gloria* z *Mszy F-dur* Józef Poniatowski stosuje różne środki, stara się uchwycić najistotniejsze elementy omawianej części, tak aby w pełni ukazać znaczenie warstwy tekstowej, której swobodne potraktowanie pozbawia utwór ściśle liturgicznego zabarwienia, a zarazem czyni go bardziej wyrafinowanym. W pełni ukazane zostaje znaczenie tegoż hymnu, w którym Kościół zgromadzony w Duchu Świętym wysławia i błogosławi Boga Ojca i Baranka²⁰.

19 Tamże, s.42.

20 B. Nadolski, *Liturgika*, t. 4, *Eucharystia*, Poznań 1992, s. 65.

epizeuxis

Cum san-cto spi-ri-tu, cum san-cto spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i pa-tris,

Cum san-cto spi-ri-tu, cum san-cto spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i pa-tris,

8 A-men, cum san-cto spi-ri-tu, cum san-cto spi-ri-tu, in glo-ri-a

8 exclamatione
Cum san-cto spi-ri-tu, cum san-cto spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i

8 A-men, cum san-cto spi-ri-tu, cum san-cto spi-ri-tu, in glo-ri-a De-

8 Cum san-cto spi-ri-tu, cum san-cto spi-ri-tu, in glo-ri-a

De-i pa-tris, A-men, cum san-cto

pa-tris, A-men,

- i A-men, cum san-cto

De-i pa-tris, A-men, cum san-cto

Przykład 2. Zastosowanie figur retorycznych: *exclamatio* i *epizeuxis* (t. 288–304).

p solo
Do-mi-num Je-sum Chri-stum et ex Pa-tre

p solo
Et in u - num Je - sum Chri - stum,

p solo
Et in u - num Je - sum Chri - stum,

p solo
Et in u - num Do - mi-num, Fi - li-um De-i u - ni - ge - ni-tum,

Przykład 3. Fragment *Credo* (t. 516–519).

Credo

Część ta została zapisana w tonacji Es-dur. Sam ten fakt powoduje, że nabiera ona bardzo uroczystego charakteru, a zarazem sprawia wrażenie wzniosłej i pełnej zadumy. Jak pisał wspomniany już Johann Mattheson: „[tonacja Es-dur – przyp. K.R.] ma w sobie coś z patetyczności, do niczego nie pasuje tak bardzo, jak do poważnych i jednocześnie żałosnych rzeczy”²¹. Podobnie jak w przypadku omówionej już części *Gloria*, także i tutaj kompozytor zastosował wyraźny podział dwuczęściowy. Istotnym elementem wydaje się być większe zaangażowanie partii akompaniamentu organowego.

W początkowej fazie tego śpiewu kompozytor stosuje prostą homofonię, której faktura oparta jest na długich wartościach. Stanowi to niejako kontrast do rozbudowanej wcześniej części *Gloria*, gdyż oddaje charakter omawianego śpiewu, a także tonacji, która została zmieniona prawdopodobnie w pełni świadomie. Dopiero w taktce 516, od słów „Et in Dominum”, utwór na krótki czas zyskuje strukturę polifoniczną. Z wprowadzonych oznaczeń wynika, że każdy z głosów, pomimo

21 D. Bartel, dz. cyt., s. 42.

równoczesnego brzmienia, prowadzi własną i niezależną partię solową, co zostało przedstawione w przykładzie 3 (na poprzedniej stronie).

Poprzez pominięcie wyrażenia „Et in unum” w głosie najwyższym kompozytor pragnie zwrócić naszą uwagę na najistotniejszy element tego fragmentu. Fraza „Dominum Jesum Christum” zostaje dodatkowo podkreślona poprzedzającymi ją i następującymi po niej pauzami, a także krótkimi wartościami rozbrzmiewającymi na tle długich w pozostałych głosach. Od słów „Deum de Deo” ponownie powraca prosta faktura homofoniczna. Celem, jaki przyświeca kompozytorowi w takim właśnie potraktowaniu tego tekstu, może być długość tej części mszalnej, co w przeszłości wielokrotnie przyczyniało się do zyskania przez *Credo* charakteru recytatywnego²².

