

Andrzej Zając

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Międzynaczelniany Instytut Muzyki Kościelnej, Kraków

***Missa pulcherrima* Bartłomiej Pękiela. Historyczny, biograficzny i stylistyczny kontekst utworu**

1. Tło historyczne

Życie i działalność muzyczna Bartłomiej Pękiela obejmują lata panowania władców Polski ze szwedzkiej dynastii Wazów: Zygmunta III, Władysława IV i Jana Kazimierza.

Zygmunt III urodzony w 1565 roku był synem Katarzyny Jagiellonki, siostry Zygmunta Starego i króla szwedzkiego Jana III. Wzrastał w środowisku protestanckim, lecz ze względu na perspektywę objęcia w przyszłości tronu polskiego wychowany był przez matkę w religii katolickiej, władał kilkoma językami, dobrze też znał język swej matki. Po śmierci Stefana Batorego został wybrany królem Polski i 27 grudnia 1587 roku w katedrze wawelskiej z rąk arcybiskupa gnieźnieńskiego Stanisława Karnkowskiego przyjął koronę. Jego decyzja przeniesienia stolicy z Krakowa do Warszawy w 1611 roku w opinii historyków była krokiem zupełnie nieprzemyślanym i pod wielu względami dla Polski niekorzystnym. Od tej pory dawny zamek książąt mazowieckich stał się rezydencją królów Polski. Tam też została zorganizowana kapela muzyczna, która jako kapela królewska stała się pierwszym zespołem Rzeczypospolitej. Kraków jednak nadal *de facto* pozostawał stolicą i wiele stołecznych funkcji zachował, jak np. koronacje królewskie (poza Stanisławem Leszczyńskim i Stanisławem Augustem Poniatowskim wszyscy inni królowie koronowali się na Wawelu). Zygmunt zmarł 30 kwietnia 1632 roku w wieku 66 lat, szczerze opłakiwany przez poddanych¹. Stanisław Grzybowski ocenia tego władcę w następujących słowach:

¹ Zob. S. Grzybowski, *Wielka historia Polski*, t. 4, *Dzieje Polski i Litwy (1506–1648)*, red. S. Grodziski, J. Wyrozumski, M. Zgórnjak, Kraków 2004, s. 354.

Był dobrym człowiekiem, ale w złych czasach wystarczyć to nie mogło. Przeżył wielkie tryumfy i wielkie klęski. I pozostawił po sobie pamięć równie pełną sprzeczności jak bieg dziejów na scenie, na której, zbyt prosto-duszny, by cokolwiek z powodzeniem udawać, zagrać dobrze nie umiał².

Władysław IV – syn Zygmunta III – wstąpił na tron po śmierci ojca w roku 1632 i panował przez 16 lat do 1648 roku. Jego pasją obok polowań był teatr, i to teatr włoski, z którym zetknął się wcześniej podczas podróży po Italii. Dlatego też już w 1635 roku z jego woli na zamku królewskim powstała stała scena operowa, która była pierwszą po włoskiej sceną operową w Europie. W 1644 roku wzniósł w Warszawie swojemu ojcu Zygmuntowi pomnik w postaci posągu umieszczonego na wysokiej kolumnie (kolumna Zygmunta). Stanisław Grzybowski tak charakteryzuje Władysława:

Przez całe życie bezsilnie się szamotał i nigdy nie potrafił pogodzić się ze swoją bezsilnością, król pełen dobrych intencji i wspaniałych planów, z których każdy zamieniał się w klęskę³.

Jan Kazimierz, urodzony w 1609 roku, młodszy syn Zygmunta III, brat Władysława, panował przez 19 lat od 1649 roku do abdykacji w 1668 roku. Po wrzuceniu się korony przebywał jakiś czas w Polsce, znosząc urągania szlachty, a po wyborze Korybuta Wiśniowieckiego wyjechał do Francji i osiadł w przyznanym mu przez Ludwika XIV opactwie Saint-Germain-des Pres, a później w zamku Moulins. Interesował się jednak nadal Polską i niepokoił go stan spraw polskich. Gdy doszła go wieść o sukcesach tureckich i zdobyciu Kamieńca Podolskiego w 1672 roku, dostał apopleksji. Niedługo po tym (16 grudnia 1672 roku) zmarł w Nevers w drodze do Paryża. Serce monarchy złożono w sarkofagu w kościele Saint-Germains-des Pres w Paryżu, ciało jego spoczęło na Wawelu w 1676 roku wraz ze zwłokami Michała Korybuta Wiśniowieckiego⁴.

Okres panowania tych władców nie był dla Polski czasem pomyślnym. Wojna polsko-moskiewska, wojny z Turcją, wojny szwedzkie i ich apogeum w postaci „potopu” za Jana Kazimierza, wojny polsko-kozackie, liczne klęski militarne i inne polityczne zaburzenia znacznie osłabiały jedność królestwa polskiego. Do tego dodać należałoby wzrost samowoli szlacheckiej, ciągłe swary i kłótnie pomiędzy

² Tamże.

³ Tamże, s. 392.

⁴ Zob. J. A. Gierowski, *Wielka historia Polski*, t. 5, *Rzeczpospolita w dobie złotej wolności (1648–1763)*, red. S. Grodziski, J. Wyrzumiński, M. Zgórniak, Kraków 2004, s. 108–110.

rodami magnackimi, zastój kulturalny ogółu szlachty. To wszystko wpłynęło wydatnie na załamanie się potęgi Rzeczypospolitej w pierwszej połowie XVII wieku.

Pomimo iż według znanego powiedzenia „inter armas silent musae”, okres ten w Polsce nie był kulturalną pustynią. Życie muzyczne koncentrowało się głównie na dworze królewskim w Warszawie i katedrze na Wawelu. Bogate rody magnackie utrzymywały również własne kapele. Przy niektórych katedrach, kolegiatach, klasztorach, a nawet parafiach działały kapele muzyczne i to na niezłym poziomie. Istniały także kapele szkolne przy kolegiach jezuickich, pijarskich czy później teatyńskich⁵. Czołowym zespołem muzycznym w tym czasie była niewątpliwie kapela królewska, na której czele stali wybitni muzycy włoscy i polscy (Asprilio Pacelli, Giovanni Francesco Anerio, Marco Scachi, Bartłomiej Pękiel, Jacek Różycki). Po zniszczeniu stolicy przez Szwedów i rozproszeniu się kapeli królewskiej głównym ośrodkiem życia muzycznego kraju stała się ponownie katedra na Wawelu, gdzie działała kapela wokalo-instrumentalna prowadzona między innymi przez Bartłomieja Pękiela oraz ufundowana jeszcze przez Zygmunta Starego kapela rorancka.

W tych niespokojnych politycznie czasach żyli i tworzyli wybitni polscy kompozytorzy, jedni związani z dworem królewskim, inni z katedrą wawelską: Adam Jarzębski, Marcin Mielczewski, Bartłomiej Pękiel, Franciszek Lilius, Jacek Różycki, Stanisław Sylwester Szarzyński, wreszcie na przełomie XVII i XVIII wieku, w tzw. okresie saskim, Grzegorz Gerwazy Gorczycki, kapelmistrz katedry na Wawelu.

