

VIOLETTA PRZEREMBSKA
Uniwersytet Łódzki
Łódź

KORELACJE MIĘDZY TEKSTEM BIBLIJNYM A JEGO WIELOGŁOSOWYM OPRACOWANIEM W MUZYCE DAWNEJ

Spośród licznych tekstów biblijnych podlegających wielogłosowym opracowaniom muzycznym w dawnych stuleciach szczególną uwagę zwraca ewangeliczny tekst *Canticum Beatae Mariae Virginis*¹. Dzięki swej wyjątkowej poetyce należy do tych, które dają duże możliwości adekwatnego, bogatego koncepcyjnie opracowania muzycznego. Zawiera on wiele słów i zwrotów, poetyckich określeń nadających się do specyficznego oddania ich treści za pomocą różnorodnych środków muzycznych. Owe nieprzebrane bogactwo znaczeń, nagromadzenie słów o dużym ładunku emocjonalnym sprawia, że jego semantyczna warstwa daje szerokie pole do zastosowania odpowiednich ujęć muzycznych.

W dawnej muzyce europejskiej, a także polskiej odnajdujemy wiele przykładów kultywowania gatunku magnifikat. W repertuarze polskim poza tak znanymi dziełami jak *Magnificat* Mikołaja z Radomia z XV w., *Magnificat* Mikołaja Zieleńskiego (1611 r.), *Magnificat* z *Vesperae Dominicales* Marcina Mielczewskiego (pierwsza poł. XVII w.), *Magnificat* Jacka Różyckiego (druga poł. XVII w.), czy *Magnificat* Marcina Józefa Żebrowskiego (poł. XVIII w.) zachowały się również liczne opracowania tego tekstu, które do dzisiaj pozostają w rękopisach i przechowywane są najczęściej w archiwach kościelnych. Większość z nich stanowią XVIII-wieczne kompozycje anonimowe, jakkolwiek znajdujemy też dzieła sygnowane, jak np. Jerzego Eryka Bryknera, Wawrzyńca Neumanna, Franciszka Perneckhera², J. Staromieyskiego (imię nieznane), Polickiego (imię nieznane), Jacka Szczurowskiego, Wojciecha Dankowskiego, Józefa Zejdlera, Antoniego Milwida. Dzieła te, o niemałych walorach artystycznych, stanowią także cenny

¹ F. Picard, *Les thèmes musiques et évangile*, w: *Encyclopédie des Musiques sacrées*, t. 3, Paris 1968, s. 408–411.

² Zob. V. Przeremska, *Kilka uwag o XVIII-wiecznych magnifikatach w zbiorach kapeli jasno-górskiej*, „*Studia Claromontana*” t. 18, 1998.

materiał badawczy, jeśli chodzi o zagadnienie traktowania w muzyce tekstu biblijnego.

Tekst słowny *Canticum B.M.V.* i jego specyficzna, wersetowa struktura jest w owym XVIII-wiecznym repertuarze współczynnikiem formy muzycznej o podstawowym znaczeniu. Inspiruje on i wpływa w dużym stopniu przede wszystkim na architekturę dzieła, decyduje o określonym sposobie rozwijania formy muzycznej, a w wielu wypadkach wręcz ją determinuje. Właśnie struktura tekstu słownego, powodująca dużą stabilność koncepcji architektonicznej w całym procesie rozwojowym gatunku uwydatniana jest w wymienionym zespole dzieł w różny sposób, w zależności m.in. od stopnia pojmowania i respektowania jej roli jako siły porządkującej. Współdziałanie tekstu z materiałem dźwiękowym, a ściślej oddziaływanie tekstu i jego 12-wersetowej budowy na dyspozycję materiału dźwiękowego uwidacznia się we wszystkich badanych kompozycjach, jakkolwiek w nierównym stopniu. Wersetowa zasada architektoniczna, jako siła regulująca formę muzyczną, jest w większości przykładów tradycyjnie respektowana. Tylko niekiedy daleko idąca ingerencja w tekst powoduje, że strona strukturalna i semantyczna w dużym stopniu podporządkowane są formalnomuzycznej koncepcji dzieła.

„Od początku XVI wieku słowo wywiera zdecydowany wpływ na muzykę. W ciągu XVI i XVII wieku wpływ ten wzrasta. Głównym zadaniem muzyki staje się natomiast podkreślenie znaczenia słów i przedstawianie uczuć”³. Biorąc pod uwagę osobliwe dla epoki baroku nastawienie percepcyjne, coraz głębsze wnikanie w stronę wyrazową utworów, należy dostrzec ważną rolę tekstu jako przekaznika treści oraz specyficzną formę jego funkcjonowania. Tekst *Canticum B.M.V.* jest zjawiskiem poetyckim, mamy więc do czynienia z semantyczną, a także syntaktyczną płaszczyzną tekstu poetyckiego. Badania teoretyczne nad tą problematyką wykazują różne rodzaje i stopnie zespolenia muzyki z poezją w ramach form słowno-muzycznych, ich wzajemne oddziaływanie, inspirowanie. W specyficzny sposób zagadnienie to ujmuje Wilhelm August Ambros, zwracając uwagę na kontekst poetycko-muzyczny: „Muzyka jest z jednej strony sztuką architektoniczną – formą, z drugiej strony – sztuką idei poetyckich”⁴. Przytoczyć tu można również sformułowanie Michała Bristigera odnoszące się do różnego rodzaju tekstów w opracowaniu muzycznym: „Materiał językowy i struktury językowe są składnikami substancji i formy utworów wokalnych i tym samym noszą do nich swą własną problematykę semantyczną i syntaktyczną”⁵. Opracowania muzyczne *Magnificat*, jako gatunku łączącego słowo z muzyką wokально-instrumentalną, rozpatrywać więc można pod kątem zawartości treściowej tekstu słownego.

³ H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16–18 Jahrhundert*, Hildesheim 1969, s. 17–19.

⁴ W. A. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, Hildesheim 1976, s. 65–66.

⁵ M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa 1986, s. 160.

Warto zwrócić uwagę także na te właściwości utworu muzycznego, o których zdecydowały walory wyrazowe tekstu. W badanych kompozycjach poza wyższą płaszczyzną związku znaczeniowego, dotyczącą korelacji między znaczeniem tekstu a ogólnym stylem utworu znajduje miejsce wyodrębnianie konkretnych pojęć, obrazów, afektów. Warto przy tym zjawisku zwrócić uwagę na desygnację i konotację muzyczną poszczególnych słów i zwrotów. W tej właśnie drugiej płaszczyźnie ujawniają się różne możliwości interpretacyjne treści tekstu słownego.

I tak, jak wynika z analiz kompozytorzy dość często sięgają do figur retoryczno-muzycznych, owego kodu symbolicznego, należącego w epoce baroku do obiegowego, konwencjonalnego języka muzycznego. W badanych kompozycjach muzycznych widzimy wyraźne ślady oddziaływania teorii afektów. Według nauki o afektach muzyka miała za zadanie wciągnąć słuchacza w obręb swego oddziaływania. Słowo połączone z muzyką miało być słuchane kontemplacyjnie, a taką właśnie percepcję miały ułatwić pojawiające się figury. Opierając się na ówczesnych poglądach estetycznych i stanowiskach teoretycznych⁶ oraz wypływającej z nich wiedzy o afektach, możemy przypisać określonym strukturom muzycznym pewne znaczenia i odpowiadające treści ukształtowania wyrazowe. Przedstawienie obrazu lub afektu sięga często głęboko w strukturę dzieła. Interwały i akordy nabierają cech wyrazowych, obserwujemy ekspresywny, czy też komunikacyjny charakter figur, zwrotów, ujęć muzycznych.

Zasadniczą rolę odgrywa tu nie tylko stosunek kompozytora do problemów estetycznych epoki, lecz też jego indywidualne podejście do interpretacji poszczególnych słów czy zwrotów tekstu. Czyli również od wyobraźni artystycznej kompozytora, jego indywidualnych dyspozycji zależy kształt odpowiadającej słowu struktury muzycznej.

