

Arkadiusz Kaczyński

Ave Maria
w polskiej muzyce
chóralnej
dawnej
i współczesnej

Bydgoszcz 2008

Recenzenci:

Prof. zw. dr hab. Barbara Nowak

Prof. zw. dr hab. Irena Marciniak

Okladka: wg projektu autora

Skład komputerowy przykładów nutowych: Marian Wiśniewski

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	5
ROZDZIAŁ I <i>Ave Maria</i> w muzyce Kościoła katolickiego w Polsce	13
1.1. Zagadnienia teoretyczne i terminologiczne	13
1.2. Formuła modlitwy <i>Ave Maria</i> w ujęciu historycznym	20
1.3. Tradycje kultu maryjnego	35
ROZDZIAŁ II Motet - geneza i rozwój formy	41
ROZDZIAŁ III Treść muzyczna i treść słowna w aspekcie wykonawczym motetów <i>Ave Maria</i> , polskich kompozytorów muzyki dawnej i współczesnej	71
3.1. Muzyka dawna	71
3.1.1. Sebastian z Felsztyna (ok. 1485-1536) <i>Alleluja. Ave Maria</i> , 4 gł. (Versus alleluaticus z mszy wspólnej na święta NMP w okresie Adwentu i Wielkanocy)	73
3.1.2. Bartłomiej Pękiel (? - 1670) <i>Ave Maria</i> , 4 gł.	83
3.1.3. Grzegorz Gerwazy Gorczycki (1665/7 - 1734) <i>Alleluja. Ave Maria</i> , 4 gł. i <i>Ave Maria</i> , 4 gł. z Missa Rorate (II)	95
3.1.4. Podsumowanie	109
3.2. Muzyka współczesna	115
3.2.1. Andrzej Koszewski (1922-) <i>Ave Maria</i> , na 4 głosowy chór mieszany	119
3.2.2. Józef Świder (1930-) <i>Ave Maria</i> , 4 głosowy chór mieszany	127
3.2.3. Marek Jasiński (1949-) <i>Ave Maria II</i> , na 4 głosowy chór mieszany	135
3.2.4. Bronisław Kazimierz Przybylski (1941-) <i>Mater Dei (Ave Maria)</i> na 4 głosowy chór mieszany	145
3.2.5. Paweł Łukaszewski (1968-) <i>Ave Maria</i> , na dwa 4 głosowe chóry mieszane	157
3.2.6. Feliks Rybicki (1899-1978) <i>Ave Maria</i> op. 15 nr 1, na 4 głosowy chór mieszany z tow. organów.....	175
3.2.7. Stefan Stuligrosz (1920-) <i>Ave Maria</i> , na 4 głosowy chór mieszany i solo sopran z towarzyszeniem organów	185
3.2.8. Podsumowanie	193
Zakończenie	197
SUMMARY	203
ZUSAMMENFASSUNG	205
BIBLIOGRAFIA	207
INDEKS NAZWISK	214
WYKAZ SKRÓTÓW	217

Wprowadzenie

Formułę modlitewną *Ave Maria* w jej współczesnym kształcie zna dziś każdy chrześcijanin, a postać Maryi (Mater Dei) jest niezmiennie charyzmatyczna, pomimo stosunkowo niewielu wzmianek o Niej w Nowym Testamencie. W perspektywie minionych setek lat dziejów Kościoła i burzliwych często dyskusji teologicznych, za niepodważalne uznaje się współcześnie, iż Jej osoba była istotnie naczelnym akcentem życia katolickiego, pozostając od wieków nie przedawnionym symbolem wiary¹. Na przestrzeni stuleci utrwalania się kultu maryjnego w tradycji chrześcijańskiej łacińska formuła modlitewna do obecnej postaci ustalała się stopniowo, będąc jednocześnie inspiracją dla kompozytorów, zwłaszcza twórców muzyki chóralnej.

Powszechnie znana krótka modlitwa różańcowa stanowiła kanwę twórczości wokalne kompozytorów przede wszystkim z kręgu europejskiej kultury muzycznej. Utwory Franza Schuberta, Giulio Cacciniego, Charlesa Gounoda czy Gaetano Donizettiego i wielu innych, wykonywane dziś na całym świecie, są popularne we wszelakich opracowaniach artystycznych. Wśród wybitnych, uznanych w historii muzyki postaci, są też i takie, które nie trafiły do światowego panteonu sław, jak chociażby wybitni polscy twórcy: Wacław z Szamotuł, Sebastian z Felsztyna czy Bartłomiej Pękiel. Ich utwory muzyczne znajdowały zastosowanie w praktyce wykonawczej, dzięki czemu pozostały dla potomnych jako część spuścizny europejskiej kultury muzycznej kultywowane w tradycji

¹ F. Bogdan ks. SAC, *Najmilsze pozdrowienie (Zdrowaś Maryjo). Komentarze*. Wyd. „Spes”, Kraków 1997, s. 5.

chóralistyki polskiej. Pamięć nazwiska niejednego kompozytora przetrwała wraz z utworem, który z różnych przyczyn przechowywano i tym samym ocalono. Nierzadko cała reszta twórczości zaginęła bezpowrotnie, w toku burzliwej historii naszych dziejów, bądź też została zapomniana, uznana za „niewartą” uwagi lub zbyt mało użyteczną? Wiele utworów w ten sposób przeszło próbę czasu, być może właśnie dzięki swej religijnej tematyce, natchnionym i powszechnie uwielbionym przez chrześcijan słowom modlitwy maryjnej. Przekazywane z pokolenia na pokolenie muzyczne zabytki żyją wciąż w repertuarze zespołów chóralnych, a kolejne ich wykonania dowodzą tego, iż nie powstały w pospolitych umysłach, ale tych genialnych, których wyobraźnia, poparta głęboką wiarą, stanowiła o wyjątkowości ich twórców.

Tematyka religijna na przestrzeni dziejów zdominowała pracę kompozytorską przedstawicieli wielu pokoleń. Większość religijnej spuścizny muzycznej to utwory przeznaczone do liturgii lub utrwalające kult świętych. Analizując ilościowo ten dorobek kultury „świata zachodniego”, bez przesady można pokusić się o stwierdzenie, że tematyka maryjna to w muzyce najbardziej rozpowszechniona sfera twórczości, ustępująca jedynie biblijnej, czerpanej z Psalterza.

Genezę kultu maryjnego w Kościele katolickim i etapy formowania się modlitwy maryjnej, od wersetów biblijnych pierwszych wieków chrześcijaństwa, aż po pełną formułę różańcową; zatwierdzoną przez Sobór Trydencki jako obowiązującą, ukazano w rozdziale I niniejszej pracy. Zwięzły, a zarazem nieco ogólnikowy zarys kultu maryjnego w Polsce, ma pomóc czytelnikowi w zrozumieniu muzycznych konotacji dziejowych, dawnych i współczesnych twórców polskiej muzyki chóralnej. Jest to niezbędne również dla uzasadnienia pewnych analogii myśli kompozytorskiej, odzwierciedlonej w treściach muzycznych i treściach słownych² motetów, powstałych w Polsce pod wspólnym tytułem łacińskim *Ave Maria* w przeciągu ostatnich pięciuset lat.