2. Stan badań

Naukowe badania nad twórczością Bartłomieja Pękiela datować należy od czasu, kiedy ks. Józef Surzyński wraz z kustoszem katedry wawelskiej, ks. Ignacym Polkowskim, wydobył ze skrzyń przechowywanych w tzw. wieży wikaryjskiej zbiory zawierające utwory polskich i obcych kompozytorów z okresu XVI i XVIII wieku, wśród nich Bartłomieja Pękiela i Marcina Leopolity. Wyniki tej kwerendy opisał ks. Surzyński w artykule *Muzyka figuralna w kościołach polskich od XV–XVIII wieku* zamieszczonym „Rocznikach Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego” w 1889 roku, a także w kilku artykułach na łamach „Muzyki Kościelnej” i „Kirchenmusikalisches Jahrbuch”. Wymienił tam Surzyński 6 mszy Pękiela (wśród nich mszę *Missa pulcherrima*), jedno *Patrem rotularum* i motet *Ecce sacerdos Magnus*. Można domniemywać, że znał również motety znajdujące się

⁵ Szerzej na temat kapel muzycznych tego czasu zob. H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, Kraków 1980, s. 90–110; tenże, *Muzyka w okresie polskiego baroku*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, red. Z. Szwejkowski, Kraków 1958, s. 157–174.

w tym samym zbiorze *O adoranda Trinitas, Nativitas (Conceptio) Tua, Asumpta est Maria i Sub tuum praesidium*. Z tych kompozycji Surzyński opublikował tylko mszę *Missa pulcherrima* i opatrzył ją krótkim komentarzem. Znalezione utwory dały Surzyńskiemu podstawę do uznania Bartłomieja Pękiela za najwybitniejszego kompozytora polskiego XVII wieku, „stojącego – jak pisał – pod względem techniki kompozytorskiej i talentu twórczego na równi z Zielińskim”⁶.

Informacje o dalszych kompozycjach Pękiela pojawiają się w kolejnych latach. W 1902 roku Robert Eitner podał wiadomość o kantacie *Audite mortales* zachowanej wówczas w Preussische Staatsbibliothek w Berlinie i w bibliotece uniwersyteckiej w Uppsali. W bibliotece w Uppsali miał się również znajdować motet *Dulcis Amor Jesu*.

W 1908 roku Max Seiffert w opublikowanym katalogu biblioteki muzycznej chórów szkoły św. Michała w Lüneburgu wymienia obok *Audite mortales* nie odnalezioną dotychczas kompozycję Pękiela *Canite bene, sumite psalmum*. W latach 1909 i 1910 Adolf Chybiński odkrył w archiwum wawelskim mszę Pękiela *Missa Paschalis de Resurrectione Domini* i kilka niekompletnie zachowanych kompozycji, wśród nich *Magnum nomen Domini*. W 1911 roku Zdzisław Jachimecki w swojej pracy *Wpływy włoskie w muzyce polskiej* wymienia *Patrem na Rotuły wikaryjskie katedralne* jako jedną z serii roranczkich ksiąg chóralnych. W 1910 roku Otto Günter wydał katalog rękopisów muzycznych biblioteki miejskiej w Gdańsku, w którym wymienia 3 msze Pękiela (*Missa concertata La Lombardesca, Missa a 8 i Missa de Resurrectione Domini*) i motet *Dulcis Amor Jesu*. O istnieniu tych kompozycji Pękiela w bibliotece gdańskiej informował też Aleksander Poliński w artykułach na łamach „Kuriera Warszawskiego” (1911), „Kroniki Powszechniej” (1911) i „Kwartalnika Muzycznego” (1912). W 1922 roku ks. Hieronim Feicht znalazł jeszcze w wawelskich zbiorach muzycznych mszę Pękiela *Missa In defectu unius contraaltus*, motet *Ave Maria* oraz kompletnie zachowaną kopię *Magnum nomen Domini*. Warto tu dodać, że Hieronim Feicht na podstawie porównawczej analizy stylistycznej uznaje z dużym prawdopodobieństwem anonimowo zachowaną kompozycję *Resonet in laudibus* również za utwór Pękiela⁷.

Należy tu przypomnieć, że swoją rozprawę doktorską pisaną pod kierunkiem Adolfa Chybińskiego poświęcił ks. Hieronim Feicht twórczości religijnej Bartłomieja Pękiela. Praca została opublikowana we Lwowie w 1925 roku. Mimo iż wielu muzykologów zajmowało się później twórczością tego kompozytora, to

⁶ Zob. H. Feicht, *Studia...*, dz. cyt. s. 290–291.

⁷ Tamże, s. 291–292.

jednak badania Hieronima Feichta zarówno nad biografią, jak i nad twórczością Pękiela są jak dotychczas najbardziej wnikliwe i wyczerpujące⁸.

Na podstawie dotychczasowych badań znamy 27 lub 28 kompozycji religijnych Bartłomieja Pękiela: 11 motetów, 2 sekwencje, 1 kantata (dzisiaj traktowana jako *dialogus*), 11 mszy, 2 *Patrem* i 1 kompozycja anonimowa (*Resonet in laudibus*), uznawana – jak wyżej było wspomniane – za utwór Pękiela. Ponadto kilkanaście utworów znamy jedynie z tytułów⁹. Wszystkie kompozycje Pękiela zostały wydane jako *B. P. Opera omnia* pod redakcją Zofii Dobrzańskiej-Fabiańskiej w Krakowie w 1994 roku¹⁰.

3. Pochodzenie, nazwisko, funkcje

Do tej pory nie udało się ustalić ani daty, ani miejsca urodzenia Bartłomieja Pękiela. Wiemy jednak, że zmarł w Krakowie w 1670 roku¹¹. Nie znamy miejsca jego pochodzenia, nic nie wiemy o jego rodzinie, brak jakichkolwiek informacji o tym, gdzie zdobywał wykształcenie muzyczne. Nie ulega jednak wątpliwości, że był w pełni wykształconym muzykiem, o czym świadczy jego twórczość. Znamy zaledwie kilka szczegółów jego biografii z czasu, gdy był kapelmistrzem królewskim w Warszawie, i nic ponadto.

Na podstawie znanych materiałów archiwalnych i przekazów literackich musimy poddać w wątpliwość jego polskie pochodzenie. Jan Mattheson, a za nim Ernest Ludwik Gerber utrzymują, że Pękiel był Niemcem, chociaż żaden z nich tego przekonania nie uzasadnia. Aczkolwiek obco brzmiące nazwisko nie upoważnia do twierdzenia, że jego właściciel nie może być Polakiem, to jednak odnośnie do Pękiela musimy stwierdzić, że ówczesne akta nie znają polskiej pisowni „Pękiel”¹².

Hieronim Feicht pisze:

Źródła archiwalne, zarówno warszawskie, jak i krakowskie, współczesne druki oraz dzieła historyczne i słowniki z XVIII i XIX wieku piszą nazwisko kapelmistrza w sposób następujący: Peckel, Pekel, Pekell, Pekiell oraz Pechel¹³.

⁸ Tekst rozprawy zamieszczony jest w publikacji H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, Kraków 1980, s. 290–453.

⁹ Tamże, s. 293. Pełny wykaz kompozycji B. Pękiela: zob. Pękiel, Bartłomiej, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 8 PeR, red. E. Dziębowska, Kraków 2004, s. 84–85.

¹⁰ Tamże, s. 84.

¹¹ Zob. H. Feicht, *Wstęp do partytury: Bartłomiej Pękiel, Missa pulcherrima*, Kraków 1972, seria WDMP nr 17, s. 4.

¹² H. Feicht, *Studia...*, dz. cyt., s. 295–296.

¹³ Tamże, s. 296.