Zwracając uwagę na stopień przestrzegania należytego zespolenia słowa z muzyką, należy pamiętać o różnej interpretacji odcieni znaczeniowych, o wieloznaczności symboli⁷, nie można też przy tym zakładać z całą pewnością intencjonalności wyróżniania w muzyce określonych części tekstu, zawsze świadomego symbolizowania w muzyce zjawisk występujących w tekście⁸. Nie zapominając jednak o powyższych problemach, możemy uznać, iż idąc za tokiem myśli i znaczeniem tekstu, zbliżamy się do interpretacji zgodnej z silnymi jeszcze przez cały niemal XVIII wiek barokowymi tendencjami estetycznymi.

W wielu jednak polskich opracowaniach *Canticum*, zwłaszcza tych stworzonych w końcu stulecia, a będących dziełami kompozytorów, których twórczość w

⁶ Do czołowych pism traktujących o *Affektenlehre* należały m.in.: J. Burmeister, *Musica poetica*, 1606; Thuringus, *Opusculum bipartitum*, 1625; A. Kircher, *Musurgia universalis*, 1650; A. Berardi, *Miscellanea musicale*, 1689.

⁷ Por. różne stopnie symbolizmu muzycznego w teorii A. Scheringa, *Das Symbol in der Musik*, Leipzig 1941, s. 34–35.

⁸ Zagadnienie rozbieżności i analogii w sposobie interpretacji porusza A. Matracka-Kościelny, *Wokół problematyki związków słowno-muzycznych*, „Ruch Muzyczny” 1985, nr 8, s. 17–18.

dużej już mierze reprezentuje styl wczesnoklasyczny obserwujemy przejawy odmiennego podejścia do zagadnień korelacji: tekst słowny-muzyka. Adaptacja nowych trendów stylistycznych zbiega się tu z nowymi, rozpowszechniającymi się w Europie założeniami estetycznymi. Jako punkt szczytowy „produkcji estetycznej” wieku klasycznego podaje się lata 1750 (Kintzler⁹), tak więc w sposób widoczny występuje tu nakładanie się i jednocześnie funkcjonowanie barokowych i wczesnoklasycznych teorii (oraz praktyk) estetycznych. Już w pierwszej połowie XVIII wieku w Europie wzajemnie przenikały się wpływy różnych teorii estetycznych, wśród których istotną rolę odegrały te, związane z francuskim klasycyzmem¹⁰. Wciąż żywo dyskutowana nauka o afektach zaczęła przejawiać nowe aspekty, była często wyjaśniana w duchu nauk przyrodniczych, w uniwersalnym systemie humanistycznym, z zastosowaniem nowych metod analitycznych, niejednokrotnie z uwzględnieniem podłoża socjologicznego. Zwłaszcza przekonania estetyczne encyklopedystów były zgodne z duchem epoki. Dominowało tu naturalistyczne pojmowanie człowieka i jego sztuki, opartej na rozumie i doświadczeniu. By dać przykład głównych, choć często przeciwstawnych opcji w tym zakresie, wystarczy wymienić dwie teorie estetyczne, znajdujące szeroki odzew w ówczesnej Europie – Jeana Philippa Rameau i Jean-Jacquesa Rousseau. Propagowana przez Rameau idea korespondencji muzyki i nauki¹¹ dawała uprzywilejowane miejsce opracowaniu artystycznemu nad spontanicznością, uznawała prymat harmonii, dominację struktury oraz paralelny stosunek muzyki do mowy. Reprezentujący odmienne stanowisko Rousseau – podkreślając wspólny cel muzyki i mowy, jakim jest wyrażenie pewnych znaczeń, stał w obronie praw uczucia i jego ekspresji wbrew intelektualistycznemu pojmowaniu sztuki. W warstwie muzycznej uznawał prymat melodii i pierwiastek liryczny nad opisowym i widowiskowym („muzyka imituje naturę, wyraża stosunki liczbowe, ale powinna także prowokować przyjemność, podobać się”¹²). Zwrócił też uwagę na stopniowe zacieranie się (nawet zagubienie się) związku między melodią a tekstem słownym, mając na uwadze aspekt infleksji, akcentuacji, struktury, semantyki („muzyka utraciła swą siłę, ponieważ śpiew i słowo coraz bardziej się oddzielają”¹³). Symptomatyczne jest, iż wspólna dla ówczesnych teorii estetycznych zasada „imitowania

⁹ C. Kintzler, *Jean-Philippe Rameau*, Paris 1983, s. 137.

¹⁰ W szczególności sposób wpływy francuskiego klasycyzmu i angielskiego empiryzmu ujawniły się w niemieckich teoriach estetycznych. Zob. E. Harris, *Johann Mattheson and the Affekten-, Figuren- and Rhetorik-Lehren*, w: *La musique et le rite sacré et profan*, vol. II, Strassbourg 1986, s. 517–531.

¹¹ Jean Philippe Rameau, *Musique raisonnée. (Textes choisis)*, w: C. Kintzler, *Les grâces de la musique et les delices de la science*, Paris 1989, s. 9–11.

¹² J. J. Rousseau, *Lettre sur la musique française*, 1752. Cyt. za B. Didier, *La musique des Lumières*, Paris 1985, s. 35.

¹³ P. le Huray, J. Day, *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*, Cambridge 1988, s. 82.

natury” była dogmatem różnie interpretowanym we Francji, Włoszech, Anglii, Niemczech¹⁴. Przytoczmy jako przykład słowa wyjęte z traktatu J. G. Sulzera¹⁵: „natura jest prawdziwą szkołą, w której artysta musi odkryć zasady swojej sztuki poprzez imitowanie jej uniwersalnych praw. [...]. Główną, jeśli nie jedyną funkcją doskonałej kompozycji muzycznej jest wierne wyrażenie emocji i uczuć we wszystkich ich, różnorodnych, zmieniających się niuansach. [...] Kompozytor, opracowując muzycznie pewien określony tekst słowny, powinien przede wszystkim przestudiować jego ducha, charakter i nastrój. Powinien zwrócić szczególną uwagę na okoliczności i intencje osoby podającej tekst i zdeterminować charakter linii melodycznej głosu wokalnego. Powinien wybrać odpowiednią tonację, tempo i rytm, które będą najbardziej adekwatne do danych emocji oraz interwały, które będą najbardziej odpowiednie, aby owe emocjonalne wzloty i upadki przedstawić. Te charakterystyczne, ekspresywne elementy dzieła muszą przenikać całą kompozycję, szczególnie wtedy gdy tekst wymaga pewnych specyficznych uwydatnień”. Ten właśnie aspekt idei „imitowania natury” jeszcze mocniej podkreśla w swej interpretacji K. H. Heydenreich¹⁶: „Dźwięki mogą przedstawiać każdą formę mocy i słabości, szorstkości i wyrafinowania, łagodności i gwałtowności, które znajdujemy w emocjach i uczuciach. Dźwięki mogą je imitować”.

Wzajemne przenikanie się w praktyce kompozytorskiej elementów dawniejszych i nowszych teorii estetycznych, czy też – jak w przypadku niektórych późniejszych (pochodzących ze schyłku wieku) badanych dzieł – wyraźne odejście od tak ścisłego i konsekwentnego systemu barokowego malarstwa dźwiękowego na rzecz nowego sposobu wyrażania określonych treści tekstu – świadczy o ciągłym respektowaniu przez kompozytorów praw tekstu słownego, a zwłaszcza liturgicznego jako pierwiastka ściśle związanego z narracją całości.

MALARSTWO DŹWIĘKOWE

Werset *Magnificat anima mea Dominum*, jako werset wprowadzający o szczególnym, kluczowym wręcz znaczeniu, niezwykle uroczystym i podniosłym charakterze oraz radosnym nastroju, znajduje odpowiednie ujęcie muzyczne w opracowaniach wielogłosowych. Werset ten często wykazuje bardzo wyraźny podział w opracowaniu muzycznym: *Magnificat – anima mea Dominum*. Takie właśnie rozczłonkowanie wynika z dążności do wyodrębnienia pierwszego słowa,

¹⁴ Spośród prac teoretycznych poruszających ów problem szczególnym uznaniem cieszyły się m.in. Ch. Avison, *An Essay on Musical Expression*, 1753; B. G. La Cépède, *La poétique de la musique*, 1785. (Specjalna część tego traktatu poświęcona jest muzyce kościelnej).