Dorobek kompozytorski wielkich artystów sztuki muzycznej przetrwał do naszych czasów ponieważ pozostawał w posłudze muzycznej Kościoła. Kompozycje religijne i sakralne, zwłaszcza te w fakturze wokalne, przede wszystkim dla jego potrzeb były tworzone. To zrozumiałe, chociażby z racji zakorzenienia chrześcijaństwa w świadomości i tradycji Europejczyków, a w nim kultu maryjnego w szczególności.

Wiele czynników miało wpływ na ukierunkowanie twórczości kompozytorskiej przedstawicieli kolejnych epok w stronę tematyki maryjnej. Poszukując

² Definicję pojęć: *treść słowna* – *treść muzyczna*; przyjęto za Mieczysławem Tomaszewskim zawartą w jego rozprawie teoretycznej: *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*. Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2000, ss. 9-35.

literatury chóralnej powstałej na kanwie łacińskich słów modlitwy *Ave Maria* - poczynając od wczesnego renesansu, aż po czasy współczesne - znaleźć można niejednego znakomity przykład tego rodzaju utworów. Część z nich jest anonimowa, chociażby motet *Ave Maria* z repertuaru kapeli rorantystów, zachowany w szesnastowiecznych rękopisach muzycznych, zdeponowanych dziś w Archiwum i Bibliotece Krakowskiej Kapituły Katedralnej pod sygnaturą Kk. I.3.³ Kilka utworów jednogłosowych zawierają gradualy (XV i XVI w.) przechowywane w innych Bibliotekach Kapitułnych i Seminariów Duchownych w Polsce (Gniezno, Kielce, Włocławek, Wrocław)⁴.

Dążąc do możliwie jak najpełniejszego poznania zjawiska, jakim niewątpliwie jest *Ave Maria* w muzyce, podjęto w rozdziale II próbę syntetycznego przeglądu kształtowania się formy motetu od średniowiecza do czasów najnowszych. Zmieniające się trendy intelektualne, myśli, idee sztuki, a także życie codzienne społeczeństw współczesnych twórcom sprawiały, iż każdy z nich podejmował muzyczną próbę ukazania pokornej modlitwy różańcowej na swój sposób. Owe wysiłki, pełne zaangażowania każdego z ogromnej rzeszy kompozytorów, zarówno tych uznanych przez siebie współczesnych, jak i tych, których docenili dopiero potomni, pozostawiły trwałe ślady także w polskiej kulturze muzycznej.

Znany filozof muzyki Roman Ingarden, sformułował teorię, w świetle której „...*utwór muzyczny powstaje wyłącznie po to, by ucieleśniać jakąś wartość estetyczną. Stanowi to jedyne przeznaczenie i posłannictwo dzieła muzyki jako dzieła sztuki, bez względu na to, czy i jakie jest lub może być dalsze posłannictwo muzyki w ogólnej kulturze ludzkiej*”⁵. Zakres rozważań teoretycznych autora niniejszej pracy (którą stanowi dzieło muzyczne i jego opis) w tym kontekście konkretyzuje się wokół zagadnień interpretacyjnych, determinowanych elementami treści muzycznych i treści słownych jako nośników owych wartości wskazywanych przez R. Ingardena.

Przedmiotem zainteresowań autora pracy są motety *Ave Maria* przede wszystkim kompozytorów polskich. Kult maryjny na terenie Polski od wieków jest wyjątkowo manifestowany, co ma swój wyraz w polskiej twórczości kompozytorskiej, będącej symbolem tożsamości narodowej. Niemniej na przestrzeni kilkunastu wieków rozwoju muzyki, powiązania kulturowe krajów Europy ugruntowane chrześcijaństwem, nierozzerwalnie łączą ze sobą cechy stylistyczne

³ P. Późniak, *Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce renesansu. Studium kontekstualno-analityczne*. Musica Jagiellonica, Kraków 1999, s. 82.

⁴ (zob.) M. Popowska, *Graduał maryjny MS. 42 Jana Olbrachta w tradycji krakowskiej – studium źródłoznawcze*. Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie, Częstochowa 2003.

⁵ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II. PWN, Warszawa 1958, s. 259.

twórczości kompozytorów poszczególnych epok oraz narodów. Zatem źródła stylów i technik kompozytorskich, stosowanych w motetach *Ave Maria*, raczej nie mają charakteru narodowego, a wynikają ogólnie z wielowiekowych tradycji chrześcijańskich. Wobec czego, próba rozpatrywania problematyki wykonawczej w oparciu jedynie o typologię narodową twórców tych utworów byłaby nieuzasadniona. Z tego względu autor nie eksponował w opisie dzieła cech, które mogłyby wskazywać na specyficznie narodowy charakter utworów.

Celem pracy jest **ukazanie w dziele artystycznym elementów determinujących sztukę wykonawczą motetów *Ave Maria* polskich kompozytorów muzyki dawnej i współczesnej (aspekty podobieństw i różnic), w kontekście wzajemnie przenikających się treści słownej i treści muzycznej.**

Aspekty interpretacyjne sztuki wykonawczej w przykładowo wybranych motetach *Ave Maria* polskich kompozytorów muzyki dawnej i współczesnej, przedstawiono analitycznie w rozdziale III.

Rozważania autora nad problematyką sztuki wykonawczej w istotny sposób kształtowały się pod wpływem myśli wybitnego teoretyka muzyki i filozofa, Bohdana Pocięja. Sformułował on wyraźne kryteria dla określenia specyficznych cech utworów muzycznych. Zgrupował je jako: **esencjonalne** (struktura interwałowo-rytmiczna, określająca w notacji właściwości harmoniczno-polifoniczne) i **egzystencjalne** (barwa, ekspresja – w konsekwencji znaczeniowość i symbolika – odcienie tempa i dynamika)⁶.

Powyższa klasyfikacja wyznaczyła niejako dwa główne nurty analizy utworów muzycznych:

- ze względu na sposób transformacji tekstu słownego formuły modlitewnej *Ave Maria* dla potrzeb kompozycji,
- ze względu na sposób przenikania się elementów struktury muzycznej motetów (treść muzyczna) w fakturze utworu dla stworzenia przekazu (ilustracyjności) treści słownej.

Wymienione kryteria uwzględniono przy doborze repertuaru utworów wykorzystujących w swej warstwie słownej tekst łaciński formuły modlitewnej; uzasadniają one również tematykę pracy.