Wątpliwości na temat pisowni nazwiska pozostają do dzisiaj, nie znamy bowiem żadnego rękopisu muzycznego z autograficznym podpisem Pękiela. Na kopiach jego utworów najczęściej powtarzają się pisownie nazwiska: „Pekel” i „Pekiel”. Pierwszą wersję nazwiska – „Pekel” – spotykamy między innymi w kopiach rękopisów sporządzonych przez prepozyta kapeli roranckiej, ks. Macieja Arnulfa Miśkiewicza (Feicht używa pisowni Miskiewicz!), a także u wspomnianych wyżej Mathesona i Gerbera. Wersję „Pekiel” spotykamy np. w *Gościńcu* Adama Jarzębskiego i w notatkach ks. Górczyckiego w aktach wawelskich. Pisownią „Peckel” posługują się kopie kompozycji zachowane w Gdańsku, pisownię „Pekell” spotykamy raz jeden w głosie basowym mszy wielkanocnej, a „Pechel” (pisownia włoska, ch = k) jedynie w *Katalogu* ks. Łętowskiego. Wojciech Sowiński w obydwu wydaniach swego *Słownika* używa obydwu wersji: „Pekel” i „Pekiel”. Dla ustalenia pisowni nazwiska kompozytora dwie wersje zasługują na uwagę: „Pekiel” i „Pekel”. Wobec braku autografu kompozytora i wielu rozbieżności pisowni jego nazwiska Feicht uważa, że najbardziej przekonujące jest przyjęcie spolonizowanej już wówczas pisowni „Pekiel”, przekazanej nam przez Jarzębskiego i Górczyckiego. Ta pisownia występuje również w aktach urzędowych, tj. w aktach Metryki Koronnej i aktach donacyjnych. W swojej rozprawie doktorskiej Hieronim Feicht konsekwentnie używa pisowni „Pekiel”, ale w następnych publikacjach zdecydował się ostatecznie przyjąć wersję „Pękiel”. Z obco brzmiącego nazwiska „Pekiel” nie możemy – twierdzi Feicht – wysnuć wniosku o jego pochodzeniu czy narodowości. Rodzina mogła być niewątpliwie pochodzenia niemieckiego, sam zaś kompozytor mógł być równie dobrze już Polakiem, jak i jeszcze Niemcem. Mógł spolszczyć się, gdy już na stałe przebywał w Polsce. Przemawia za tym ówczesna praktyka stosowana w aktach Metryki Koronnej, według której w dotacjach obok nazwiska zamieszczano niejednokrotnie wzmiankę o narodowości dotowanego. W rubrykach dotacji udzielonych Pękielowi brak jest wzmianki o jego narodowości, z czego – jak twierdzi Feicht – można wysnuć przypuszczenie, że już wówczas uważano go za Polaka¹⁴.

Adam Jarzębski w *Gościńcu* nazywa Pękiela organistą: „Pekiel, zacny organista, dobry z nimże komponista”¹⁵. Z tej notatki wysnuto wniosek, jakoby Pękiel był organistą w kościele św. Jana. Pierwszy z takim twierdzeniem wystąpił Wojciech Sowiński, a po nim powtarzają Józef Surzyński i Zdzisław Jachimecki. Nie podzielają tego przekonania inni autorzy w swoich pracach historycznych: Aleksander Poliński, Adolf Chybiński, Henryk Opieński, a także podręczniki Tadeusza Joteyki i Józefa W. Reissa. Do nich należy również Hieronim Feicht, który swoje stanowisko uzasadnia następująco: Jarzębski w swoim *Gościńcu* pisze jedynie, że Pękiel

¹⁴ Por. tamże, s. 297–298.

¹⁵ Zob. *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, red. T. Ochlewski, Warszawa 1977, s. 49.

był „zacnym organistą” i „dobrym komponistą”. Twierdzenia, że Pękiel był organistą w kościele św. Jana i że organistami przy kościele św. Jana byli niekrólewscy organiści, należy zdecydowanie odrzucić, ponieważ w tym czasie żyli wymieniani z nazwiska organiści nadworni i katedralni. Należy też wykluczyć, by wicekapelmistrz królewski, którym był Pękiel, mieszkający w dodatku w Ujazdowie, a często przebywający z dworem poza Warszawą przez dłuższy czas, mógł regularnie pełnić obowiązki organisty w jakimkolwiek kościele, a tym bardziej w katedrze. Prawdą jest, że Pękiel był z zawodu organistą i z pewnością grywał w katedrze, ale podczas nabożeństw dworskich, i to tych, na których występowała kapela wokalna i orkiestra królewska pod dykcją Marka Scacchiego¹⁶.

Godna uwagi jest jeszcze jedna kwestia dotycząca biografii Pękiela, która w różny sposób jest interpretowana przez autorów. Chodzi o jego ewentualną przynależność do stanu duchownego. Ks. Józef Surzyński, a za nim Zdzisław Jachimecki i Henryk Opieński przyznają Pękielowi godność kapłańską. Józef Reiss uważa nawet, że był on członkiem zakonu karmelitów¹⁷. Feicht stanowczo temu zaprzecza, stwierdzając, że w źródłach archiwalnych brak jakichkolwiek podstaw do twierdzenia, że Pękiel był księdzem. We wszystkich dokumentach – twierdzi Feicht – począwszy od pierwszej wzmianki o Pękielu z roku 1641 aż do ostatniej znanej nam daty z jego życia, tj. do roku 1659, spotykamy przy jego nazwisku tytuły: „Nobilis”, „Excellens Dominus”, „Urodzony” i „Pan”. Brak zaś tytułów, które nadawano wówczas kompozytorom należącym do stanu duchownego, takich jak: „Venerabilis”, „Reverendus”, „Pater”, „Religiosus” lub „X” czy „ks”. Na kopiach kompozycji Pękiela spotykamy natomiast tytuły „Dominus”, „Signor” lub „Signore”. Nie brak też tytułu „Pan”, np. *Patrem na Rotuły Stare Wikariów Katedralnych Jego Mości Pana B. Pekiela Kapellae Magistra J.K.M. y Zamku Krak. 1661 uczynione*. Tytuł „pan” przyznaje również Pękielowi G. G. Gorczycki. Feicht przytacza jeszcze jeden argument na potwierdzenie swojej tezy: w księgach parafialnych kościoła św. Jana w Warszawie występuje Pękiel w funkcjach, które zazwyczaj odpowiadały osobom świeckim, a nie osobom należącym do stanu kapłańskiego. W 1654 roku występuje Pękiel jako świadek zawartego małżeństwa, w roku następnym – co zanotowały *libri baptizatorum* – jako ojciec chrzestny. O tym, że Pękiel nie był księdzem, świadczy też pośrednio pewien szczegół zanotowany w *Acta donationum*, że kiedy w sierpniu 1653 roku Jan Kazimierz wyruszał na wojnę z Tatarami i Kozakami, przeznaczył dla bezpieczeństwa, rady i usługi królowej, którą zostawił w jej zwykłej rezydencji, pewne osoby, zwalniając je od tej wyprawy. Między tymi osobami zwalnia – jak czytamy w dokumencie – „z dworu Naszego urodzonych [...]

¹⁶ H. Feicht, *Studia...*, dz. cyt., s. 299–301.

¹⁷ J. Reiss, *Mała historia muzyki*, Kraków 1979, s. 76.

Batholomeja Pekiela Capelae Magistra...”. Gdyby Pękiel był duchownym, czy król przeznaczyłby go do takiej funkcji? Wątpliwe. Feicht próbuje dociec, na jakiej podstawie ks. Surzyński utrzymywał, że Pękiel był księdzem. Najprawdopodobniej – przypuszcza Feicht – znał on rękopis Kazimierza Kratzer, który w 1856 roku skopiował mszę rzekomo ks. Gorczyckiego i po *Gloria* umieścił adnotację: „Credo autora Bartol. Pekel Prebend. Rorantystów”. Kratzer – uważa Feicht – nie wiedział, że Pękiel nie był nigdy prebendarzem rorantystów i wyciąganie na tej podstawie przez ks. Surzyńskiego wniosku, że Pękiel był księdzem, nie jest uzasadnione. Dlatego – twierdzi Feicht – trzeba uznać, że Pękiel, kompozytor polski XVII wieku i kapelmistrz królewski, nie był kapłanem¹⁸.