¹⁵ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen, Künste, in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstworter aufeinander-folgenden Artikeln abgehandelt*, 1792–94. Cyt. za P. le Huray, J. Day, dz. cyt., s. 99–110.

¹⁶ K. H. Heydenreich, *System der Aesthetik*, 1790, cyt. za: P. le Huray, J. Day, dz. cyt., s. 172.

które jako otwierające ma szczególne znaczenie. Słowo to często oddziela się od dalszej części zdania, wprowadzając cezurę w muzyce, pewien punkt dystynkcyjny (pauza, kadencja, wydłużona wartość rytmiczna, krótka wstawka instrumentalna). Słowo *magnificat* otrzymuje swój własny motyw, jakby symbol muzyczny, często inspirowany odpowiednim motywem chorałowym. W niektórych kompozycjach motyw ów powtarzany jest wielokrotnie, ma więc szczególną rolę w całej siatce strukturalnej dzieła. Nie bez znaczenia jest również obsada głósów na tym słowie. Najczęściej pojawia się tu chór z towarzyszeniem instrumentów, a więc pełne brzmienie zespołu. Często występuje tu figura retoryczno-muzyczna *exclamatio* – jedna z najstarszych figur patetycznych. Druga część wersetu I często wykazuje w opracowaniu muzycznym dużą jednolitość wyrazową. Cechy charakterystyczne to np. zwiększenie ambitus melodii, większa aktywność czynnika melodycznego, wzmożenie ruchu, wzrost tempa toku sylabicznego, pojawienie się nowej techniki (polifonia, imitacje). Na terenie omawianej części wersetu ujawniają się związki muzyki ze znaczeniem dwu ważnych tu słów: *anima* i *Dominum*. Ich eksponowanie muzyczne ma pogłębiać wyraz emocjonalny tychże słów, a służą temu głównie środki emfaticzne. Mamy tu więc do czynienia z rozbudowaniem struktury melodyczno-rytmicznej na tych słowach, progresjami, powtórzeniami. W niektórych przypadkach słowo *Dominum* wprowadzone jest po pauzie generalnej, nasuwa się zatem skojarzenie z retoryczną figurą *aposiopesis*, identyfikowaną często z bóstwem, nieskończonością. Z kolei wykorzystywane w powiązaniu ze słowem *Dominum* środki wydłużenia, zwolnienia, melizmaty zdają się obrazować słowo Bóg jako wyrażenie wieczności, potęgi i nieskończoności. Mając jednak na uwadze wielość i różnorodność ujęć muzycznych tego słowa, zarówno w kompozycjach polskich, jak i obcych, należy zaznaczyć, iż jest to obrazowanie przez dalekie metafory.

Drugi werset kantyku – *Et exultavit Spiritus meus in Deo Salutari meo* złożony jest ze słów o dużym ładunku emocjonalnym. Nastrój radości, doniosłości właściwy jest dla całego zdania tekstu i pociąga za sobą stosunkowo jednolite i spoiste opracowanie muzyczne. Analiza wykazuje, iż występują tu z dużą częstotliwością zwroty muzyczne, które można by porównać z pewnymi figurami emfaticznymi, jak np. figura *anafora*, wyrażająca stany uczuciowe związane z chwałą, uwielbieniem. Przede wszystkim słowa *exultavit* i *Salutari* mają specjalne znaczenie i najczęściej uwydatniane są w muzyce. Często wraz z wprowadzeniem słów *Et exultavit* następuje zmiana metrum na trójdzielne, a rodzaj tempa na *allegro, vivace*, oddają nastrój radości i podniosłości. W melodyce wprowadzane są śmiałe, zdecydowane skoki interwałowe, których wyrazistość podkreślana jest żywą, ostro zarysowaną rytmiką. Wyżej wskazanym zabiegom towarzyszy niejednokrotnie wzbogacenie faktury choralnej o liczne imitacje, progresje czy powtórzenia słów. Zjawiska te zwyczajowo pojawiają się także w obcych opracowaniach tekstu kantyku – np. u Antonia Vivaldiego, Jana Sebastiana Bacha, Carla Philippa Emanuela Bacha.

Niektóre słowa *Canticum* w badanych kompozycjach przedstawione są w sposób czysto ilustracyjny. Słowa, których odpowiedniki muzyczne pojawiają się w postaci figur onomatopiecznych (związanych z techniką malarstwa dźwiękowego), wykazują specyficzne analogie między warstwą tekstową a muzyczną. Mają one często realny, obrazowy charakter, wyraźnie są uwydatnione, a sensy poszczególnych słów znajdują swe odpowiedniki muzyczne w postaci przebiegów ilustracyjnych. Najbardziej bezpośrednio związki z tą właśnie techniką muzyczną reprezentują następujące słowa: *omnes generationes, humilitatem, exaltavit, humiles, implevit, dispersit, inanes*¹⁷.

Słowa *omnes generationes* z wersetu III są tymi, które tradycyjnie przedstawiano w muzyce w sposób czysto ilustracyjny. Można tu nawet mówić o konwencjonalnym schemacie opracowania. Ogólną zasadą jest, iż bezpośrednio po solowym (lub rzadziej – małogłosowym) odcinku muzycznym towarzyszącym słowom *ex hoc beatam me dicent* następuje symultatywne zwiększenie obsady wykonawczej nawet do *tutti*. W odcinku tym szczególnie wyraźnie odczuwa się dominację słowa nad muzyką. Spotykamy ją np. we wczesnobarokowych polskich opracowaniach kantyku. Typowy przykład mamy w kompozycji Mikołaja Zieleńskiego, w której na słowach *omnes generationes* stopniowo rozszerza się brzmienie chórów. Szczególnie dobitne zobrazowanie tekstu pojawia się też u Marcina Mielczewskiego. Pierwsza część wersetu opracowana jest 3-głosowo z towarzyszeniem *basso continuo*, druga część rozpoczyna się partią 1-głosową (bas) z towarzyszeniem skrzypiec i *basso continuo*, po której bezpośrednio już następują słowa *omnes generationes* w *tutti* i technice homorytmicznej. Następuje zatem wyraźne wzmocnienie brzmienia, a tekst zostaje uwypuklony przez deklamację, powiązaną z zastosowaniem motorycznej rytmiki, co w efekcie wywołuje pożądaną efekt symboliczny. W kompozycjach XVIII-wiecznych również (jakkolwiek rzadziej) możemy spotkać wspomniany zabieg, zwłaszcza w utworach Wojciecha Dankowskiego, mimo że jego stylistyka odpowiada już w dużej mierze nowym, wczesnoklasycznym wzorom.

Również słowo *humilitatem* z wersetu III często znajduje semantyczne implikacje w wielogłosowych kompozycjach. Jego działanie semantyczne uzyskiwane jest przede wszystkim konturem linii melodycznej. Jest to często linia melodyczna o kierunku opadającym, bądź też utrzymana głównie na jednej wysokości dźwięku, lecz w zdecydowanie niższym rejestrze w stosunku do sąsiednich zwrotów melodycznych. Konsekwentnie opadające linie melodyczne, które swym rysunkiem przypominają muzyczno-retoryczną figurę *katabasis* występują m.in. w kompozycji W. Neumanna, J. Bryknera, M. J. Żebrowskiego, F. Perneckhera. Wśród obcych opracowań *Magnificat* szczególną uwagę zwraca ujęcie muzyczne słowa *humilita-*

¹⁷ Na słowa te i ich specjalne opracowanie w muzyce zwraca uwagę m.in. C. H. Illing, *Zur Technik der Magnificat – Kompositionen des 16. Jahrhunderts*, Wolfenbüttel – Berlin 1936.

tem w kompozycji Jana Sebastiana Bacha, gdzie wprowadzenie figury *katabasis* łączy się z „motywem pokory” – jak go określa Albert Schweitzer¹⁸.

Zwrot *exaltavit humiles* z werseu VII jest przykładem bezpośredniego połączenia dwóch przeciwstawnych wyrazowo części zdania, co ma niejednokrotnie swoje odbicie w ich ujęciu muzycznym. Pierwsze z tych słów ilustrowane jest zazwyczaj wznoszącym kierunkiem melodii (może być wprowadzona figura *anabasis*), której towarzyszy często realny lub metaforyczny ruch. Drugie z wymienionych słów przeciwstawia się muzycznie za pomocą opadającej linii melodycznej, przeniesienia jej w niższy rejestr lub nadanie jej bardziej statycznego ruchu. Ilustrujący wspomniane zjawisko przykład znajdujemy w *Magnificat* M. J. Żebrowskiego.