Podstawą selekcji repertuaru była długoletnia praktyka wokalna i dyrygencka autora. Zestaw zrealizowanych i omówionych analitycznie utwo-

⁶ B. Pocięj, *Czysta struktura a mowa dźwięków – uwagi na temat pewnej rewolucji w estetyce muzycznej dzisiaj*. [w] *Muzykolog wobec dzieła muzycznego. Zbiór prac dedykowanych doktor Elżbiecie Dziębowskiej w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*. (red.) M. Woźna-Stankiewicz, Z. Dobrzańska-Fabiańska, Musica Jagiellonica, Kraków 1999, s. 489.

rów chóralnych stanowi 11 kompozycji, które są swego rodzaju egzemplifikacją formy motetu w muzyce dawnej i współczesnej kompozytorów polskich, opartej na łacińskiej formule modlitewnej *Ave Maria*. Nagrane utwory wybranych przykładów z literatury chóralnej poddano analizie dla ukazania problematyki sztuki wykonawczej, co stanowi część opisu dzieła artystycznego. Poza czysto estetycznymi walorami melodyki tych utworów, pod uwagę wzięto też inne elementy architektoniki formy muzycznej, jak harmonia i rytm, różnorodnie stosowane przez poszczególnych polskich kompozytorów na przestrzeni wieków.

Zastosowany w motetach łaciński tekst tradycyjnej modlitwy różańcowej, oparty na fragmentach Nowego Testamentu, powstał kilkaset lat temu na użytek nieedukowanego, prostego ludu, wśród którego u schyłku chrześcijańskiego średniowiecza panował powszechny analfabetyzm. Semantyka słów warunkowała wówczas rosnącą popularność tej formuły modlitewnej. Jako materiał słowny dla kompozycji muzycznych podlegała ona pewnym transformacjom, adekwatnie do przemian, jakie dokonywały się w historii jej funkcjonowania w praktyce kościelnej. Stąd też selektywny wybór przykładowych motetów muzyki dawnej i współczesnej, mający wykazać zróżnicowanie stylów i technik kompozytorskich, stosowanych przy ich powstawaniu. Poszczególne utwory, przy niezmiennych z reguły słowach łacińskich (treść słowna), nacechowane są różnorodnością treści muzycznej.

Utwory chóralne, tworzone na przestrzeni wieków, powiązane wspólnym materiałem tekstowym *Ave Maria*, w relacji z treścią muzyczną tworzą konkretnie zorganizowaną konstrukcję dźwiękową. Ze względu na ostateczny kształt ich faktury, wynikły ze wzajemnego współdziałania warstw słownej i muzycznej, konstrukcja ta jest w każdym przypadku odmienna. Zwłaszcza w konfrontacji stylistyki motetów muzyki dawnej i współczesnej.

Muzyka dawna, jak pisał cytowany B. Pociąg, była „*umuzycznioną poezją*”⁷. Uznając prawdę powyższej tezy, pamiętać trzeba o jednoznaczności religijnych treści muzyki tych czasów. Ich swoboda interpretacyjna podlegała surowym zakazom i ograniczeniom ustalonym przez władze kościelne i zarówno dawni kompozytorzy motetów jak i wykonawcy, respektowali te zasady. Zatem dzisiejsze, tzw. „uwspółcześnione” ich wykonawstwo, powinno uwzględniać ówczesne uwarunkowania społeczne i w tym duchu je kształtować.

Utwory muzyczne zarówno dawniej jak i współcześnie, powstawały każdorazowo na drodze celowej twórczości kompozytorskiej. Jednak od kilku wieków, na co słusznie wskazuje B. Pociąg, mają w zamiarze ich twórcy coś szcze-

⁷ B. Pociąg, *Czysta struktura a mowa dźwięków...*, s. 490.

gólnego wyrazić, coś znaczyć, coś symbolizować i o czymś mówić, a przede wszystkim dawać satysfakcję intelektualną, płynącą z jej zrozumienia⁸. Współcześnie każdy kompozytor stara się wyrażać w swoim utworze osobisty sposób rozumienia tajemnicy modlitwy poprzez odrębną, sobie właściwą, organizację treści słowno – muzycznej. Oferują oni wykonawcy w pewnym sensie gotowy scenariusz dramaturgiczny, a tym samym zobowiązują go do odczytania intencji twórczych, zakodowanych w partyturze dzieła. Jest tak bez wątpienia w przypadku motetów *Ave Maria* polskich kompozytorów współczesnych.

Odczytanie „prawdy”, czyli owych ukrytych w fakturze znaczeń, pozostaje w gestii interpretatora dzieła, dyrygenta i jego zespołowego instrumentu jakim jest chór czy zespół wokalny. Niemniej w każdym przypadku powinien on zdawać sobie sprawę, iż „prawda” wykonawcza utworu współczesnego oparta musi być interpretatorsko przede wszystkim o jego treść muzyczną i słowną, z uwzględnieniem domniemanych intencji kompozytora, które należy rozpoznać. Na tej podstawie kreowane są wizje artystyczne wykonawcy, hołdując stylistyce wykonawczej zarówno w przypadku muzyki dawnej jak i w stosunku do realizowanych koncepcji interpretatorskich współczesnych motetów *Ave Maria*.

Sebastian z Felsztyna, Grzegorz Gerwazy Gorczycki i Bartłomiej Pękiel, to polscy kompozytorzy reprezentujący w niniejszej pracy stylistykę wykonawczą muzyki dawnej. Wybrane utwory chóralne pozostają w ścisłej relacji z historiografią rozwoju modlitwy *Ave Maria* w Kościele katolickim, która dopiero u schyłku renesansu, zatwierdzona dekretem Soboru Trydenckiego; w wyniku długoletnich przeobrażeń, ustaliła się na kształt znany nam współcześnie. Pewne wyraźne analogie zarysowują się tu także w porównaniu ze stylistyką najbardziej cenionych do dziś kompozytorów muzyki dawnej, takich jak: Josquin Desprez, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomas Luis de Victoria, Jacobus Gallus; którzy przyczynili się do epokowych przeobrażeń w muzyce dawnej lub byli kontynuatorami nowatorskiej w owym czasie muzycznej myśli twórczej.

Przykłady muzyki chóralnej współczesnych kompozytorów: Józefa Świdra, Andrzeja Koszewskiego, Bronisława Kazimierza Przybylskiego, Marka Jasińskiego i Pawła Łukaszewskiego, pozwoliły na analizę związków słowno – muzycznych o nieco odmiennych założeniach stylistycznych aniżeli muzyka dawna, potwierdzając jednocześnie, iż czerpali z niej pewne inspiracje. Problematykę sztuki wykonawczej ukazano także pod kątem realizacji form wokalnych *Ave Maria* z towarzyszeniem organów, której *exemplum* stanowią utwory Feliksa Rybickiego i Stefana Stuligrosza.

⁸ B. Pociąg, *Z perspektywy muzyki. Wybór szkiców*. Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2005, s. 261.