4. Szczegóły biograficzne

Pierwsza znana nam wzmianka z biografii Pekiela dotyczy jego przynależności do kapeli królewskiej w Warszawie. Dowiadujemy się o tym z dokumentu z 1641 roku, w którym mowa, że Pękiel otrzymał od Władysława IV nadanie na wolny wyręb drzewa. Na podstawie tego nadania Pękiel uzyskał dożywotnie prawo wycinania co 7 lat w lasach królewskich we wsi Brudno 10 fur drzewa opałowego i zwożenia go do swej posiadłości w Ujazdowie. Pękiel posiadał już wówczas tytuł wicekapelmistrza królewskiego. Od jak dawna był nim, nie wiadomo. Na podstawie analizy treści wspomnianego dokumentu Feicht dochodzi do wniosku, że Pękiel nie mógł być w kapeli królewskiej za czasów Zygmunta III, a więc przed rokiem 1632, gdyż w aktach z czasów Zygmunta III brak jakichkolwiek wzmianek o Pekieliu. Wobec tego – uważa Feicht – Pekiela powołano do kapeli za czasów Władysława IV, a więc najwcześniej w roku 1633. Świadczy o tym również fakt, że swoją posiadłość w Ujazdowie otrzymał od Władysława IV, a nie od jego ojca, Zygmunta III¹⁹.

Kiedy Pękiel wstąpił do kapeli, musiał już być cenionym kompozytorem, gdyż tylko takim powierzano w tym czasie funkcje kapelmistrzów i wicekapelmistrzów. O tym, jakie były obowiązki Pekiela jako wicekapelmistrza, w źródłach archiwalnych zachowały się bardzo skąpe wiadomości. Feicht przypuszcza, że w kapeli królewskiej mógł istnieć – zwłaszcza po roku 1633, gdy istniała już stała scena operowa, podział tego rodzaju, że naczelnym kapelmistrzem Marco Scacchi dyrygował muzyką świecką i operą, Pękiel zaś – muzyką religijną. Za przypuszczeniem takim przemawiałaby twórczość kompozytorska obydwu kapelmistrzów w okresie między 1633

¹⁸ Tamże, s. 301–303.

¹⁹ Tamże, s. 304–305.

a 1648 (Scacchi pisze madrygały, balety i opery, Pękiel zaś wyłącznie utwory religijne), a także fakt, że okres ten to lata wielkiego rozwoju opery królewskiej²⁰.

Artystyczna działalność kapeli królewskiej, w tym również Pękiela jako jej wice-, a potem kapelmistrza, nie ograniczała się wyłącznie do Warszawy. Świadczy o tym kilka faktów: w 1636 roku cała kapela towarzyszyła dworowi królewskiemu w podróży do Wilna; w 1637 roku Scacchi wyjechał do Krakowa wraz z organistą (być może tym organistą był Pękiel?) na uroczystość zaślubin królewskich z Marią Renatą; w Wilnie spędziła kapela pół roku, kiedy przebywał tam Władysław IV wraz z królową Marią Renatą od 27 stycznia do 1 lipca 1639 roku²¹.

Kapela królewska brała udział nie tylko w uroczystościach dworskich, ale chętnie uświetniała różne uroczystości rodzinne bogatych patrycjuszy warszawskich. Mamy na to szereg przykładów²².

Po wyjeździe Marka Scacchiego w roku 1649 Pękiel został kapelmistrzem królewskim, na co mamy dowody, ale dopiero z roku 1653. W dokumencie z tego roku („lustracji dóbr królewskich”) czytamy, że „Pan Pekiell” posiada tytuł „Kapella Magistera Jego Królewskiej Mości”. Z powodu braku dokumentów nie potrafimy jednak ustalić, czy Pękiel został bezpośrednim następcą Marka Scacchiego po jego wyjeździe z Polski w 1649, czy między rokiem 1649 a 1652 kapelmistrzem był ktoś inny²³.

Dramatyczne wypadki dziejowe roku 1655 nie pozostały bez wpływu na losy kapeli królewskiej, a także jej kapelmistrza Bartłomieja Pękiela. 8 września 1655 roku Szwedzi zajęli, spalili i zrabowali Warszawę. Jan Kazimierz wraz z królową Marią Ludwiką i dworem opuścił stolicę i udał się do Krakowa. Gdy wojska szwedzkie zbliżyły się do miasta, król z najbliższym otoczeniem schronił się na Śląsku, w Głogówku, zlecając obronę Krakowa kasztelanowi kijowskiemu Stefanowi Czarnieckiemu²⁴. Po upadku stolicy kapela została na kilka lat rozproszona. Nie wiadomo, gdzie Pękiel spędził okres zajęcia Warszawy przez Szwedów i trzy następne lata. Wiadomo tylko na pewno, że do Warszawy już nie powrócił. Dobitnie świadczy o tym fakt, że w roku 1658 po śmierci ks. Franciszka Liliusa (1657) objął stanowisko kapelmistrza kapeli katedralnej na Wawelu. Zatrzymał jednak nadal tytuł królewskiego kapelmistrza („Capellae Magister S.R.M”), o czym świadczą inskrypcje na kopiach kompozycji Pękiela po roku 1657, a także dokumenty urzędowe z tego czasu. Że definitywnie zrezygnował z powrotu

²⁰ Tamże, s. 305–306.

²¹ Tamże, s. 307.

²² Zob. tamże.

²³ Por. tamże, s. 308–310.

²⁴ Zob. J. A. Gierowski, *Rzeczpospolita w dobie złotej wolności*, dz. cyt., s. 54.

do Warszawy, świadczy dobitnie fakt, iż w roku 1659 sprzedał swoje posiadłości w Ujazdowie (dzisiejszy ogród i pałac Belwederski²⁵) Krzysztofowi Pacowi. Hieronim Feicht przypuszcza, że w czasie wojny łupem Szwedów padła posiadłość Pękiela w Ujazdowie, a wraz z nią jego prywatna biblioteka i wszystkie rękopisy, które tam się znajdowały. Szwedzi bowiem rabowali biblioteki polskie i przewozili je do Szwecji lub Niemiec albo sprzedawali przy powrocie, np. w Gdańsku. Być może w ten sposób zostały zniszczone lub wywiezione wszystkie rękopisy muzyczne Pękiela. Do tej pory bowiem nie odnaleziono ani jednego rękopisu kompozytora. Opuszczone przez Pękiela stanowisko kapelmistrza kapeli królewskiej po wznowieniu jej działalności objął Jacek Różycki²⁶.

Kapela katedralna na Wawelu, którą Pękiel objął w 1658 roku, była dość licznym zespołem wokально-instrumentalnym, porównywalnym z kapelą królewską. Mógł więc Pękiel wykonywać z nią kompozycje wokально-instrumentalne, w przeciwieństwie do kapeli roranckiej, która była nieliczna – tylko wokalna – a tym samym miała ograniczone możliwości wykonawcze. Z powodu braku źródeł nie znamy żadnych szczegółów dotyczących działalności Pękiela na stanowisku kapelmistrza, nie znamy także repertuaru wykonywanego przez prowadzoną przez niego kapelę. Nie zachował się bowiem inwentarz kapeli z tego okresu. Możemy jedynie przypuszczać, że wykonywał z kapelą także utwory wokально-instrumentalne, gdyż na to pozwalała obsada zespołu.

Nie wiemy też dokładnie, do kiedy Pękiel pełnił funkcję kapelmistrza katedralnego. Z kilku dat zachowanych na kopiach jego kompozycji, sporządzonych przez ks. Miśkiewicza, wnioskujemy, że był on w Krakowie jeszcze w latach 1661–1664. Ponieważ luka w wawelskich *Acta Actorum* sięga do roku 1671 włącznie, nie potrafimy ustalić, kiedy dokładnie nastąpiła zmiana na stanowisku kapelmistrza. Wiadomo na pewno, że w roku 1672 kapelmistrzem był już Daniel Fierszewicz, który był bez wątpienia bezpośrednim następcą Pękiela. Przyjmując za Józefem Surzyńskim, że Pękiel zmarł w 1670 roku, można przypuścić, że Fierszewicz objął stanowisko w 1670 lub 1671, a Pękiel piastował stanowisko kapelmistrza katedry wawelskiej do śmierci²⁷.