Obserwując opracowania muzyczne słowa *dispersit* (lub całego zwrotu *dispersit superbos*) z werseu VI, można stwierdzić, iż kompozytorzy dość jednoznacznie traktują ten fragment tekstu. *Dispersit* jest słowem silnie ekspresywnym, wnoszącym element ruchu i dynamiki. Istotnym więc elementem w warstwie muzycznej odpowiadającej temu słowu jest właśnie ruch i jego intensywność, a więc obok ukształtowania melodycznego elementem równie ważnym jest rytm. Odbicie zawartości treściowej słowa *dispersit* znajdujemy m.in. w dziele J. Zejdlera i J. Bryknera, którzy używają na podkreślenie tego słowa krótkich, wyrazistych, powtarzanych motywów, w utworze J. Staromiejskiego, który uwydatnia słowo imitowaniem się głosów, czy w kompozycji J. Szczurowskiego, gdzie słowo *dispersit* zaznaczone jest rozdrobnionym rytmicznie motywem. Owe proste środki muzyczne, mające oddać specyficzny sens słowa, powszechnie występowały w różnorodnych pod względem stylistycznym i technicznym opracowaniach kantyku. Podobne przykłady tych stereotypowych ujęć możemy odnaleźć zarówno w wielu dziełach renesansowych (L. Senfl, O. di Lasso), w wielu kompozycjach barokowych (H. Schütz, J. Ph. Krieger, J. Kuhnau, M. A. Charpentier, J. S. Bach), a nawet we wczesnoklasycznych i klasycznych dziełach (C. Ph. E. Bach., W. A. Mozart¹⁹). Podobnie słowo *implevit* łączy się z ruchem i dynamiką, toteż jego odwzorowanie także często zasada się na odpowiedniej strukturze rytmicznej.

Pozostając nadal przy wersecie VIII, nie można pominąć szczególnie spektakularnego obrazowania ostatniego z jego słów – *inanes*. Obserwujemy tu często figury przypominające retoryczną *aposiopesis*, która w pewnych przypadkach może być związana z pojęciem nicości²⁰. Tego typu amplifikację słowa ilustrują np. opracowania J. Zejdlera czy A. Milwida. Mamy tu do czynienia z wielokrotnie powtarza-

¹⁸ A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, Kraków 1972, s.470.

¹⁹ W *Magnificat* z *Vesperae de Dominica* (1779) Mozarta na słowie *dispersit* występują w chórze krótkie, wyraziste motywy, które na zasadzie korespondencji motywicznej głosów przerzucane są do różnych partii zespołu.

²⁰ *Aposiopesis* – inaczej *Abruptio* – oznacza milczenie. Pauza, która wyraża tę figurę związana jest często z wiecznością, czasem – z nicością. Z reguły jest to pauza generalna. Zob. G. J. Buelow, *Rhetoric and Music*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 16, London 1980, s. 800.

nymi słowami, przedzielanymi pauzami generalnymi w zespole wokalnym, lub też z chwilowym wyłączaniem akompaniamentu instrumentów dętych.

Z pozostałych słów i zwrotów tekstu kantyku stosunkowo często obrazowane są: *progenie in progenies, dimisit, suscepit, ancillae* (przeważnie za pomocą figur onomatopeicznych lub tylko do nich nawiązujących), *timentibus, misericordia, potens, potentiam...* (głównie z wykorzystaniem figur emfatycznych).

Uwidaczniająca się więc również w polskich, XVIII-wiecznych dziełach dobra znajomość konwencjonalnych sposobów muzycznego *expressivo verborum*, które odgrywały tak istotną rolę w relacjach między muzyką a tekstem przez kilka stuleci, świadczy o ciągłej aktualności i żywotności tradycji w tym zakresie²¹. Późniejsze, stopniowe odchodzenie od teorii afektów, nowa stylistyka i estetyka nie niweczą wskazanych relacji, a raczej przekształcają je w kierunku przedstawiania w muzyce ogólnego nastroju całego tekstu. W przypadku *Canticum B. M. V.* zasadniczy ton nadawać więc będą w dalszym ciągu uczucia radości, podniosłości, ufności, dziękczynienia. Kompozycja *Magnificat* w końcu XVIII stulecia jest rezultatem szeroko pojętej inspiracji, idącej od semantyki tekstu. Mamy tu do czynienia z uogólnionym, raczej metaforycznym zobrazowaniem muzycznym. Celem współdziałania muzyki z tekstem staje się pogłębienie niesionych przez tekst walorów, dostosowanie do jego wzniosłości, a więc niejako ostateczna kondensacja głębszego sensu tekstu jako całości.

ELEMENTY CHORAŁU GREGORIAŃSKIEGO I ZAKRES JEGO ODDZIAŁYWANIA

Respektowanie w wielogłosowych kompozycjach *Magnificat* tradycji liturgicznej związanej z sięganiem do oryginalnej melodii chorałowej przejawia się w różnym stopniu. Nawiązanie do owej tradycji przybiera w XVIII-wiecznych opracowaniach kantyku z reguły postać symboliczną, jakkolwiek zaznaczoną w sposób bardzo sugestywny. Do rzadkości należy odwoływanie się do średnio-wiecznych i renesansowych wzorów, w których często całość kompozycji opierała się na melodycznym materiale chorału. Zwłaszcza w XVI-wiecznych magnifikatach sposób adaptowania chorału obejmował szereg możliwości – począwszy od długonutowego *cantus firmus*, poprzez rytmizowaną jego postać i różnego typu wariacyjne zmiany wynikłe z dostosowania się do wymogów wielogłosowej struktury aż do kontrapunktycznych imitacji i parafraz chorału w różnych głosach²². W wielu jednak ówczesnych kompozycjach *Magnificat* posługiwanie się

²¹ Obecność figur retoryczno-muzycznych zaznacza się też na terenie innych gatunków kościelnych w muzyce polskiej tego okresu, m.in. w mszach, psalmach, pasjach, koncertach religijnych.

²² Na różne sposoby traktowania *cantus prius factus* w pierwszej i drugiej połowie XVI w. zwraca uwagę M. J. Chomiński. W pierwszych dziesięcioleciach wieku – jako typy dominujące przedstawia: „*cantus firmus* wykazujący jeszcze tradycyjny kształt melodyczny i tworzący jako linia

tradycyjną melodią liturgiczną ograniczało się do cytowania (mniej lub bardziej wiernego) chorałowych incipitów. Czyli przede wszystkim pierwszy człon modelu gregoriańskiego dostarczał materiału motywicznego²³. Nierzadko spotkać też można było we wspomnianym okresie i takie opracowania tekstu kantyku *B.M.V.*, które nie wykazywały żadnych zależności melodycznych i konstrukcyjnych od chorału²⁴.

Koegzystencja chorału z nowymi technikami kompozytorskimi następnego stulecia – a zwłaszcza jego pierwszych dziesięcioleci, kiedy dokonał się istotny przełom stylistyczny w muzyce religijnej – wystąpiła również na terenie gatunku *Magnificat*. Claudio Monteverdi, wykraczając w swej kompozycji poza przyjętą ówczesnie konwencję dzieła liturgicznego, łączy chorałowy *cantus firmus* z partiami koncertującymi. Zarówno w I, jak i II wersji jego *Magnificat z Vespro della Beata Vergine* trzonem formy staje się wyraźnie wyeksponowana chorałowa melodia (z przetworzoną motywiką), wędrująca jako *cantus firmus* poprzez różne głosy, wplataną w rozmaite konfiguracje głosów wokalnych (a w przypadku I wersji i instrumentalnych). Funkcję ekspresyjno-dramatyczną tego typu ujęcia i zastosowania chorału podkreśla Ewa Obniska: „o dramaturgii *Magnificat I* w znacznym stopniu decyduje melodia chorałowa, stale obecna w dwunastu odcinkach kompozycji, a ściślej – decyduje zderzenie jej statycznych, wybrzmiewających z wolna dźwięków z bujnymi, pełnymi wigoru rytmicznego i dynamizmu partiami niechorałowymi”²⁵. W związku z takim traktowaniem materiału muzycznego wyłania się również problem adekwatności dzieła do ówczesnej praktyki liturgicznej podjęty m.in. przez S. Bontę²⁶ i L. Bianconiego²⁷. Dzieło Mon-

organiczną całość” oraz „*cantus firmus* poddane daleko idącym przeobrażeniom rytmicznym, polegającym na przedłużeniu wartości”. Jako trzy główne postacie techniki *cantus firmus* w drugiej połowie wieku autor wymienia: zrytmizowanie *cantus firmus*, utrzymanie go w długich wartościach, przeprowadzanie przez różne głosy kompozycji. J. M. Chomiński, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 2, Kraków 1962, s. 114, 301. Zob. też J. Armstrong, *How to Compose a Psalm: Ponzio and Cerone Compared*, „Studi Musicali” VII, 1978.