Tendencje twórcze w muzyce współczesnej to mieszanina stylów, a czasem swoista retrospekcja stylistyczna. Do pewnego stopnia pozwala ona na swobodę interpretacyjną wykonawcy. Natomiast próby odtworzenia stylistyki wykonawczej poszczególnych, odmiennych od siebie epok, wymagają dużego wysiłku intelektualnego, wnikliwej analizy porównawczej wykraczającej poza wiedzę teoretyczną z kręgu dyscypliny muzycznej. Cechy charakteryzujące poszczególne etapy rozwoju europejskiej sztuki muzycznej ulegały modyfikacjom w miarę postępu cywilizacyjnego społeczeństw świata chrześcijańskiego. Wobec tego, sama intuicja czy wiedza teoretyczna wykonawcy nie wystarczą, aby ją zrozumieć i tchnąć w wykonanie utworu „ducha” prawdziwej sztuki. Jak twierdził jeden z czołowych awangardzistów muzyki współczesnej Bogusław Schaeffer: *„do pełniejszego rozumienia muzyki potrzebny jest zespół kwalifikacji rzędu wręcz nie muzycznego: otwartość horyzontów myślowych, brak uprzedzenia, tolerancja, umiejętność koncentracji uwagi, pamięć, wreszcie pewne przygotowanie psychiczne na wszelkie konieczne w sztuce niespodzianki”*⁹.

Myśl ta, choć wypowiedziana w kontekście muzyki XX wieku, przepojona jest uniwersalną prawdą. Efekt brzmieniowy muzyki, w połączeniu z subiektywną wyobraźnią słuchacza, tworzą wspólnie obraz pewnej rzeczywistości. Zachodzi prawdopodobieństwo, że bez owego „zespołu cech”, wskazanego przez Schaeffera, może nie być on dostatecznie rozumiany.

Ponadczasowe cechy muzyki dostrzega również muzykolog ks. Maciej Szczepankiewicz pisząc, iż *„...muzyka nie jest neutralna. W swoim oddziaływaniu przez melodię, rytm, harmonię jest ekspresywna do tego stopnia, że wyraża mentalność, styl życia, tok myślenia i odczuwania, wreszcie podejście do rzeczywistości”*¹⁰. Ten sposób postrzegania zjawiska pozwala pojąć znaczenie elementu tradycji w stylistyce wykonawczej oraz zrozumieć, w jaki sposób muzyka i słowo od wieków niezmiennie oddziałują na słuchacza. Sztuka wykonawcza jest za każdym razem próbą dotarcia do wspomnianej wyżej „prawdy” wykonawczej. Świadomość wielu jej uwarunkowań uzasadnia przypuszczenie, iż być może dopiero wtedy mamy do czynienia ze sztuką, gdy odrzuciwszy subiektywne oczekiwania poszukamy w muzyce tego, co nie jest oczywiste i jednoznaczne?

⁹ B. Schaeffer, *O nowej muzyce*. [w] *Dźwięki i znaki. Wprowadzenie do kompozycji współczesnej*. (red.) J. Bukowski, WSiP, Warszawa 1987, ss. 8-11.

¹⁰ M. Szczepankiewicz ks., *Cantate Domino. Szkice o kulturze muzycznej kościoła*. Salezjańska Szkoła Organowa im. Kardynała Augusta Hlonda, Szczecin 2005, s. 80

Wykonawstwo chóralnej muzyki dawnej i współczesnej jest nie mającym końca odkrywaniem jej tajników. Słuszne zatem wydaje się użycie terminu – sztuka wykonawcza.

Dziś modlitwa *Ave Maria*, zwłaszcza za sprawą osoby Papieża Jana Pawła II, nabrała charakteru ekumenicznego, choć w muzyce, zwłaszcza chóralnej; w całym bogactwie różnorodności opracowań tego tekstu (przełożona na ok. 150 języków¹¹), ekumeniczna z pewnością była już wcześniej. Papież Benedykt XVI wypowiadając się na temat modlitwy różańcowej, w kilku zdaniach ujął jej sens: „... może wydać się ona modlitwą w której gromadzą się słowa, trudno ją zatem pogodzić z ciszą, jak jest zalecana w medytacji i kontemplacji. Faktycznie jednak to rytmiczne powtarzanie „Zdrowaś Maryjo” nie zakłóca ciszy wewnętrznej, owszem, wymaga jej i ją podsyca, [...] trzeba uważać aby nasze głosy nie zagłuszały głosu Boga, który przemawia zawsze przez ciszę, niczym „szmer” łagodnego powiewu”¹². Każdy człowiek, bez względu na swój światopogląd, nosi w sobie skłonność do modlitewnej kontemplacji. Kompozytorzy, uewnętrzzyli ją w sposób trwały, pozostawiając po sobie dzieła świadczące o ich religijności; m.in. *Ave Maria*.

¹¹ <http://campus.udayton.edu/mary/resources/flhm.html> (aktualne dn. 12. 01. 2008 r.)

¹² Fragment homilii Papieża Benedykta XVI, Sanktuarium Matki Bożej Różańcowej, Pompeje 19 X 2008 r. [w] *Gość Niedzielny*, (Tygodnik katolicki) Nr 43/08

ROZDZIAŁ I

Ave Maria w muzyce Kościoła katolickiego w Polsce

1.1. Zagadnienia teoretyczne i terminologiczne

Ewangeliczne słowa Maryi, *...odtąd wszystkie narody zwać mnie będą błogosławioną*, (Łk.I,1,42) stały się prorocstwem, które wypełnia się w ciągu ponad tysiącletniego okresu rozwoju kultury muzycznej. Elżbieta nazwała Maryję błogosławioną, ponieważ uwierzyła, że spełnią się słowa powiedziane Jej przez Pana¹³. Wyrazem uwielbienia świata chrześcijańskiego dla postaci Matki Boskiej od początku zaistnienia kultu maryjnego w Kościele katolickim, są dzieła sztuki. Wizerunek Maryi utrwalany w obrazach, rzeźbach, opisach literackich i utworach muzycznych jest dziś dowodem twórczego działania człowieka pod wpływem kultu maryjnego i świadectwem naszej kultury. Wybitny etnolog i religioznawca amerykański Luis J. Luzbetak zdefiniował pojęcie kultury jako „...*pewien wzór życia, swego rodzaju plan, według którego człowiek dopasowuje się do swego środowiska pojęciowego poprzez sztukę, naukę, filozofie i religię*”¹⁴.

Kultura jest w kręgu zainteresowań teologii chrześcijańskiej, zarówno w szerszym kontekście pojęciowym sztuki jak i w jej odrębnym dziale, którym jest *muzyka*. Zwłaszcza po Soborze Watykańskim II, który szczegółowo omawia tę problematykę w Konstytucji duszpasterskiej, w jej drugiej części: *Gaudium*

¹³ J. McManus, *Błogosławioną zwać mnie będą*. Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 2004, s. 227.

¹⁴ L. J. Luzbetak, *Kościół a kultury*. Instytut Wydawniczy „PAX”, Warszawa 1972, s. 69.

et Spes¹⁵. Papież Jan Paweł II wypowiadając się na temat kultury sformułował definicję, która w kontekście rozwoju muzyki na fundamencie religii staje się wyjątkowo wymowną.

„Kultura jest wyrazem człowieka. Jest potwierdzeniem człowieczeństwa. Człowiek ją tworzy i człowiek przez nią tworzy siebie. Tworzy siebie wewnętrznym wysiłkiem Ducha: myśli, woli, serca. Równocześnie człowiek tworzy kulturę we wspólnocie z innymi. Kultura jest wyrazem międzyludzkiej komunikacji, współmyślenia i współdziałania”¹⁶.