5. *Missa pulcherrima* w kontekście twórczości mszalnej Pękiela

Gdy za podstawę podziału przyjmiemy kryterium form muzycznych, twórczość religijną Pękiela możemy podzielić na msze, motety, kantaty (*dialogus*)

²⁵ Zob. H. Feicht, *Wstęp do partytury...*, dz. cyt., s. 4.

²⁶ Zob. tenże, *Studia...*, dz. cyt., s. 311–312.

²⁷ Tamże, s. 312–314.

i hymny. Stosując natomiast kryterium stylistyczne, uzyskamy podział na kompozycje utrzymane w dawnym renesansowym stylu, a więc *a cappella* i kompozycje wokально-instrumentalne, typowe dla epoki baroku. Styl tradycyjny, nawiązujący do renesansowej polifonii *a cappella*, i styl nowoczesny, wokально-instrumentalny, zwany też koncertującym, współistniały bowiem ze sobą zgodnie i tworzenie muzyki w obydwu stylach było wówczas praktyką powszechną.

Zarówno twórczość motetowa, jak i mszalna Bartłomieja Pękiela należą więc do obydwu nurtów stylistycznych. Znajdujemy w niej msze i motety *a cappella*, a równocześnie te same formy pisane w stylu koncertującym.

Zatrzymajmy się nad twórczością mszalną Pękiela. Hieronim Feicht zwraca uwagę na charakterystyczny rys tej twórczości, a mianowicie: podczas gdy kompozytorzy tego okresu kierowali swoje zainteresowanie głównie w kierunku motetu, msze zaś pisali mniej z potrzeby twórczego wypowiedzenia się, a bardziej z zapotrzebowania Kościoła na tę formę, to w twórczości mszalnej Pękiela widzimy, że każda z jego mszy przedstawia – obok pełnej wartości artystycznej – swą własną, odrębną formę. Dowodzi to – uważa Hieronim Feicht – że żadna z jego mszy nie jest kompozycją szablonową, napisaną na zamówienie, ale każda jest rezultatem potrzeby twórczej, a zarazem świadczy o randze talentu kompozytora²⁸.

Dotychczas znamy 11 mszy i dwie części mszalne *Patrem* Bartłomieja Pękiela. Trzy msze posiadają obok głosów wokalnych towarzyszenie instrumentalne, trzy mają dodany głos basowy jako *basso continuo pro organo*, reszta to msze *a cappella*. Do mszy wokально-instrumentalnych należą²⁹: *Missa concertata La Lombardesca* na 8 głosów i 5 instrumentów, *Missa a 8 voci e 5 stromenti* (tylko *Kyrie* i *Gloria*) *Missa de Resurrectione Domini N.J.Ch. a 6 voci* (zachował się tylko głos wioli).

Basso continuo pro organo posiadają: *Missa senza le ceremonie I* – na 8 głosów, *Missa senza le ceremonie II* – na 8 głosów, *Missa Paschalis de Resurrectione Domini N.J.Ch.* – na 4 głosy. Mszami *a cappella* są: *Missa brevis* na 4 głosy, *Missa secunda* na 4 głosy, *Missa a quatuor* – na 4 głosy, *Missa in defectu unius contraalti* – na dwa tenory i bas (brak tenoru I), *Missa Pulcherrima ad instar Prenestini* na 4 głosy mieszane, *I Patrem rotularum* na 4 głosy równe, *II Patrem na Rotuły wikaryjskie katedralne* na 4 głosy równe.

Nie do końca rozwiązany jest problem datowania utworów Pękiela. Większość z nich nie posiada daty powstania, nie można więc określić, kiedy dokładnie Pękiel napisał swoje dzieła. Hieronim Feicht przyjmuje interesującą metodę, która pozwala w przybliżeniu określić daty powstania poszczególnych dzieł kompozytora. Proponuje mianowicie przyrzeć się tytułom, jakie dodane są do nazwiska

²⁸ Tamże, s. 409.

²⁹ Wykaz mszy B. Pękiela za: H. Feicht, *Studia...*, dz. cyt., s. 410.

kompozytora na zachowanych kopiach. Jedne z nich zawierają tytuł „Vice Capellae Magister”, inne „Capellae Magister”, inne jeszcze „Kapellae Magister J.K.M. y Zamku Krakowskiego”, jeszcze inne tylko inicjały nazwiska kompozytora. Ponadto bierze Feicht pod uwagę miejsca, gdzie zachowały się kopie, a to prowadzi go do interesujących wniosków. Otóż kopii kompozycji przechowywanych w archiwach zagranicznych (Berlin, Uppsala, Lüneburg) nie ma w archiwum wawelskim, kompozycje te nie nadawały się bowiem do wykonywania przez kapelę rorantystów, dla której sporządzał kopie ks. Miśkiewicz. Równocześnie w archiwach zagranicznych brak kompozycji zachowanych na Wawelu. Na podstawie tych spostrzeżeń dochodzi Hieronim Feicht do wniosku, że utwory oznaczone tytułem „Vice Capellae Magister” powstały przed rokiem 1649, a więc w okresie, gdy Pękiel był wicekapelmistrzem kapeli warszawskiej, natomiast utwory z tytułem „Capellae Magister”, zachowane w archiwach zagranicznych, powstały przed rokiem 1655, gdy Pękiel piastował funkcję kapelmistrza, reszta zaś zachowanych dzieł, a mianowicie utwory *a cappella* czy z *basso continuo pro organo* powstały po roku 1655, a więc po opuszczeniu Warszawy, to znaczy w okresie krakowskim³⁰.

6. Charakterystyka utworu

Wśród rękopisów zachowanych w archiwum wawelskim i znalezionych przez Józefa Surzyńskiego znajdują się 4 książki głosowe w formacie 20,5 × 28,5 cm, zawierające kilka kompozycji Pękiela. Wśród nich znajduje się *Missa pulcherrima ad instar Prenestini*³¹. Uwzględniając powyższy tok rozumowania Hieronima Feichta dotyczący datowania utworów Pękiela, możemy przyjąć, że *pulcherrima* powstała po roku 1655 prawdopodobnie wówczas, gdy Pękiel był już kapelmistrzem wawelskim, tym bardziej że miano „najpiękniejsze” nadał jej prawdopodobnie kopista, ks. Miśkiewicz. Encyklopedia Muzyczna PWM w indeksie dzieł Pękiela określa datę jej powstania na 31 stycznia 1669 roku³². Informacja ta nie dotyczy daty powstania mszy, lecz sporządzenia kopii partytury przez ks. Miśkiewicza, o czym świadczy pełny tytuł mszy zapisany w księdze *Tenor* przed głosem sopranowym³³. Natomiast w księdze *Altus* na początku głosu tenoru wpisany jest

³⁰ Zob. tamże, s. 315–316.

³¹ Tamże, s. 319. Por. także: H. Feicht, *Wstęp do partytury...*, dz. cyt., s. 5.

³² Pękiel, Bartłomiej, Encyklopedia Muzyczna PWM, art. cyt., s. 84.

³³ Zob. H. Feicht, *Wstęp do partytury...*, dz. cyt., s. 5. Tytuł ten podaje H. Feicht w następującym brzmieniu: *Missa Pulcherrima auth Barth Pekel Capellae Magistro S.R.M. ex eius[dem] Originali descripta per MM Praepo[situs] Capellae A.D.1669. Ultima Januarii. AMDG*. Także zob. H. Feicht, *Studia...*, dz. cyt., s. 163–164.

tytuł *Missa ad instar Praenestini a 4 Sig Bartol Pekel S.R.M.C.M.*³⁴. Z całą pewnością możemy przyjąć, że *Missa pulcherrima* powstała w Krakowie, została napisana być może na użytek kapeli roranczej i prawdopodobnie była ostatnim utworem kompozytora.