²³ Symptomatycznym zjawiskiem występującym np. w wielu magnifikatach Orlanda di Lasso jest większe zbliżenie opracowania pierwszego i ostatniego wersetu tekstu do chorału, podczas gdy wersety środkowe otrzymują opracowanie muzyczne bardziej swobodne. O sposobach traktowania chorału w magnifikatach Lasso pisze m.in. W. Kurthen: *Über Choral und Polyphonie im 16. Jahrhundert*, Köln 1950, s. 107–109. Praktyka ta była stosowana w opracowaniach magnifikatów i psalmów również i później – por. np. psalm M. Wronowicza *Laudate Dominum*, gdzie w pierwszym i ostatnim wersecie kompozytor cytuje melodię chorałową VIII tonu.

²⁴ Jednym z najbardziej ewidentnych przykładów może być zespół kilkudziesięciu kompozycji Orlanda di Lasso, napisanych w technice parodiowanej i wykorzystujących rozmaite utwory świeckie. Można tu też przytoczyć dzieło M. Praetoriusa. W jego zbiorze z 1611 r. większość magnifikatów oparta jest na materiale parodiowanym, a tylko kilka na gregoriańskim lub „protestanckim” chorale. Por. F. Blume, *Protestant Church Music*, London 1975, s. 177.

²⁵ E. Obniska, *Claudio Monteverdi*, Gdańsk 1993, s. 239.

²⁶ S. Bonta, *Liturgical Problems in Monteverdis Marian Vespers*, „Journal of the American Musicological Society” XX, 1967, s. 87–95.

²⁷ L. Bianconi, *Music in the Seventeenth Century*, Cambridge 1989, s. 105–119.

teverdiego w pewnym sensie zamyka etap tworzenia wokalnie-instrumentalnej kompozycji *Magnificat* opartej na konsekwentnie przeprowadzonej melodii chorału²⁸. Nie oznacza to, iż w późniejszym okresie nie pojawią się próby powrotu do takiej koncepcji dzieła, jednak będą to przypadki dość sporadyczne. Spośród twórców *Magnificat* działających w drugiej połowie stulecia i respektujących tradycje liturgiczne w sensie wprowadzania w przebieg niemal całej kompozycji melodii kantykowej określonego tonu można wymienić np. kompozytora francuskiego – Marc-Antoina Charpentiera²⁹.

Coraz wyraźniej jednak rysuje się tendencja do odchodzenia od chorału jako jednego z podstawowych elementów konstrukcyjnych kompozycji. Zastąpiony on zostaje formułami melodycznymi mniej lub bardziej bliskimi gregoriańskim i to przeważnie tylko na krótkim (z reguły wstępnym) odcinku kompozycji. Taki właśnie sposób wykorzystania i strukturywania chorału może wskazywać na czasy nowsze. Z dzieł obcego pochodzenia wymienimy tu chociażby *Magnificat* H. Schütza³⁰, Ph. Du Monta³¹, J. R. Ahlego, F. Cavallego, J. Ph. Kriegera³². Z polskich zachowanych przykładów tego okresu w kategorii tej mieszczą się kompozycje Mikołaja Zieleńskiego i Marcina Mielczewskiego. Dzieło Zieleńskiego – poza 1-głosową intonacją – nie wykazuje w zasadzie powiązań z chorałem. Taki stosunek kompozytora do chorałowego materiału dźwiękowego wynikał zarówno z ówczesnie przyjętej praktyki, jak i swoistego kształtowania wielochórowego masywu brzmieniowego. Według Władysława Malinowskiego – „odrzućcie lub przyjąć inspiracji chorału nie było w technice dźwiękowej, jaką reprezentuje Zieleński, kwestią wolnego wyboru. Rezygnacja z owych inspiracji była konsekwencją jego generalnej muzycznej koncepcji. W jej ramach ani chorał jako materiał melodyczny, ani związane z jego wykorzystaniem metody konstrukcji nie mogły znaleźć szerszego zastosowania. Wystarczy zdać sobie sprawę, że nieodłączna od

²⁸ Zjawisko to podkreśla m.in. M. Bukofzer – „Po Monteverdim stosowanie *cantus firmus* w *concertato* na dużą liczbę głosów prawie zanikło. Jego następcy w Wenecji [...] i późniejsi kompozytorzy [...] zanadto przejmowali się przedstawieniem tekstu, aby ulegać ograniczającym okomom *cantus firmus*. W ich utworach występują jedynie czasem intonacje i krótkie cytaty z chorału w opracowaniu kontrapunktycznym”, M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku*, Kraków 1970, s. 102.

²⁹ Np. w jego *Magnificat* melodia chorałowa 8 tonu ukazana jest bardzo plastycznie i pojawia się w różnych głosach w ciągu całej kompozycji. W niektórych odcinkach chorałowy model wzbogacony jest ornamentami.

³⁰ W łacińskim *Magnificat* (SWV 468) Schütza – poza nawiązującym do praktyki liturgicznej 1-głosowym rozpoczęciem kompozycji (słowo „magnificat” wykonuje głos tenorowy solo) nie ma odniesień do formuł gregoriańskich. Schütz nie wprowadza również formuł *tonus peregrinus* w swych trzech zachowanych magnifikatach z tekstem niemieckim (*Meine Seele...*, SWV 344, 426, 494).

³¹ Du Mont w swych magnifikatach opiera się na formułach melodycznych bliskim gregoriańskim, przede wszystkim w obrębie I wersetu tekstu. Jeśli chodzi o zastosowanie chorału na szczególnie uwagę zasługuje *Magnificat* nr 13 ze zbioru *Méslanges*. W kompozycji tej wstępna symfonia oparta jest na temacie gregoriańskim.

³² W *Magnificat* Kriegera odcinek odpowiadający słowom całego pierwszego wersetu, a realizowany 1-głosowo przez głos sopranowy wyraźnie nawiązuje do wzorca chorałowego.

koncepcji dźwiękowej Zieleńskiego jest choćby rola melodyki (i określona jej postać), oscylująca między formowaniem plastycznych motywów przeznaczonych do imitacji a wtórnością i dezindywidualizacją podyktowaną prymatem struktur wertykalnych³³. W większym stopniu nawiązuje do tradycji Mielczewski, cytując jako długonutowy *cantus firmus* w głosie sopranowym melodię chorałową tonu VI. Fragment ten obejmuje słowa całego I wersetu, wyraźnie wyróżniając go na tle całości.