Osobny element stanowi fragment rozpoczynający się od słów „Et incarnatus est”. Kompozytor także tutaj dokonuje zmiany faktury. Jest to tym razem aria sopranu, której melodykę kształtuje z zastosowaniem figury retorycznej określanej jako *epizeuxis*. Dotyczy ona wyłącznie warstwy muzycznej, do której tekst zostaje dopasowany. Śledząc ten fragment, warto zwrócić uwagę na moment pojawienia się drugiego głosu sopranowego, następującego w taktach 582 na pierwszej sylabie słowa „Crucifixus”, co ilustruje przykład 4.



Przykład 4. Fragment arii sopranu, (t. 582–583).

Świadome rozpoczęcie współbrzmienia dwóch głosów od interwału dysonansowego to figura retoryczna określana jako *inchoatio imperfecta*²³. Natomiast powtórzenie dysonansu tworzy figurę zwaną *multiplicatio*²⁴. Nagromadzenie wielu środków ekspresyjnych w jednym miejscu służy podkreśleniu tego fragmentu.

22 I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001, s. 308.

23 T. Jasiński, dz. cyt., s. 309.

24 Tamże, s. 313.

Począwszy od słów „Et resurrexit” już do końca tej części kompozycji, z drobnymi wyjątkami, zostaje zastosowana faktura homofoniczna. Zjawiskiem, na które warto zwrócić uwagę, jest posłużenie się figurą retoryczną *aposiopesis*. Polega ona na zamieszczeniu pauzy we wszystkich głosach wokalnych²⁵. Warto także przyjrzeć się zabiegowi zastosowanemu w zakończeniu. Otóż po uroczystym „Amen” następuje trzykrotnie powtórzone słowo „Credo”, co zgodnie z chrześcijańską tradycją kryje w sobie bogatą symbolikę.

Sanctus

Tę część kompozycji autor zapisał w tonacji G-dur, która, zdaniem przywołanego wcześniej niemieckiego teoretyka, jest odpowiednia do poważnych i pobudzających tematów²⁶. Czerogłosowa faktura staje się bardziej uroczysta dzięki ponownemu zastosowaniu obfitych środków polifonicznych, w których zawierają się chociażby rozbudowane fragmenty imitacyjne. Pierwsza fraza na słowie „Sanctus” odznacza się niezależnością sopranu i altu od głosów męskich, w których bas imituje krótki motyw tenoru. Kompozytor nie dokonał wyraźnego oddzielenia części *Benedictus*. Jednak sformułowanie „Benedictus qui venit” w konstrukcji utworu przybiera formę krótkiej imitacji motywu melodycznego zaprezentowanego w trzech najwyższych głosach. Warto nadmienić, że motyw ten nie pojawia się w głosie najniższym. Innym zjawiskiem wartym dostrzeżenia jest zastosowanie rytmu punktowanego. Fakt jego występowania niemal w każdym takcie kompozycji sprawia, że przybiera on charakter formotwórczy.

O Salutaris

W historii muzyki wielokrotnie napotykamy dzieła mszalne, w których kompozytorzy dokonują nietypowych rozwiązań, jak chociażby połączenie ze sobą części *ordinarium* i *proprium*. Przykładem tego może być *Missa Sancti Jacobi* autorstwa Guillaume’a Dufaya (ok. 1397–

25 Tamże, s. 289.

26 D. Bartel, dz. cyt., s. 42.

1474)²⁷. Dołączenie dodatkowych elementów do klasycznego cyklu części stałych może być podyktowane wieloma czynnikami, np. przeznaczeniem dzieła lub osobistą inwencją kompozytora. W gatunku muzycznym jakim jest msza, ilość części decyduje o zasadach architektonicznych, jednak ostatecznie nie precyzuje formy²⁸, co pozostawia pewną swobodę twórcom. Przejawem tego jest chociażby jedno z dzieł Charlesa Gounoda (1818–1893). W słynnej *Messe Solennelle de Sainte-Cécile* każdy ze śpiewów *Agnus Dei* poszerzono o słowa „Domine non sum dignus”²⁹. Tymczasem Poniatowski swoją kompozycję uzupełnia o dodatkową część, która w zwyczajnym układzie nie występuje ani w *proprium*, ani też w *ordinarium missae*.