Warto jeszcze zatrzymać się nad samą nazwą omawianej mszy. Jej tytuł *Missa pulcherrima ad instar Praenestini* pochodzi – według przekonania ks. Surzyńskiego – od kopisty, ks. Miśkiewicza (Feicht podaje nazwisko kopisty w brzmieniu „Miskiewicz”). Hieronim Feicht uważa jednak, że nie należy wykluczać, iż jej nazwa pochodzi od samego kompozytora, który mógł ją uważać za swoją najpiękniejszą kompozycję mszalną³⁵. Podobne stanowisko przyjmuje Tomasz Jasiński³⁶. Jest to jednakże tylko przypuszczenie nie poparte żadnym dowodem. Określenie *ad instar Praenestini* wskazuje wyraźnie na styl kompozycji, a więc „na wzór Palestriny”. Adolf Chybiński polemizuje z tym przekonaniem i słusznie zauważa, że

[...] styl tej kompozycji dzięki mnóstwu podobieństw, zwłaszcza w prowadzeniu głosów, jest wprawdzie rzymski, jednakże dość odległy od stylu samego Palestriny.

To spostrzeżenie Chybińskiego potwierdza przekonanie ks. Surzyńskiego o autorze tytułu tej mszy. Píše Surzyński:

Pękiel nie mógł jej sam nazwać mszą „ad instar Praenestini”, gdyż musiał sobie zdawać sprawę z różnic swego stylu od stylu rzymskiego mistrza³⁷.

Stanowisko to podziela Tomasz Jasiński, pisząc:

Drugi człon tytułu – *ad instar Praenestini* – nie wiąże się z genezą materiału melodycznego. Inskrypcja ta stanowi objaśnienie ogólnej koncepcji formalnej dzieła. *Missa Pulcherrima*, jednorodna w warstwie tektonicznej, pozbawiona nagłych kontrastów rytmicznych, interpolacji w *tactus inaequalis*, bazująca na idei wspólnej myśli muzycznej dla całości cyklu, niemal bez reszty zdominowana przez technikę przeimitowania – ewidentnie

³⁴ Tamże.

³⁵ Zob. H. Feicht, *Studia...*, dz. cyt., s. 412.

³⁶ Zob. T. Jasiński, „*Missa pulcherrima ad instar Praenestini*” i pieśń „*O Ross, schoene Ross*”, [w:] *Staropolszczyzna muzyczna. Księga konferencji, Warszawa 18–20 października 1996*, red. J. Guzy-Pasiakowa, A. Leszczyńska, M. Perz, Warszawa 1998, s. 232.

³⁷ Zob. H. Feicht, *Studia...*, dz. cyt., s. 412.

odbiega od wszystkich pozostałych mszy Pękiela, nawiązując wprost do tradycji Palestrinowskiej, a w koncepcji konsekwentnej „monotematyczności” – m.in. do słynnej *Missa Papae Marcelli*. W mikrostrukturze natomiast dzieło zawiera elementy jawnie niepalestrinowskie (m.in. kształtowanie melodyki, w tym i fraz tematycznych, z udziałem kwarty zmniejszonej). Nie jest to utwór w stylu Palestriny [...], lecz konstrukcja na wzór stylistyczno-formalnych właściwości mszy palestrinowskiej [...]. Chodziło nie o stworzenie wiernej repliki stylu Palestrinowskiego, ale o twórcze łącznie własnego języka dźwiękowego z formą *alla Palestrina*³⁸.

Interesującą hipotezę stawia również Tomasz Jasiński, zarówno co do nazwy mszy (*pulcherrima*), jak i materiału melodycznego, którym posłużył się kompozytor. Uważa on, że archetypem muzycznym dla Pękiela mogła być anonimowa pieśń maryjna powstała przed 1621 rokiem i znana obecnie jedynie z tekstem niemieckim *O Ross, schoene Ross*. Jasiński dostrzega wyraźny związek genetyczny pomiędzy meliką pieśni a mszą. Pozostaje jeszcze ważna sprawa odnalezienia łacińskiej wersji pieśni jako bezpośredniego źródła melodyki. Pisz Tomasz Jasiński:

Są tu zasadniczo dwie możliwości: albo melodia pieśni *O Ross, schoene Ross* okaże się przejętą z melodii łacińskiej (niewykluczone, że funkcjonującej z tekstem *Pulcherrima rosa*), albo – co nie mniej prawdopodobne – śpiewem proweniencji czysto niemieckiej, który później otrzymał tekst łaciński (z incipitem „*Pulcherrima*”) i w takiej już wtórnej wersji dotarł do Pękiela. Rozstrzygnięcie tego problemu definitywnie zakończy dyskusję nad pierwszym członem tytułowej inskrypcji mszy naszego kompozytora³⁹.

Missa pulcherrima jest jedyną mszą Pękiela napisaną na czterogłosowy chór mieszany *a cappella* (SATB) i najdłuższą z kompozycji mszalnych, liczącą 638 taktów, nie wyłączając mszy koncertujących, z których pełna *La Lombardesca* liczy tylko 520 taktów⁴⁰. Obejmuje pełny cykl mszalny: *Kyrie, Gloria, Sanctus-Benedictus* i *Agnus Dei*. Tekst liturgiczny zachowany jest wiernie w pełnym brzmieniu, nie zmieniony, nie przestawiany, nie rozdrabniający sylab, nie uzupełniany osobistymi dodatkami. Jedyne ingerencje kompozytora w tekst liturgiczny dotyczą

³⁸ T. Jasiński, „*Missa pulcherrima ad instar Prenestini*”..., art. cyt., s. 231–232; zob. także: B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok, część I: 1595–1696*, Warszawa 2006, s. 235–236.

³⁹ T. Jasiński, „*Missa pulcherrima ad instar Prenestini*”..., art. cyt., s. 231, także: B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok*, dz. cyt., s. 234.

⁴⁰ Zob. H. Feicht, *Wstęp do partytury*..., dz. cyt., s. 5.

powtórzeń niektórych słów w *Credo*: dwukrotnie powtarza słowa „ex Maria Virgine”, „et homo factus est”, „passus et sepultus est”, „cum gloria”, trzykrotnie powtarza „et apostolicam” (w alcie) i dwukrotnie w tenorze i basie. Również w *Sanctus* powtarza dwukrotnie w alcie i tenorze i trzykrotnie w basie, słowa „pleni sunt caeli”. Zgodnie z przepisami liturgicznymi opuszcza kompozytor pierwsze zdania drugiej i trzeciej części *Ordinarium missae*, tj. „Gloria in excelsis Deo” i „Credo in unum Deum”. Intonacja tych części należała bowiem do celebransa.

Najbardziej charakterystyczną cechą mszy jest to, że Pękiel posługuje się konsekwentnie jednym tematem (motywem), pochodzącym z własnej inwencji lub – jak uważa Tomasz Jasiński – zaczerpniętym z melodii pieśni *O Ross, schoene Ross*⁴¹, którym rozpoczyna każdą część cyklu. Nadaje to całej kompozycji niezwykłą zwartość i jednolitość melodyczną. Temat ten ma bardzo charakterystyczną, łatwo uchwytną postać ze swym krokiem kwinty w dół i potem kwarty w górę, a wreszcie z opadającym pochodem po dźwiękach skali. Wykorzystanie tematu głównego w tej mszy zachodzi nie tylko w incipitach głównych części cyklu, ale także w trakcie dłuższych części (*Gloria* i *Credo*). Zachodzi to w następujących częściach: *Kyrie* – *Christe* – *Kyrie* w „Et in terra”, „Patrem omnipotentem”, „Et incarnatus est”, „Crucifixus” (w drugi raz powtórzonym „passus”), w „Et resurrexit”, następnie w „Sanctus”, w „Benedictus” i we wszystkich trzech „Agnus”. Dalsze tematy *Gloria* i *Credo* pozostają w bliskim pokrewieństwie z tematem głównym, czerpiąc niejednokrotnie z niego motywy. Warto tu zauważyć, że niemal identyczny motyw wykorzystuje Pękiel w motecie *Ave Maria*. Ewa Obniska zauważa, że *pulcherrima* ze swoją jednotematycznością zdaje się zapowiadać takie późniejsze kompozycje, jak *Kunst der Fuge* Bacha, dzieło wyrastające także z jednego prostego tematu⁴².