Wiele spośród polskich XVIII-wiecznych kompozycji reprezentuje nurt rozwijający się już przez cały XVII w., nurt, w którym rola chorału ograniczona jest już tylko do symbolicznego zaznaczenia i podkreślenia związku z tradycją³⁴. Struktury zbliżone w swym rysunku i charakterze do chorałowych i wykazujące różny stopień wyrazistości występują zwykle w powiązaniu z pierwszym słowem kantyku – „magnificat”³⁵. Nie są to jednak wierne cytaty chorału, lecz formuły melodyczno-rytmiczne, które swym wąskim ambitus (a często tylko recytacją na jednej wysokości dźwięku), ograniczoną interwaliką, długimi wartościami rytmicznymi (lub też przeciwnie – szybko i równomiernie skandowanymi dźwiękami) oraz ogólnym charakterem inwokacji, zawołania w sposób zamierzony nawiązują do chorału i wywołują pożądany nastrój. Te właśnie formuły melodyczno-rytmiczne, mimo iż podobieństwo w wzorcem gregoriańskim jest już w dużym stopniu zatarte, odznaczają się znaczną precyzją rytmiczną, ujednocionym brzmieniem, wyrazistością tekstu słownego. Rzadziej spotykamy się z opracowaniem całego I wersetu, które nawiązuje do struktury chorałowej. Częste stosowanie w przebiegu tych kompozycji fragmentów homorytmicznych lub 1-głosowych, w których na dłuższym odcinku występuje szybka recytacja tekstu również stanowi (świadomą, czy też nie) reminiscencję chorału. Należy podkreślić fakt, że w grupie kompozycji wspomnianego wyżej nurtu, w którym mamy do czynienia z rezygnacją z cytowania czy użycia na szerszą skalę materiału chorałowego, elementy, czy tylko nikłe ślady tegoż, są niemal zawsze obecne. Świadczą one, iż na terenie gatunku magnifikat tradycja chorałowa była żywotna jeszcze przez cały XVIII w., mimo radykalnych przeobrażeń w zakresie stylu i koncepcji formy. Cały szereg przykładów o analogicznym podejściu do chorału jak w wielu kompozycjach polskich znajdujemy również w obcej literaturze (np. magnifikaty – S. Brixiego, A. Vivaldiego, A. Caldary, J. Kuhnau, J. Ch. Bacha, C. Ph. E. Bacha, W. A. Mozarta³⁶).

³³ W. Malinowski, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*, Kraków 1981, s. 28.

³⁴ Zjawisko to dotyczy również i innych form muzyki religijnej, np. w pasjach tego okresu odnaleźć można tylko nikłe ślady melodii gregoriańskich. Por. K. Mrowiec, *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII wieku*, Kraków 1972, s. 121–123.

³⁵ W niektórych kompozycjach polskich obserwujemy brak analogii z chorałem, nawet w odniesieniu do pierwszego słowa tekstu.

³⁶ *Magnificat z Vesperae de Dominica*, KV 321 i *Magnificat z Vesperae Solennes de Confessore*, KV 339.

Inny sposób adaptacji chorału, kiedy nie przenika on całego utworu, lecz pojawia się w centralnej jego części, odnajdujemy np. w XVII-wiecznym anonimowym utworze ze zbioru kapeli kolegiaty w Łowiczu. Elementy chorału wprowadzone są w opracowaniu wersetu VII – *Deposuit...*, realizowanym przez cały zespół wokально-instrumentalny. Już pierwsze wejście głosów wokalnych w imitacji nawiązuje do incipitu chorałowego – tonu II (wariantu *solemnis*). Powtórzenie początkowych słów wersetu w zespolone jest z cytatem melodii chorałowej tonu II (wariant zwykły) w głosie tenorowym. Warto zwrócić uwagę na bardzo charakterystyczny moment rozpoczynający tę część, kiedy to chór wchodzi *a capella*. Wraz ze wszystkimi towarzyszącymi instrumentami wyłączona zostaje także partia *basso continuo*. Partia ta pojawia się jednocześnie z wejściem czwartego głosu zespołu wokálního – basu, dublując melodię chorałową. Zabieg całkowitego wyłączenia instrumentów zastosował kompozytor tylko w tym jednym miejscu utworu, co w połączeniu z użytym tu chorałem wskazuje bardzo jaskrawo na świadomy moment archaizacji.

Wprowadzenie motywiki chorału tylko do jednej, środkowej części kompozycji nie należało do zjawisk odosobnionych. Ma ono swoje odzwierciedlenie np. w *Magnificat D-dur* (BWV 243) J. S. Bacha, gdzie w części odpowiadającej wersetowi IX *Suscepit Israel..* występuje jako *cantus firmus* w głosach instrumentalnych chorał niemiecki z melodią IX tonu psalmowego – *peregrinus*³⁷.

Innym, interesującym przykładem z polskiego zbioru jest wokально-instrumentalna kompozycja anonimowa³⁸, w której zacytowana w postaci *cantus firmus* melodia chorałowa VI tonu pojawia się w sposób niezwykle systematyczny: werset I – w sopranie, werset III – w alcie, werset V – w tenorze, werset VII – w basie, werset IX – w tenorze, werset XII – w sopranie. Mamy tu więc do czynienia nie tylko z nawiązaniem do tradycji chorałowej, ale również do techniki *alternatim*, co w połączeniu z typowymi dla XVIII w. środkami techniki kompozytorskiej daje szczególny efekt.

O obecności i – jak można przypuszczać – znacznej roli chorału w zaginionym *Magnificat* Kaspra Pyrszyńskiego dowiadujemy się z pracy Jana Józefa Dunicza – „melodię chorału w zmodyfikowanej formie posłużył się kompozytor w

³⁷ W pierwszej wersji *Magnificat* (Es-dur) melodia chorału realizowana jest przez trąbkę, w drugiej wersji (D-dur) – przez dwa oboje. *Cantus firmus* przeciwstawiony jest kontrapunktowi głosów niższych. Wybór IX wersetu podyktowany został wg Spitty – chęcią podkreślenia szczególnego wyrazu tego wersetu, wg Bassa – zbieżnością treści tego wersetu z psalmem 114, który wykonywano na tonie *peregrinus*. Zob. Ph. Spitta, *Johann Sebastian Bach*, t. 2, N. York 1952, s. 382; A. Basso, *Jean Sebastian Bach*, t. 2, Paris 1985, s. 578; W. I. Lewkowicz, *Harmonia gregoriańska*, Poznań 1959, s. 281. Również w niemieckim magnifikacie Bacha – *Meine Seele erhebt den Herren* BWV 10, które jest kantatą chorałową opartą na melodii 9 tonu psalmowego – *peregrinus* występuje analogiczne traktowanie chorałowego *cantus firmus*. Praktyka wykorzystania tego tonu była w Niemczech powszechna – por. np. *Magnificat* J. H. Scheina (1627).

³⁸ Kompozycja *Magnificat* przechowywana w Bibliotece PAN w Gdańsku (sygn. BN 7432).

mniejszym lub większym zakresie we wszystkich ustępach *Magnificat* z wyjątkiem fugi w IV części”³⁹.

W zachodnioeuropejskich, XVIII-wiecznych opracowaniach tekstu *Canticum* znajdujemy również pojedyncze przykłady, w których chorał wykorzystany w stosunkowo szerokim zakresie – wtopiony jest (nieraz nawet jako *cantus firmus*) w nowoczesnie pojętą strukturę muzyczną. Należy tu m.in. *Magnificat* D. Zelenki⁴⁰, L. Leo, F. Durante⁴¹, G. A. Fioroniego, a nawet jedno z trzech opracowań *Magnificat* W. A. Mozarta⁴². Jako nieodłączny problem, który pojawił się już w poprzednim stuleciu, a stopniowo nasilał w XVIII wieku, jawi się tu podporządkowanie modalnych melodii gregoriańskich harmonice funkcyjnej. W tej to epoce, kiedy styl ścisłego kontrapunktu miał już tylko minimalne zastosowanie⁴³, melodie gregoriańskie opracowywano współcześnie, zgodnie z koncepcją harmoniczną XVIII w., co niejednokrotnie wywoływało (jak również sam fakt wprowadzania w kompozycję chorału) polemiki u współczesnych⁴⁴. Nie zmienia to jednak faktu, że sięganie na tak różne sposoby do śpiewu chorałowego było widocznym przejawem zachowania silnych związków gatunku magnifikat z tradycją. Szczególne wyczulenie na nią i podejmowanie prób kumulacji pierwiastka chorałowego z nowoczesnymi technikami kompozytorskimi dawało często nieoczekiwane symbiozy. Kompozycje tego nurtu – uboczne w stosunku do wyżej scharakteryzowanego mają niejako własną, odrębną formę artystyczną i z tego też powodu stanowią interesujące pole obserwacji.

ELEMENTY TANECZNE

Do rzędu zjawisk typowych w muzyce polskiej XVIII w., szczególnie zaś drugiej jego połowy, należy zaliczyć występowanie w kompozycjach – zarówno świeckich, jak i kościelnych – elementów tańców polskich⁴⁵. Rytmika taneczna

³⁹ J. J. Dunicz, *Z badań nad muzyką polską XVIII wieku. Kasper Pyrzyński (1718–1758)*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” I, 1935, s. 65.