Teolog ks. M. Szczepankiewicz, niejako w oparciu o myśli Papieża Polaka określił muzykę jako element wyzwalaający silne emocje, napędzający „żywą” wiarą, kierującą myśli ku *sacrum*. Stwierdza on, iż: „...muzyka – zjawisko ulotne, niematerialne, potrójnie zrelatywizowane, tj. odniesione do twórcy, wykonawcy i słuchacza, bowiem zawsze trzeba tych trojga, aby ją ożywić”¹⁷. Uznaje muzykę kościoła za integralną część jego kultury, „...wyrastającą z przesłanek nadprzyrodzonych oraz inspiracji duchowych...”, według ks. Szczepankiewicza muzyka ma niezaprzeczalne źródła religijne¹⁸. Zatem mamy do czynienia ze zjawiskiem, które definiowano pojęciem - *kultura muzyczna*.

Angielski muzykolog Nicolas Cook twierdzi, iż natura muzyki opiera się na „...obrazowym przedstawieniu dźwięków, za pomocą notacji, gestów lub w inny sposób”¹⁹. W odniesieniu do kultury muzycznej Kościoła wydaje się jednak, iż definicja ta jest niepełna. Brakującym ogniwem jest zapewne treść słowna muzyki, co stanowi - zwłaszcza w muzyce dawnej - najistotniejszy element dzieła; warstwa słowna bowiem jest wyrazem wiary i pobożności. Słowo najczęściej pochodzi bezpośrednio z Pisma Św., w związku z czym; w myśl twierdzenia Cooka, należałoby w nim upatrywać dźwiękowego „zobrazowania” treści, którą stanowi. Tekst formuły modlitewnej *Ave Maria* uświęca tradycja kultu maryjnego. Jest to zatem; zgodnie z definicją kultury, dziedzina spraw religijnych²⁰.

Sacrum to dla chrześcijan najwyższa świętość, dostępna nie dla wszystkich, a jedynie dla wtajemniczonych, będących w łączności z Bogiem m.in. za

¹⁵ F. W. Bednarski o. OP, *Teologia kultury*. Wydawnictwo „M”, Kraków 2000, s. 5.

¹⁶ Jan Paweł II, Przemówienie dla młodzieży na Wzgórzu Lecha w Gnieźnie 3 czerwca 1979 r.. [w] *Bogarodzico – Dziewico, Polski Almanach Maryjny*. (red.) A. Podsiad, Instytut Wydawniczy „PAX”, Warszawa 1983, s. VII.

¹⁷ M. Szczepankiewicz ks., *Cantate Domino...*, s. 7.

¹⁸ Tamże, s. 11.

¹⁹ N. Cook, *Muzyka*. Wyd. Pruszyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 80.

²⁰ (zob.) *Kultura*. [w] *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. (red.) W. Kopaliński, Wiedza Powszechna, Warszawa 1980.

pośrednictwem Maryi. Prof. ks. Kazimierz Szymonik *sacrum* w muzyce upatruje jako; specyficzne scalenie „...*bogactwa życia wewnętrznego człowieka z odpowiednią strukturą dźwięków*”²¹. Niewątpliwie silnym bodźcem twórczym w dziedzinach sztuki zawsze była więź uduchowiona z Bogiem poprzez Jej postać ikonograficzną. Kulturowana we wszelakich formach i wizerunkach Maryja Królowa Polski, jako roztaczająca opiekę nad każdym modlącym się: „*módl się za nami, którzy się do Ciebie uciekamy*”; utrwalała została mocno w świadomości narodowej. Papież Jan Paweł II umieścił słowa *Totus Tuus* (Cały Twój) w herbie papieskim, dając wyraz wielowiekowej, polskiej tradycji kultu maryjnego. Owa więź z Matką Boską w narodzie polskim na przestrzeni wieków była szczególnie silna. Pozostaje ona trwałą do dziś, czego odzwierciedleniem jest tematyka maryjna w twórczości wielu polskich kompozytorów.

Zmienność dziejów w historii powszechnej; fakty, zdarzenia i ich konsekwencje, wpłynęły na różnorodność kultury. Poszczególne dziedziny sztuki, poprzez ewolucję rozwoju swoich form, technik twórczych (w muzyce stylistyka wykonawcza) na przestrzeni kilkunastu wieków, ukształtowały europejską kulturę, a historiograficzna analiza ich dzieł ułatwia jej zrozumienie.

Utwory muzyczne i dzieła sztuki są świadectwem ludzkich możliwości, ich uzdolnień i talentów. Kompozytorzy, malarze i rzeźbiarze osiągalni szczyt inwencji twórczej działając często pod wpływem natchnienia wiary, utrwalała w katolickiej tradycji, w której zostali wychowani i w której żyli. Tworząc, przybierali określone tradycją postawy wobec świata i *sacrum*.

Funkcjonuje niezmiennie przekonanie w świadomości chrześcijanina, iż „*wszystko, cokolwiek w świecie; w jakikolwiek sposób przewyższa ludzkie możliwości i jest w pełni doskonale - jest przypisywane Bogu*”²². Dzieła natchnione, spośród wszystkich sztuk pięknych, najlepiej oddają treści wiary w muzyce. Uzyskuje ona w odróżnieniu od malarstwa i rzeźby nowe życie z chwilą każdorazowego wykonania. Ten aspekt jest być może najbardziej istotny w procesie rozwoju i utrwalania kultury muzycznej na tle tradycji maryjnych w Kościele katolickim Europy. Pozwala on dostrzegać podobieństwa w sposobie ukazywania przez kompozytorów postaci Maryi, jej pośrednictwa w prośbach modlących się chrześcijan.

Warto zatem przejść w tym miejscu do uściślenia kilku ważnych zagadnień z zakresu teorii muzyki.

²¹ K. Szymonik ks., *Sacrum w muzyce*. [w] *Muzyka sakralna* (red.) J. Masłowska, Centrum Animacji Kultury, Warszawa 1998, s. 97.

²² L. Grabowski ks., *Wielki nieznan. Zarys religioznawstwa*. Płockie Wydawnictwo Diecezjalne, Płock 1983, s. 198.