Charakterystyczne jest także w tej mszy, że Pękiel zrywa z powszechną w renesansie praktyką „trójtematyczności” pierwszego ogniwa cyklu – *Kyrie* – i opiera wszystkie trzy części na tym samym temacie. Różnicuje te części jedynie poprzez zmianę kolejności imitujących głosów. Podstawowy motyw mszy, obecny we wszystkich częściach, rozpoczyna się interwałem opadającej kwinty w sopranie i tenorze (*si – mi*) imitowanym przez alt i bas w postaci opadającej kwarty (*mi – si*).

Najczęściej głosem intonującym temat jest alt („*Kyrie*”, „Et in terra”, „Patrem”), po nim wchodzi pozostałe głosy imitujące w różnej kolejności. W *Sanctus–Benedictus* i *Agnus* odchodzi kompozytor od tej zasady i wprowadza inną kolejność imitujących głosów. Dla ilustracji: pierwsze „*Kyrie*”: alt – sopran – bas – tenor; „*Christe*”: alt – sopran – tenor (bas milczy); drugie „*Kyrie*”:

⁴¹ Zob. T. Jasiński, „*Missa pulcherrima ad instar Prenestini*”..., art. cyt., s. 231.

⁴² Zob. E. Obniska, Książeczka do płyty CD, Bartłomiej Pękiel, *Missa Pulcherrima*..., Camerata Silesia, dyr. A. Szostak, MCD 021, 1997.

bas – tenor – alt – sopran; „Et in terra”: alt – sopran – tenor – bas; „Patrem”: alt – sopran – tenor – bas; „Sanctus”: bas tenor – alt – sopran (w analogiczny sposób jak trzecie „Kyrie” – „ukośne” wejścia głosów); „Benedictus” utrzymane w układzie trygłosowym (bez sopranu) głosy wchodzi w kolejności: bas – alt – tenor. Pewną zmianę w imitacji wprowadza kompozytor w pierwszym „Agnus Dei”. Motyw opadającej kwarty (*mi – si*) zachowuje w alcie i basie (w augmentacji), natomiast w rozpoczynającym ten odcinek tenorze wprowadza kompozytor nowy motyw melodyczny, który w postaci mocno zmodyfikowanej imitowany jest przez sopran. W drugim „Agnus” kompozytor powraca do zasady imitacji, ale w zmienionej kolejności niż w innych częściach: sopran – alt – tenor – bas (odwrócenie zasady zastosowanej w *Sanctus*). W ostatnim „Agnus” rezygnuje z głównego motywu melodycznego mszy i rozpoczyna odcinek homofonicznie, a dopiero od słów „dona nobis pacem” wprowadza imitację z motywem, który tylko pozornie wydaje się nowym materiałem melodycznym, a w rzeczywistości stanowi modyfikację motywu głównego.

Oddalenie się od zasadniczego tematu zachodzi przeważnie w środkowych częściach mszy, a więc w *Gloria*, (np. na słowach „Domine Deus”, „Qui tollis”) w *Credo* („Et resurrexit”, „Et vitam venturi saeculi”), w *Sanctus–Benedictus* („pleni sunt caeli”, „Hosanna”).

Warto jeszcze zatrzymać się nad sposobem, w jaki sposób kompozytor rozczłonkuje tekst liturgiczny. *Kyrie* – zgodnie zarówno z budową tekstu, jak i tradycją – jest trzyczęściowe. Warto zauważyć, że w tym przypadku Pękiel zrywa z długo panującą zasadą trzech tematów w mszy przeimitowanej, które dokonało się dopiero w XVII wieku. Hieronim Feicht znajduje w tym dowód, że *Missa pulcherrima* nie jest koniecznie napisana „ad instar Praenestini”⁴³. *Gloria* w zasadzie jest dwuczęściowe: część pierwsza kończy się wyraźnym wcięciem na słowach „Filius Patris”, część druga obejmuje tekst od słów „Qui tollis” do końca. Nie zauważamy wyraźnie wyodrębnionych odcinków „Quoniam tu solus” i „Cum Santo Spiritu”, co było wówczas niemal powszechną praktyką. Odcinki te, aczkolwiek zauważalne, przez wprowadzenie nowego motywu melodycznego jednak „zazębiają się” o część poprzedzającą, bez wyraźnego kadencjonowania. *Credo* rozpada się na cztery wyraźne części: pierwsza „Patrem”, druga: „Et incarnatus”, trzecia „Crucifixus” i czwarta „Et resurrexit”. *Sanctus* stanowi jedną całość bez wyraźnego rozczłonkowania na mniejsze części, nawet „Hosanna” nie jest wyodrębnione jako osobny odcinek. *Benedictus* rozczłonkowane jest na dwie części. Drugą część

⁴³ Zob. H. Feicht, *Studia...*, dz. cyt., s. 424.

tworzy po wyraźnej kadencji odcinek z tekstem „Hosanna in excelsis”. *Agnus Dei* – tradycyjnie utrzymane jest w podziale trzyczęściowym.

Na szczególną uwagę zasługuje polifonia Pękiela, w której okazał się prawdziwym mistrzem. Posługuje się swobodnie kontrapunktem zarówno pojedynczym, jak i podwójnym. Imitacje nie zawsze są ścisłe, wprowadza modyfikacje tematu, tak jednak, że główny motyw nawet po modyfikacji jest czytelny. Zabiegiem, który jest wyrazem kontrapunktycznej postawy Pękiela, jest wprowadzenie w niektórych mszach fugi kończącej *Credo*. W *Missa pulcherrima* odcinek ze słowami „Et vitam venturi saeculi” nie jest w zasadzie ścisłą fugą, ale podwójną fughetą, gdyż poza ekspozycją i kilkakrotnym pojawieniem się tematu, względnie odpowiedzi z kontratematem, brak jest dalszych przeprowadzeń⁴⁴. Mistrzostwo kontrapunktyczne Pękiela dowodzi, iż oprócz wrodzonego talentu, jaki niewątpliwie posiadał, musiał także otrzymać staranne i gruntowne wykształcenie muzyczne. Gdzie? Tego nie wiemy.

W swojej twórczości mszalnej Pękiel w zasadzie nie posługuje się materiałem melodycznym zaczerpniętym z chorału gregoriańskiego, co – jak uważa Feicht – każe nam zaliczyć go do tych kompozytorów, dla których chorał gregoriański był już materiałem nieznanym (*prorsus ignotus*), choć trudno przypuszczać, że nie znał chorału gregoriańskiego jako takiego. Faktem jest, że nie czerpał z niego na wzór mistrzów renesansu. Mimo tego – uważa Feicht – w świetle dotychczasowych badań możemy o Pękielu powiedzieć bez wahania, że góruje on nad współczesnymi względną czystością i wartością stylu kościelnego⁴⁵. Mimo braku oparcia się na chorale Pękiel uszanował we wszystkich mszach liturgiczny tekst *Ordinarium* bez zmian, przestawień i innych modyfikacji, poza – o czym wcześniej była mowa – kilkakrotnym powtórzeniem niektórych słów w *Credo*.

Jak już wyżej było wspomniane, Pękiel jawi się nam jako urodzony kontrapunkcista. W posługiwaniu się techniką kontrapunktyczną okazał się prawdziwym mistrzem. Zdaniem Feichta można bez przesady zaryzykować twierdzenie, iż jego msze dostarczają przykładów dla każdego zagadnienia kontrapunktycznego: nuta przeciw nucie, kontrapunkt ozdobny, imitacja swobodna, kanon, fuga pojedyncza i podwójna. Brak jest w jego dziełach śmielszej chromatyki i modulacji do dalszych tonacji. Jedynym znakiem muzyki XVII wieku w dziedzinie harmoniki jest, obok tonalności zbliżonej do *dur* i *moll*, interwał zmniejszonej kwarty i inne rzadziej używane interwały zwiększone i zmniejszone. Przejawem osobistego stylu Pękiela są powtarzające się niemal w tych samych miejscach mszy koloratury, np. na

⁴⁴ Zob. tamże, s. 432–434.