Tenor

O sa - lu - ta - ris Hos - tia, O sa - lu - ta - ris Hos - tia,
 quae coe - li pan - dis os - tium, quae coe - li pan - dis os - ti - um,

Przykład 5. Fragment partii wokalne tenoru w *O Salutaris*, (t. 828–835).

O Salutaris to pieśń o przeznaczeniu eucharystycznym. Powstała początkowo z myślą o wykonywaniu w uroczystość Bożego Ciała, natomiast z czasem znalazła swoje zastosowanie także przy innych okazjach. Józef Poniatowski dokonał dwugłosowego opracowania wspomnianego tekstu, do wykonania przez głosy męskie – tenor i bas. Po indywidualnym zaprezentowaniu partii obojga solistów następuje polifoniczne przygotowanie przedstawionego wcześniej materiału. Warto zwrócić uwagę na równouprawnienie partii obojga wykonawców.

Agnus Dei

W *Agnus Dei* kompozytor powraca do tonacji wyjściowej. Mimo niewielkich rozmiarów pod względem treści jest to część dość rozbu-

27 J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 5, *Wielkie formy wokalne*, Warszawa 1987, s. 638.

28 Tamże, s. 639.

29 I. Pawlak, dz. cyt., s. 183.

A - gnus De - i A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta,
 pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis,
 mi - se - re - re no - bis, do - na - no - bis pa - cem,

Przykład 6. Fragment arii basu w *Agnus Dei* (t. 931–950).

dowana. Po długim wstępie organowym następuje solo basu, mające postać arii złożonej z dwóch zasadniczych motywów. Trzykrotnie zostają powtórzone słowa „miserere nobis” i „dona nobis pacem”.

Następnie swoją partię rozpoczyna czterogłosowy chór, który prowadzi dialog z głosem solowym. Jego treść muzyczna odznacza się zastosowaniem bogatej chromatyki wyrażonej w długich wartościach. Całość sprawia, że *Agnus Dei* wydaje się najbardziej wyrafinowaną częścią kompozycji.

Wraz z pojawieniem się partii chóru głos solowy traci na znaczeniu. Jego melodyka w znacznej mierze przyjmuje charakter recytacyjny, występuje częste ograniczenie konstrukcji linii melodycznej do jednego dźwięku. Prostota przejawia się też w zastosowaniu toku sylabicznego pozbawionego wszelkiego rodzaju melizmatów. Jednak, w celu podkreślenia znaczenia danego fragmentu, partia solowa zostaje powtórzona przez cały chór (przykład 7).

Zastosowany zabieg służy bez wątpienia wzbudzeniu większej ekspresji. Kompozytor pragnie w ten sposób podkreślić wagę przywoływanego tekstu.

Amen

Józef Poniatowski swą mszę poszerzył nie tylko o omówioną już część *O Salutaris*. Całość zwieńczył uroczystym *Amen* na chór czterogłosowy z organami. Podobnie jak w drugiej części *Gloria*, kompozytor posłużył się rozbudowaną formą fugi skonstruowaną w oparciu

The image shows a musical score for a bass arioso and its repetition by the choir. It consists of four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one bass staff. The music is in 4/4 time and marked *ff*. The lyrics are "A - men, a - men." The bass staff has a longer line of lyrics: "A - men, a - man." The vocal staves show a melodic line with some grace notes and a final cadence. The bass staff shows a more rhythmic and melodic line, also ending with a cadence.

Przykład 7. Fragment arii basu i jego powtórzenie przez chór (t. 994–1002).

The image shows a musical score for a raga motif. It consists of four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one bass staff. The music is in 4/4 time and marked *ff*. The lyrics are "A - men, a - men." The bass staff has a longer line of lyrics: "A - men, a - man." The vocal staves show a melodic line with some grace notes and a final cadence. The bass staff shows a more rhythmic and melodic line, also ending with a cadence.