Forma muzyczna. Znaczenie samego terminu *forma* wiąże się z wyobrażeniem kształtu, zewnętrznego wyglądu, wzoru czy szablonu (łac. *formatio*)²³. Terminologia muzykologiczna, jakkolwiek wyodrębnia i precyzuje określenie: *forma muzyczna*²⁴, to jednak czasem jest ono w literaturze przedmiotowej stosowane równoznacznie lub zamiennie z określeniem: *gatunek*. Używanie tego terminu w potocznym rozumieniu wynika być może z pewnej analogii nauk biologicznych i jej klasyfikacji systematycznej organizmów²⁵? Teoretyk muzyki Ulrich Michels stwierdził, iż pojęcia formy i gatunku wzajemnie się zazębiają. Jednocześnie sprecyzował termin *gatunek* muzyczny w oparciu o wyróżniki dzieła muzycznego, takie jak: obsada, tekst, funkcja, miejsce wykonania i faktura²⁶. Z kolei Aleksander Frączkiewicz i Franciszek Skołyszewski, autorzy podręcznika *Formy muzyczne*²⁷ termin *gatunek* muzyczny odnoszą do wszelkiego typu struktur rytmiczno – melodycznych, jednocześnie wskazując na współzależność gatunku i formy muzycznej. Wskazali oni dwa rodzaje gatunku: formalny (np. taneczny) i kontrapunktyczny²⁸. Określając formę muzyczną podkreślają, iż jest to rezultat współdziałania elementów, sposób wyrażania treści za pomocą materiału (dźwięki) zestawionego w wymiarach dla niej typowych (czas)²⁹.

W rozumieniu innych, wybitnych muzykologów polskich: Józefa Chomińskiego i Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej (autorów 5-tomowego cyklu *Formy muzyczne*); *forma*, odnosząc się do utworu, oznacza dosłownie „...*kształt, postać, figurę dzieła*”³⁰. Sformułowanie to, podobnie jak u językoznawcy Władysława Kopalińskiego, jest rezultatem zwięzłego ujęcia czynności porządkujących, nadających materiałowi dźwiękowemu określony kształt muzyczny. Maria Przychodzińska stwierdza, iż: „*forma to właśnie – ten doskonały, jedyny w danym dziele zestaw elementów, harmonijnie wyrażający sens, znaczenie dzieła; decyduje o sile emocji wyrażanych, przekazywanych, wywoływanych czy odczuwalnych przez odbiorcę*”³¹. Podobnie formułuje to pojęcie Peter Brooke-Ball, autor leksykonu muzycznego. Znajdujemy w nim lapidarne określe-

²³ W. Kopaliński precyzuje ów termin jako przynależny do określenia zarówno kształtu, zarysu jak i utworu. (zob.) *Słownik wyrazów obcych* (red.) W. Kopaliński.

²⁴ Wg. G. Mizgalskiego ks., termin ten określa budowę dzieła muzycznego ze względu na zastosowaną technikę konstrukcji i sposób wykonania. (Zob.) *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*. (red.) G. Mizgalski ks., Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań 1959, s. 154.

²⁵ (zob.) *Encyklopedia popularna PWN*. (red.) A. Karwowski, PWN, Warszawa 1980.

²⁶ U. Michels, *Atlas muzyki*, t. I. Pruszyński i s-ka, Warszawa 2003, ss. 109-117.

²⁷ A. Frączkiewicz, F. Skołyszewski – *Formy muzyczne*, t. I. PWM, Kraków 1988, s. 11.

²⁸ Tamże, s. 285.

²⁹ Tamże, s. 9.

³⁰ J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Formy muzyczne*, t. I. PWM, Kraków 1983, s. 13.

³¹ M. Przychodzińska, *Kultura powszechna i wychowanie do kultury – nierówność sił*. [w] *Edukacja i kultura. Idea i realia integracji*. (red.) I. Wojnar, PAN, Warszawa 2006, s. 182.

nie: *forma muzyczna* jako schemat konstrukcji utworu³², natomiast o terminie *gatunek* nie wspomina. Zatem terminologia przyjęta została w niniejszej pracy za J. Chomińskim i K. Wilkowską-Chomińską. Wyodrębnili oni w ramach owej formy tzw. współczynniki dzieła muzycznego jak: *gatunek*, *konstrukcja* i *struktura*. **Gatunek** wiąże się z przeznaczeniem i charakterem utworu, jego obsadą i rozmiarami (m.in. utwory chóralne), doborem odpowiednich tekstów (gatunki literackie)³³. **Konstrukcja** utworu to kategoria, będąca elementem procesu formującego dzieło i oznaczająca zespół środków, za pomocą których realizowana jest jego struktura. Obejmuje tylko zewnętrzną stronę formy. **Struktura** natomiast dotyczy zależności pomiędzy tymi współczynnikami, które cytowani autorzy wyodrębnili jako naczelne. Równocześnie zaznaczyli, iż w celu poznania istotnych właściwości formalnych dzieła, określony gatunek musi być rozpatrywany zarówno z konstruktywnego jak i strukturalnego punktu widzenia³⁴. Uwzględniając w rozważaniach na temat motetów Ave Maria, sklasyfikowane wyżej trzy współczynniki dzieła muzycznego należy generalnie traktować motet jako formę muzyczną.

K. i J. Chomińscy klasyfikują różnorodność poszczególnych form muzycznych oraz wskazują na ogromną skalę ich indywidualnych interpretacji twórczych, w zależności od „*sposobu funkcjonowania dzieła i jego traktowania przez kompozytora*”³⁵. Za swego rodzaju „klamrę” łączącą muzykę dawną i współczesną należałoby uznać, w przypadku kompozycji chóralnych Ave Maria; tradycję modlitwy i towarzyszącą jej niezmienną sakralność w świadomości ich twórców, zwłaszcza na gruncie Kościoła katolickiego w Polsce. Poczucie *sacrum* zmieniał się w toku historii, jednak religijność, jako pewien wiodący nurt w twórczości kompozytorskiej, szczególnie w muzyce wokalne; pozostawała niezmienną.

Muzyka sakralna z punktu widzenia teologii Kościoła katolickiego, nie powstaje w sposób zupełnie spontaniczny i dowolny, ale zawsze podlega refleksji teologicznej, która nadawała jej głębszy, istotowy sens i wyznaczała kierunek rozwoju estetycznego³⁶. Ks. Ireneusz Pawlak uznał muzykę jako „skarb” Kościoła, gdyż zalicza się ona do najważniejszych elementów liturgii. „*Tak jak li-*

³² P. Brooke-Ball, *Podręczny leksykon muzyczny*. Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl”, Warszawa 1997.

³³ J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Formy muzyczne...*, s. 20.

³⁴ Tamże, s. 21.

³⁵ Tamże, s. 15.

³⁶ M. Szczepankiewicz ks., *Cantate Domino...*, s. 11.

turgii nie da się rozpatrywać bez uwzględnienia muzyki, tak i muzyki bez oparcia jej o liturgię”³⁷.