⁴⁵ Tamże, s. 451.

słowach „Jesu Christe” w *Gloria* i *Credo*, czy wreszcie niemal identyczne tematy fug na słowach „Et vitam venturi saeculi” (*Missa brevis*, *Missapulcherrima*)⁴⁶.

Missa pulcherrima, aczkolwiek utrzymana w konwencji renesansowej polifonii *a cappella*, napisana na czterogłosowy chór mieszany, wyrasta z ducha nowej, barokowej estetyki. Melodyka odznacza się wielką śpiewnością i obfitością ornamentów, znajdujemy w niej charakterystyczne dla baroku bogactwo pomysłów. Wyraźnie odbiega od harmonijnej, oszczędnej melodyki utworów epoki renesansu, w jej przepychu kryje się dramatyzm i wielka, ekspansywna siła. Obok lirycznych, niezwykle melodyjnych fraz występują radosne figuracje o wyraźnie instrumentalnym rodowodzie (np. „amen” w *Gloria*). Również zmienna, niespokojna, różnorodna rytmika odbiega zdecydowanie od wzorów renesansowych. Całe swoje dzieło przepelniał kompozytor głęboką, osobistą, niezwykle sugestywną ekspresją.

Stosuje także popularne wówczas zabiegi o charakterze symbolicznym i retorycznym, np. oddawanie kierunku ruchu w muzyce na słowach „ascendit”, „descendit”. W niektórych fragmentach mszy dopatrzeć się można także pewnych asocjacji teologicznych, np. wywodzący się z ducha polifonii franko-flamandzkiej zdaje się być pomysł, by trzy Osoby Trójcy Świętej (w *Gloria* – „Domine Deus”, „Domine Fili”, „Domine Agnus Dei”) oddane były przez trzy różne odmiany wariantu tematu głównego. W *Credo* stosuje dawną symbolikę cyfry trzy (Trójca Święta), kiedy każe śpiewać trzem różnie przegrupowanym głosem tekst „Deum de Deo, lumen de lumine...”⁴⁷.

Interesujące także byłoby znalezienie wytłumaczenia, dlaczego w dwu fragmentach *Credo* „Et incarnatus est de Spiritu Santo” i „Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est” stosuje kompozytor identyczną obsadę głosów: sopran, alt, tenor, bez basu. Dlaczego obydwie te odcinki tekstu, które przecież treściowo wydają się bardzo od siebie odległe – tam początek życia (poczęcie), tu śmierć – powierza kompozytor tym samym trzem głosom wysokim: sopranowi altowi i tenorowi, a opuszcza bas? Co chciał przez to wyrazić? Może to, że Ten, który „incarnatus est”, jest tym samym, który „passus est sepultus est”? Ale dlaczego w tych fragmentach brak basu? Jeżeli przyjęlibyśmy, że bas jako najniższy głos miałby symbolizować pierwiastek ziemski, a wysokie głosy sferę niebieską, to może w ten sposób chciał kompozytor muzycznymi środkami zilustrować „nieziemskie” pochodzenie Jezusa, poczęcie, które dokonało się bez ingerencji elementu ziemskiego, bez mężczyzny, którego uosobieniem byłby bas? Może w słowach „Crucifixus” przez pominięcie basu chciał symbolicznie

⁴⁶ Tamże, s. 452–453.

⁴⁷ Zob. E. Obniska, Książeczka do płyty CD..., dz. cyt.

przedstawić stojące pod krzyżem niewiasty, a zarazem nieobecność apostołów (mężczyzn) z wyjątkiem młodzieńca Jana? Nie wiemy. Może to zwykły niezamierzony przez kompozytora zabieg, a może jest w tym jakiś głębszy sens? Możemy tylko snuć domysły.

W opinii badaczy *Missa pulcherrima* należy do najwybitniejszych dzieł muzyki staropolskiej. Hieronim Feicht następująco ocenia mszę:

Zdaje się, że *Missa pulcherrima* była ostatnim dziełem Pękiela, skomponowanym w chwili, gdy pamięć tragicznych wypadków już się nieco zatarła. Była zarazem dziełem najpiękniejszym, a i pozostała takim wśród polskich kompozycji mszalnych z dawnych czasów. W twórczości Pękiela należy ją ustawić obok *Audite mortales*. Różnice zachodzące między tymi dziełami polegają na tym, że *Audite* reprezentuje styl współczesny kompozytorowi, podczas gdy msza jest tym dziełem, w którym posługując się techniką z ubiegłego stulecia, umiał Pękiel mimo to stworzyć dzieło i wysoce wartościowe i odmienne (w nastroju, w wyrazie) od tych, które tą samą techniką tworzył renesans⁴⁸.

W podobnym duchu pisze Ewa Obniska:

Missa pulcherrima jest świadectwem wielkiej mądrości, wrażliwości i wewnętrznego spokoju jej twórcy. Jest mądra jak filozofia, ale też ma bardzo sugestywny klimat emocjonalny – to rodzaj medytacji, spokojnej, pełnej harmonii i wewnętrznego wyciszenia⁴⁹.

Trudno nie przyznać racji autorce, kiedy w innym miejscu pisze o mszy Pękiela:

To bezsprzecznie najwybitniejsza msza staropolska, dzieło o zawrotnej maestrii warsztatowej i niesłychanie subtelnej stronie melodycznej. *Missa pulcherrima* – najwspanialsze dzieło religijne polskiego baroku – należy do tych nielicznych w historii muzyki utworów, które pomimo upływu wieków nie straciły swej siły oddziaływania⁵⁰.

⁴⁸ H. Feicht, *Studia...*, dz. cyt., s. 164.

⁴⁹ E. Obniska, *Książeczka do płyty CD...*, dz. cyt.

⁵⁰ E. Obniska, *Muzyka dawna*, [w:] *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, dz. cyt., s. 51.

Missa pulcherrima by Bartłomiej Pękiel. Historical, biographical, and stylistic context of the composition

The main aim of this study was to present the outstanding composition created by Bartłomiej Pękiel, *Missa Pulcherrima*, giving the historical, biographical, and stylistic context. The author succinctly depicted, first the historical background in which the composer lived and created, sketching the rulers of Poland of the time: Sigismund III, Vladislaus IV and John Casimir, against the important political events of the period. Having delivered the most up-to-date research, he carried on to a closer presentation of the composer himself, with a few biographical details, like these of his work as the Royal Choirmaster in Warsaw, and then the Cathedral Choirmaster at the Wawel Castle in Cracow. The author of this paper drew heavily on the studies made by eminent Polish musicologist, Rev. Hieronim Feicht (1894–1967), whose research on the biography and compositions of Bartłomiej Pękiel has not be rivaled so far by anything equally insightful and exhaustive. This study is an attempt to show Pękiel's *Missa Pulcherrima* in the context of mass service compositions, proving that in its extraordinary composing and stylistic values it definitely differs from the other mass pieces by this composer written in the old style (*stile antico*). The said composition was created after 1655, when Pękiel moved from Warsaw to Cracow so as to undertake the position of the Cathedral Choirmaster at the Wawel Castle. Most probably, it was his last composition. A liable review of Bartłomiej Pękiel's *Missa Pulcherrima* was rendered by expert in the Old Polish Music, Ewa Obniska: "Without doubt, it is the most outstanding old Polish mass, the stunning composition of outstanding artistry and unparalleled subtlety of melodic side [...] the most tremendous religious masterpiece of the Polish Baroque – amongst those few which have lost nothing of their influential power despite centuries passing".