Przykład 8. Motyw początkowy zaprezentowany w raku (t. 1107–1113).

o dwa tematy wprowadzane przez głosy męskie, a następnie przejęte przez pozostałą część chóru. Ich budowa wydaje się kontrastowym połączeniem krótkich i długich wartości, natomiast zastosowane skoki o duże interwały dodają podniosłego charakteru. Całość wieńczy kadencja, w której kompozytor ujawnia swoje zdolności kontrapunktyczne: przywołuje w niej pierwszy z początkowych tematów, stosując przedstawienie w formie raka. Jednak sytuacja ta nie występuje po

raz pierwszy. Podobny zabieg polifoniczny kompozytor zastosował także w omówionym już *Agnus Dei*, kiedy w takcie 1005 głos solowy wykonuje temat z początkowego fragmentu na tle towarzyszącego mu chóru. Prezentuje go jednakże w odwróceniu, co ilustruje przykład 8.

Amen wieńczące *Mszę F-dur* Józefa Poniatowskiego nie jest jedynie dodatkiem – należy je uznać za integralną część kompozycji. To między innymi dzięki niemu nabiera ona odświętnego charakteru, który przejawia się nie tylko w zastosowanych środkach, ale także w uroczystej kadencji.

Podsumowanie

Powyższa analiza pozwala stwierdzić, że Józef Poniatowski zasłużył się nie tylko na gruncie muzyki operowej, ale także wniósł istotny wkład w twórczość mszalną współczesnego sobie okresu. *Msza F-dur* to dzieło o dużej wartości artystycznej, ukazujące bogaty kunszt kompozytorski, stanowiące również o rozległych umiejętnościach samego twórcy. Utwierdza nas to w przekonaniu, że twórczość tego zapomnianego kompozytora zasługuje na bardziej wnikliwe zbadanie.

Bibliografia

- Bartel D., *Musica Poetica. Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, Londyn 1997.
- Chomiński J.M., *Poniatowski Józef Michał Ksawery Franciszek Jan*, [w:] *Słownik muzyków polskich*, t. 2, red. J.M. Chomiński, Kraków 1964.
- Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. 5, *Wielkie formy wokalne*, Warszawa 1987.
- Czerwiński P., *Zakon Maltański i stosunki jego z Polską na przestrzeni dziejów. Szkic historyczny*, Londyn 1964.
- Dąbek S., *Twórczość mszalna kompozytorów polskich xx wieku. 1900–1995*, Warszawa 1996.
- Feicht H., *Dzieje polskiej muzyki religijnej w zarysie*, Lublin 1965.
- Golianek R.D., *Idea postępu w twórczości operowej w świetle rozprawy Józefa Poniatowskiego «Les Progrès de la musique dramatique»*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2009, t. 7.

- Golianek R.D., *Gatunki operowe w twórczości Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2006, t. 5.
- Jasiński T., *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2009.
- Nadolski B., *Liturgika*, t. 4, *Eucharystia*, Poznań 1992.
- Pawlak I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001.
- Poliński A., *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Kraków 1907.
- Poniatowski J., *Mass in F for four voices & choirs, with Accompaniment*, Londyn [b.r.].
- Sowiński A., *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż 1874.
- Wesołowski F., *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, [w:] Wesołowski F., Sąsiadek E., *Rozważania o muzyce dawnej i jej wykonaniach*, Wrocław 2003.

Abstract

A few remarks about *Mass in F* by Joseph Poniatowski

The music of Polish composers of the Romanticism is still quite a forgotten and undiscovered area. One of the examples of that issue are the works of Joseph Poniatowski (1816–1873), a composer who spent a significant part of his life abroad.

His work concentrates mainly on the opera music, which was largely dictated by the environment from which he descended and in which he stayed. The purpose of this article is to draw attention to one of the composer's forgotten works – *Mass in F major*, and also to presently selected topics related to this work.

Keywords: Joseph Xavier Poniatowski, Polish music, Romantic music, *Mass in F*