Termin **muzyka religijna** posiada szeroki zakres, bywa on również często określany pejoratywnie. Nie jest też rozumiany jednoznacznie i równoważnie z pojęciem „muzyka sakralna” czy „muzyka liturgiczna”. Utwory muzyczne, które w swojej formie z założenia nie posługują się liturgicznym tekstem, w Kościele katolickim określane są mianem *muzyki religijnej*³⁸. Termin ten, w toku rozwoju historii muzyki, nie był jednolicie stosowany w jego ścisłym, dzisiejszym znaczeniu. Od początków chrześcijaństwa, w kształtującej się tradycji muzycznej funkcjonował termin *cantus*, określający każdy śpiew związany z czynnościami kultu. Papież Jan XXII (1316-1334) wydał oficjalny dokument, ustalając termin *cantus ecclesiasticus*, dla wyodrębnienia łacińskiego śpiewu liturgicznego Kościoła rzymskiego od śpiewów w językach narodowych, nie dopuszczonych jeszcze wtedy do obrządku kościelnego. Terminologia śpiewów kościelnych, choć odnosiła się do utworów mających zastosowanie liturgiczne, to jednak nie stosowała jeszcze określenia *muzyka liturgiczna*; wprowadzono je oficjalnie dopiero w 1955 roku. Nawet funkcjonujący od XVII wieku za sprawą ukazania się dzieła Michaela Praetoriusa (1619)³⁹, termin *musica sacra*, definiujący muzykę związaną z ideą religijną (rozdział zatytułowany *De musica sacra et ecclesiastica*); nie wskazywał na typologię terminologiczną muzyki religijnej. Papież Pius XII w instrukcji *Musicam sacram* (MS) z 1955 r., ustalił znaczenie tego terminu w odniesieniu do takiej muzyki, która powstała dla sprawowania kultu Bożego⁴⁰. Rozumienie terminologii w ciągu ostatnich stuleci wyraźnie ulegało pewnym zmianom. Były też czynione zastrzeżenia, że nazw *liturgia* i *liturgica* można używać odnosząc je tylko do Mszy Świętej, i faktycznie znaleźć można autorów, którzy trzymali się tej zasady jeszcze w połowie XVIII w., lecz dość wcześnie zaczęto obejmować nimi całość zagadnień kultu publicznego w Kościele rzymsko-katolickim, a także u protestantów i anglikanów.

Na przełomie XIX i XX wieku muzykę religijną określano jeszcze ogólnikowo mianem liturgicznej. Przykładem może być wypowiedź ks. J. Surzyńskiego z 1905 roku: „*Muzyka Kościoła katolickiego złączona jest ściśle z jego liturgią. Kompozytor katolicki piszący dla kościoła, powinien stosować się, tak*

³⁷ I. Pawlak ks., *Muzyka Liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów kościoła*. Wydawnictwo „Polihymnia”, Lublin 2002, s. 41.

³⁸ I. Pawlak ks., *Muzyka Liturgiczna po Soborze Watykańskim II...*, s. 53.

³⁹ M. Praetorius, *Syntagma musicum II. Organographia*. Wyd. Oxford University Press, Oxford 1991, s. 46.

⁴⁰ Pius XII, Encyklika *Musicae sacrae disciplina*. Watykan, 25 XII 1955 r.

pod względem tekstu swojej kompozycji , jak i pod względem charakteru do przepisów liturgicznych”⁴¹.

Nazewnictwo średniowieczne określało liturgię terminem *officium*. Najczęściej używano określenia *officium divinum* lub *officium ecclesiasticum*; nazwa ta występowała także w liczbie mnogiej jako *officia divina*, *officia ecclesiastica*⁴². Termin ten występuje w jednoznacznym sensie, jako imię własne świątynnej służby bożej Kościoła. Moment pojawienia się terminu *liturgia* w oficjalnych dokumentach Kościoła rzymsko-katolickiego jest różnie podawany. Niemniej wszedł on do teologicznego języka kościelnego na stałe i prawie powszechnie po Soborze Watykańskim II⁴³. Wspomniany już teolog i muzykolog, ks. I. Pawlak, klasyfikując muzykę jako wyłącznie religijną czyli nie nadającą się do liturgii przyjął trzy kryteria:

- muzyka posługująca się tekstem liturgicznym, ale w sposób niezgodny z obowiązującymi normami np. przez opuszczanie, dodawanie, powtarzanie lub przestawianie słów,
- posługująca się tekstem religijnym, ale pozaliturgicznym,
- nie posługująca się żadnym tekstem, a jedynie poprzez tytuł dzieł lub interpretacje kompozytora wiążącą się z tematyką religijną.

Ten sam autor uznaje terminy „sakralny” i „liturgiczny” za semantycznie zbieżne. „*Związanie muzyki z kultem, czyli wyrastanie jej z obrzędów i z tekstów liturgicznych, uprawnia do nazywania takiej muzyki sakralną*”⁴⁴. Formuła⁴⁵ modlitewna *Ave Maria* jako antyfona, jest częścią nabożeństw liturgicznych⁴⁶, wobec czego jej tekst jest również tekstem liturgicznym. Antyfona maryjna *Ave Maria* występuje samodzielnie w liturgii (tzw. nabożeństwa maryjne)⁴⁷. Należałoby zatem uznać, iż utwory oparte na tekście tej modlitwy przynależą formalnie (poza wyjątkami, do których nie stosują się wyżej wymienione zasady) do muzyki religijnej i sakralnej. Natomiast w szerszym kontekście znaczeniowym, mając na uwadze użytkowy charakter muzyki w ramach kultu religijnego, używa się terminu *muzyka kościelna*.

⁴¹ J. Surzyński ks., *Matka Boska w muzyce polskiej*. Druk W. L. Anczyca i Spółki, Kraków 1905, s. 13.

⁴² J. Harper., *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII w.* Musica Jagiellonica, Kraków 2002, s. 317.

⁴³ M. Pisarzaks., *Nazwy liturgii na Zachodzie*. [w] Liturgia Sacra. *Liturgia – Musica – Ars*. (red.) H. J. Sobeczko, Wyd. Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Rok 8 (2002), nr 19, ss. 43-57.

⁴⁴ I. Pawlak ks., *Muzyka liturgiczna...*, s. 58.

⁴⁵ Formuła (łac. *wzorzec, reguła*) określa i nadaje jakiejś myśli ściśle ustalony wzór słowny, w tym przypadku modlitewny, (zob.) *Słownik wyrazów obcych*. (red.) J. Tokarski, PWN, Warszawa 1980.

⁴⁶ L. kard. Scheffczyk, *Maryja Matka i towarzysząca Chrystusa*. Wydawnictwo „M”, Kraków 2004, s. 258.

⁴⁷ Antyfona (gr.) - w liturgii chrześcijańskiej to krótki tekst modlitewny, dawniej śpiewany lub recytowany na przemian przez dwa chóry. (zob.) *Słownik języka polskiego*, t. I-IV. (red.) S. Dubisz, PWM Warszawa 2004.

1.2. Formuła modlitwy *Ave Maria* w ujęciu historycznym

Maryjne formuły modlitewne były centralnym punktem różnego rodzaju nabożeństw, celebrowanych zarówno w ramach liturgii, jak i poza nią⁴⁸.

„*Bądź pozdrowiona! Ave! [...].* Archanioł Gabriel zapoczątkował tę pieśń pochwalną, którą pokorna Dziewica zapowie wnet przed Elżbietą, pieśń, która nie zamilknie dopóki ludzie będą na ziemi, pieśń jaką wybrani będą przez całą wieczność pozdrawiać swoją Królową i Matkę.[...] *I odszedł od niej anioł* – kończy Ewangelista pełną niezmierniej wagi i niezwykłego uroku scenę (Łk. 1,38). Odszedł, bo dokonało się jego poselstwo i tajemnica Wcielenia. Odszedł, a nam zostawił przykład, jak wielbić Maryję”⁴⁹.