⁴⁰ Po 5-taktowym wstępie *basso continuo*, w partii chorałnej pojawia się cytat melodii chorałowej VIII tonu (wariant uroczysty).

⁴¹ W *Magnificat* B-dur F. Durante chorał występuje w postaci *cantus firmus*.

⁴² W *Magnificat* z cyklu: *Dixit Dominus et Magnificat* KV 193 – chorałowy incipit tonu III staje się podstawą imitacji (wersety: I, IV, VII, IX, X).

⁴³ Zob. T. Heger, *Music of the Classic Period*, Michigan 1969, s. 91–93; J. M. Chomiński, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 3, Kraków 1990, s. 158–159.

⁴⁴ Przeciwnikiem tego typu zespolenia dwóch różnych stylów był J. J. Rousseau, czego dał wyraz w swoich pismach, m.in. w haśle „Chorał”, w: *Dictionnaire de musique*, (1768). Zob. B. Didier, *La musique des Lumières*, Paris 1985, s. 50–51.

⁴⁵ Zob. T. Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej*, Kraków 1956, s. 70–81; Z. M. Szweykowski, *Z zagadnień melodyki w polskiej muzyce wokalnie-instrumentalnej późnego baroku*, „Muzyka” 1961, nr 2, s. 76–78.

przeniknęła również do muzyki liturgicznej, a proces ten nasilił się zwłaszcza w ostatnich dziesięcioleciach XVIII w. Udział rytmów polonezowych, mazurkowych, krakowiakowych i zwrotów oberkowych, symbolizujących rodzime elementy w muzyce artystycznej, postrzegany był jako jeden z przejawów unarodowienia języka muzycznego.

Stosunkowo często spotkać można w polskich opracowaniach magnifikatów elementy rytmiki polonezowej i mazurkowej. Dwa te typy rytmiczne często wzajemnie się przenikają⁴⁶, dominujący wydaje się jednak rytm polonezowy. Występuje on zarówno w swych typowych upostaciowaniach rytmicznych, jak i różnych ich modyfikacjach, polegających głównie na różnego rodzaju rozdrobnieniach typów zasadniczych⁴⁷. Figury te, często kilkakrotnie i bezpośrednio powtarzane, występują przeważnie w partiach instrumentalnych, ale spotkać je można również na terenie głosów wokalnych.

Na rytmy polonezowe w *Magnificat* K. Pysrzyńskiego (zwłaszcza w II części kompozycji – obejmującej słowa I i II wersetu) zwrócił uwagę J. J. Dunicz⁴⁸. W badanych kompozycjach pochodzących z tego samego okresu (poł. XVIII w.) zwroty melodyczno-rytmiczne nawiązujące do formuł poloneza (a także mazura) wprowadzane są w stopniu dość umiarkowanym, w niektórych natomiast nie występują w ogóle (np. u Polickiego, Bryknera, Szczurowskiego). Stosunkowo wiele znajdujemy w utworach Neumanna. Wyraźnie uwypuklona w głosach wokalnych i instrumentalnych charakterystyczna formuła polonezowa przewija się w swych różnych wariantach przez kolejne odcinki kompozycji, by zostać jeszcze raz zaakcentowana w odcinku odpowiadającym wersetowi *Gloria...* w głosach wokalnych. Na elementy rytmiki polonezowej i mazurkowej warto też zwrócić uwagę w *Magnificat* Żebrowskiego⁴⁹. Występują one przede wszystkim w warstwie instrumentalnej dzieła. Z pewnością nie bez znaczenia jest fakt, że znaczna większość struktur rytmicznych o cechach tanecznych umieszczona jest w kompozycji Żebrowskiego w części odpowiadającej wersetowi II – *Et exultavit...*, a więc w tej, w której zwyczajowo oddawano w muzyce radosny nastrój słów.

Nieco większe nasilenie rytmiki tanecznej obserwujemy w kompozycjach *Magnificat* późniejszych, pochodzących z końca stulecia (jakkolwiek są i takie, w których elementy taneczne nie dochodzą do głosu). Dzieła te odbijają ogólną tendencję panującą w muzyce kościelnej tego okresu. Dość wyraźnie elementy

⁴⁶ P. Poźniak, *Wstęp do: Polonezy, kozaki, mazury XVIII/XIX w.*, „Źródła do historii muzyki polskiej”, z. XXIII. Kraków 1973.

⁴⁷ Opieram się na systematyce rytmiki polonezowej K. Hławiczki, *Podstawowy rytm poloneza. Ze studiów nad stylem polskim* (III), „Muzyka” 1960, nr 4.

⁴⁸ J. J. Dunicz, dz. cyt., s. 66.

⁴⁹ Proces przenikania rytmów tanecznych do muzyki liturgicznej Żebrowskiego możemy zaobserwować również w jego mszach, które wykorzystują elementy rytmiki poloneza, mazurka, a również krakowiaka. Por. R. Pośpiech, *Twórczość mszalna Marcina Józefa Żebrowskiego*. „Muzyka” 1986, nr 1, s. 86–87.

Magnificat Et exultavit exultavit spiritus
 meus exultavit spiritus meus in Deo salu ta ri
 mes Etia respexit humili ta tem
 humili tatem In cilla Sua Omnes gene
 rati ones gratia fecit mihi Magna quoniam est &
 Sanctu nomen E - jus Et habitati Cordia eius
 et exultavit in pro genes ti mentibus E um
 Fecit potentiam in Brachio suo dispersit in
 verbis mente cordis Tu
 quorum suum Amen
 sicut oculus eius
 Filio & in spiritu sancto

Magnificat z Vesperae de Apostolis W. Neumanna
 Fragment rękopisu z Archiwum Jasnej Góry w Częstochowie (sygn. II/184)

Admodum Allegro
 31
 magnificat anima mea Dominum, et exultavit Spiritus meus in Deo Salvatori meo, quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius, et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum, fecit potentiam in brachiis suis: dispersit superbos mente cordis sui, et se-dit et exalta-vit humiles. Suscepit Israel Puerum suum, recordatus misericordiae suae sicut locutus est ad Patres nostros Abraham et Isaac, et servavit eum in saecula. Gloria Patri, et Spiritui Sancto, sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum Amen. Amen.

Magnificat z *Vesperae de Confessore* F. Perneckhera
 Fragment rękopisu z Archiwum Jasnej Góry w Częstochowie (sygn. II/195)

milia respicit su mils - a respicit in celo et in ter - ra
 si - cut e - rat in princi pio et nunc et semper
 nunc in secula seculo - rum a men
 Magnificat — — — — — ani ma mea Do -
 num et exultavit spiritus meus in Deo saluta - ri quia
 peccit humili ta - tom an - tilia sua ecce enim ex hoc beatam
 dicent omnes gene ra ti - o - nes De - pos
 potentes de sede. C - surientes im plevit bonis et di
 tes di misit in - a - nes Glori - a Pa tri et Filio et
 ri tui Sancto sicut erat in princi pio et nunc et semper e
 secula seculo - rum a - — — — — — men a
 men — — — — —

Magnificat z Vesperae in F Polickiego

Fragment rękopisu z Archiwum Archidiecezjalnego w Poznaniu (sygn. GR II/53)

taneczne zarysowane są w niektórych kompozycjach Dankowskiego, Zeidlera i Milwida. W magnifikatach Dankowskiego występują rytmy polonezowe w postaci zasadniczej i zmodyfikowanej (np. w części *Gloria*), głównie jednak w partiach zespołu instrumentalnego⁵⁰. W niektórych opracowaniach kantyku tegoż kompozytora zauważamy natomiast o wiele rzadziej spotykane cechy melorytmiki oberkowej, które pojawiają się w akompaniamentie instrumentalnym w części *Gloria* i *Sicut erat*. Na specjalną uwagę zasługuje *Magnificat* Dankowskiego pochodzące z cyklu *Vesperae pastoralis*⁵¹. Rękopiśmienne karty ostatniej części utworu – *Sicut erat* opatrzone są inskrypcją *mazur* (przy wszystkich głosach wokalnych) lub *tempo di mazur* (przy wszystkich głosach instrumentalnych). Tego typu słowne określenia charakteru tańca, jakiemu podlega rytmika danego utworu, lub tylko jego fragmentu, należały do zjawisk dość często spotykanych w ówczesnej literaturze muzycznej⁵². Na kartach *Magnificat* wskazówki tego rodzaju znaleźć można jednak rzadko. Mogło się to w pewnym stopniu wiązać z mniejszą skłonnością kompozytorów – autorów opracowań tekstu *Canticum* – do zaznaczania w sposób tak bezpośredni i jasno określony inspiracji muzyką taneczną, prowadzących często do radykalnych zmian nastroju. Specyfika i charakter gatunku pociągały za sobą raczej oszczędne dozowanie i wprowadzanie w sposób subtelny w tkanę dźwiękową formuł melodyczno-rytmicznych nawiązujących do określonych tańców. Tak też się dzieje w kompozycjach Zeidlera⁵³, gdzie przewijające się sporadycznie motywy polonezowe występują zwykle w partiach instrumentalnych. W podobny sposób operuje formułami tanecznymi w swym *Magnificat* A. Milwid⁵⁴, umieszczając je przeważnie w głosach instrumentalnych, rzadziej w wokalnych. Kompozytor ten stosuje również struktury rytmiczne nawiązujące do krakowiaka, co jest zjawiskiem zdecydowanie rzadziej występującym w porównaniu z wykorzystaniem w utworach rytmów polonezowych i mazurkowych. Pewne elementy melorytmiki krakowiakowej występują również we fragmentach partii instrumentalnych *Magnificat* Staromiejskiego⁵⁵.

Na tle innych gatunków muzyki religijnej okresu, wykazujących cechy o charakterze narodowym (m.in. msze⁵⁶, requiem⁵⁷, pasje⁵⁸, koncerty religijne⁵⁹), gatu-

⁵⁰ W *Magnificat* pochodzącym z *Vesperae de B.M.V.* kompozytor nie wprowadza wyraźnych elementów tanecznych. Rytmika polonezowa występuje w I cz. cyklu – *Domine ad adiuvandum*.

⁵¹ *Vesperae pastoralis* (ex D). Rkp. z Archiwum Archidiecezjalnego w Poznaniu. W tymże cyklu część *Judicabit* zawiera wskazówkę: *tempo di polonaise*.

⁵² Występowały przeważnie w utworach pastoralnych, por. T. Strumiłło, dz. cyt., s. 75

⁵³ Obok rytmiki tanecznej często występują u Zeidlera rytmy lombardzkie.

⁵⁴ Cechy tańców polskich (poloneza i mazurka) występują również w cyklu kantat religijnych Milwida *Sub tuum praesidium*, „Źródła do historii muzyki polskiej”, z. XXVII, Kraków 1979.

⁵⁵ W całym cyklu *Vesperae de Sanctis* Staromiejskiego pojawiają się rytmy polonezowe, a także oberkowe. Na te ostatnie, wprowadzone w części *Laudate pueri* zwrócił uwagę Z. M. Szweykowski, *Z zagadnień melodyki...*, s. 77.

⁵⁶ Np. msze Żebrowskiego, Szczurowskiego, Dankowskiego. Msza była jednym z tych gatunków muzyki religijnej, w których najsilniej i najdłużej zaznaczały się cechy narodowe. Por. np. A. No-

nek *Magnificat*, asymilując pierwiastki rodzime, odegrał niepoślednią rolę. Jak jednak wyżej zaznaczono, mimo wyraźnej intencji wprowadzania pewnych elementów polskich w ramy tego gatunku nie wywierały one wybitnie znaczącego wpływu na styl całości utworu, jego ogólny charakter i wyraz. Kompozycje *Magnificat*, dalekie od przesycenia pierwiastkiem tanecznym, wykazujące umiar w jego eksponowaniu, bazują w swej zasadniczej treści muzycznej na głęboko zakorzenionej tradycji – z jednej strony, z drugiej zaś na kosmopolitycznych nurtach ówczesnej muzyki religijnej.

Na marginesie uwag dotyczących obecności elementów tanecznych w opracowaniach *Canticum B.M.V.* warto też wspomnieć o powszechnie przenikającym do XVIII-wiecznej, zwłaszcza zachodnioeuropejskiej muzyki religijnej, popularnym tańcu włoskim – *sicilianie*⁶⁰. Taniec ten, wraz ze swym charakterystycznym metrum 12/8, kołyszącym rytmem i wybitnie lirycznym nastrojem, wkracza również na teren *Magnificat*. Najczęściej występuje on w powiązaniu z wydatnie zmniejszoną obsadą głosową, co dodatkowo podkreśla jego emocjonalny wydźwięk. *Siciliana* w wyraźnej postaci pojawia się m.in. w *Magnificat* J. Kuhnaua (w części odpowiadającej wersetowi II – *Et exultavit...*⁶¹), w kompozycji J. S. Bacha (w części odpowiadającej wersetowi V – *Et misericordia...*⁶²), w *Magnificat* L. Leo (również w części odpowiadającej wersetowi V – *Et misericordia...*).

Specyficzne metrum, struktury melodyczno-rytmiczne i charakter *siciliany*, które ugruntowały się w tradycji muzycznej jako typowo pasterskie⁶³, nie były również obce polskim autorom opracowań *Canticum B.M.V.* Znajdujemy przykłady, które można uznać za świadomą i konsekwentną stylizację tego tańca. W metrum 12/8 i rytmie *siciliany* utrzymany jest np. fragment *Magnificat* J. Staromieyskiego. Jest to część będąca opracowaniem muzycznym wersetu VI – *Fecit potentiam...* przeznaczona do wykonania dla duetu tenoru i basu z dyskretnym towarzyszeniem *basso continuo*. Charakter tego tańca odzwierciedla się również w jednej z części *Magnificat* J. Zeidlera. Kompozytor opracowuje w ten sposób werset XI – *Gloria...*, który wykonuje duet altu i tenoru z towarzyszeniem skrzypiec i *basso continuo*. Znamienne jest, że bliższe przyjrzenie się przebiegom melodyczno-rytmicznym tej części prowadzi do wniosku, potwierdzającego po-

wak-Romanowicz, *Zagadnienie unaradawiania polskiej muzyki religijnej u kompozytorów I połowy XIX wieku*, w: *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej*, Warszawa 1973.

⁵⁷ Np. *Requiem* Mateusza Zwierzchowskiego, „Źródła do historii muzyki polskiej”, z. XIV, Kraków 1968.

⁵⁸ Zob. K. Mrowiec, *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII wieku*, Kraków 1972, s. 124–127.

⁵⁹ Np. wokalnie-instrumentalny koncert religijny G. G. Gorczyckiego *Illuxit sol*. Na cechy poloneza w tym utworze wskazuje J. J. Dunicz, dz. cyt.

⁶⁰ T. Dart, *The Interpretation of Music*, London 1964, s. 82.

⁶¹ Część tę wykonuje sopran solo, koncertujący z nim obój i instrumenty realizujące *basso continuo*.

⁶² Duet altu i tenoru z towarzyszeniem fletów, smyczków i *basso continuo*.

⁶³ Zob. A. Szweykowska, *Wstęp do: Pastorele staropolskie*, „Źródła do historii muzyki polskiej”, z. XII, Kraków 1967.

niekąd sugestie Tadeusza Strumiły⁶⁴, że często w ramach fragmentu pisanego według manieri włoskiej dochodzą również do głosu (mniej lub bardziej śmiało) elementy tańców polskich.

Obserwacja wzajemnych zależności tekstu i muzyki w religijnym dziele wykazuje różne kierunki i stopnie oddziaływania na siebie owych dwóch pierwiastków. Priorytet i stopień dominacji jednego z nich ściśle uzależniony jest od takich czynników jak: zastosowana technika, aparat wykonawczy, ogólna, szeroko pojęta koncepcja i charakter utworu, rodzaj tekstu słownego. Istotne znaczenie ma tu także tendencja integracyjna, dążenie do funkcjonalności wszystkich – sakralnych i świeckich – współczynników dzieła.

⁶⁴ T. Strumiłło, dz. cyt., s.74. Zob. też: Z. M. Szwejkowski, *Tradition and Popular Elements in Polish Music of the Baroque Era*, „The Musical Quarterly” 1970 nr 1, s. 114.