Wydarzenie określone w Biblii jako *Zwiastowanie*, to pierwszy chronologicznie tekst maryjny Nowego Testamentu. Scena z Ewangelii św. Łukasza (1,26 – 38), która miała miejsce w miasteczku Nazaret za czasów cesarza Augusta (ok. 80 r. n. e.), zawiera jeden z najważniejszych dialogów w historii świata, który - choć złożony zaledwie z kilku słów - „...wpłynął na los ludzi zamieszkujących całą planetę i tych, którzy się jeszcze wówczas nie narodzili, i nawet tych, którzy już zeszli z tego świata [...]”⁵⁰.

Kult Matki Bożej ma swoje korzenie w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. Już w latach powstawania Ewangelii św. Łukasza rodziła się świadomość maryjna, która być może była ukierunkowana lub propagowana tylko w pewnych kręgach społecznych⁵¹. Początki naszej ery to czasy ewolucji kulturowej, gdy nowa wiara w „Trójcy Jedyne Boga” utrzymywała się mozolnie na terenach imperium rzymskiego, postać Maryi – Matki Bożej nie u wszystkich znalazła aprobatę. Wielu wolało stosować termin „Rodzicielka Chrystusa”, a nawet „Rodzicielka Człowieka”, by oddalić niebezpieczeństwo uznania Maryi za boginię⁵². Królowa Niebios (łac. *Regina coeli*) jako Matka Boga należała w starożytnych cywilizacjach do najważniejszych bóstw. W Egipcie *Izyda*, u Fenicjan i Kananejczyków *Asztarte*, w Grecji *Hera*, u Rzymian *Junona*, i *Hekate*, a zwłaszcza *Diana*, czyli Królowa Nocy lub Królowa Pływów (tj. przypływów i odpływów morskich)⁵³. Kult maryjny był w owym czasie również krytykowany za zbyt silne skojarzenia z pogańską czcią dla babilońskiej Semiramidy; Bo-

⁴⁸ L. kard. Scheffczyk, *Maryja Matka...*, s. 259.

⁴⁹ F. Bogdan ks. SAC, *Najmilsze pozdrowienie*. Societe D'editions Internationales, Paryż 1966, s. 32.

⁵⁰ A. Kowalczyk, *O Maryi do słów akatystu*. Wydawnictwo Multimedialne „Maranatha”, Gdańsk 2002, s. 12.

⁵¹ H. Langkammer OFM, *Maryja w Nowym Testamencie*. Gorzowskie Wydawnictwo Diecezjalne, Gorzów Wielkopolski 1991, s. 19.

⁵² E. Adamiak, *Traktat o Maryi*. [w] *Dogmatyka*, t. II. (red.) E. Adamiak, A. Czaja ks., J. Majewski, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2006, s. 187.

⁵³ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*. PIW, Warszawa 2001, ss. 206-207.

gini Matki z Dzieckiem. Podobnie jak egipski Horus i Izyda; ukazani na zachowanym fragmencie reliefu z ok. XX w. p.n.e., analogicznie przedstawiona jest Maryja z Dzieciątkiem w starochrześcijańskim fresku z Fajum (V w. n. e.).

Egipska bogini Izyda wg. mitologii urodziła Horusa będąc dziewicą, a następnie pomogła mu w walce z chaosem; Horus sprawował niepodzielnie władzę nad światem jako najważniejsza postać w egipskim panteonie bóstw⁵⁴.



1. Obraz po lewej, datowany na 20 r. p.n.e., ukazuje egipską Izydę i Horusa, a obraz po prawej przedstawia wczesnochrześcijańskie wyobrażenie Maryi i Jezusa z Fajum (V w. n.e.)

Funkcjonuje współcześnie pogląd, rozpatrujący wpływ starożytnych tradycji na nowożytne treści religijne; iż do rozkwitu kultu Maryi Dziewicy w początkach chrześcijaństwa przyczyniło się czczenie Diany, bogini-dziewicy⁵⁵ i powszechność jej kultu w Rzymie przedchrześcijańskim jak również jej odpowiedniczki (Artemida) w Grecji klasycznej⁵⁶. Historyk starożytności Gordon J. Laing wskazuje na świątynię Artemidy (jej rzymski odpowiednik to Diana) w Efezie jako miejsce powstania pierwszego kościoła ku czci Maryi⁵⁷. Ta słynna świątynia (Artemizjon), zaliczana do 7 cudów świata, była najważniejszą budowlą starożytnego Efezu. Bazylika Panny Marii w Efezie pochodzi z IV w. Do dzisiejszych czasów pozostała z niej tylko jedna kolumna. Paradoksalnie, właśnie tam, w stolicy starożytnego kultu Artemidy i Diany, dokonało się historyczne uznanie Maryi, matki Chrystusa (*Christotokos*) jako Matki Boga (*Theotokos*). Proces ten postępował od początku V w. n.e., w atmosferze zażartych

⁵⁴ J. Lipińska, M. Marciniak, *Mitologia starożytnego Egiptu*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 58.

⁵⁵ A. Krawczuk, *Mitologia starożytnej Italii*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1984, ss. 168-170.

⁵⁶ M. Pietrzykowski, *Mitologia starożytnej Grecji*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, ss. 119-122.

⁵⁷ G. J. Laing, *Survivals of Roman Religion*. Wydawnictwo "Longmans", Nowy York 1931, s. 93.

sporów pośród chrześcijan zamieszkujących Konstantynopol. Warto wspomnieć to wydarzenie, gdyż przyczyniło się do zapoczątkowania ery kultu maryjnego.

Nowomianowany patriarcha Konstantynopola Nestoriusz (428 r.), wystąpił przeciw tytułowi *Theotokos*, używanemu już od przeszło stu lat, zalecając w jego miejsce; jako jedynie właściwe miano: „Rodzicielka Chrystusa”. Taką postawę Nestoriusza, współczesny marianista ks. E. Florkowski, tłumaczy niewłaściwym pojmowaniem przez niego tajemnicy połączenia dwóch natur w Chrystusie⁵⁸. Nestoriusz miał bowiem tendencję do zdecydowanego oddzielenia w Jezusie tego, co boskie, od tego, co ludzkie. Była to niebezpieczna herezja, gdyż według niej na krzyżu cierpiał nie Bóg, a człowiek, Chrystus tylko duchowo zjednoczony z Bogiem. Żarliwym obrońcą tytułu Maryi jako Bogarodzicy był Św. Cyryl (375 – 444 r.), pisarz grecki, biskup Aleksandrii (Egipt).

Ów spór podzielił tamtejszych chrześcijan na dwa obozy. Jedna z antagonyzujących grup optowała za tytułem Boża Rodzicielka (przewodził jej św. Cyryl Aleksandryjski), inna odrzucała ten grecki tytuł twierdząc, iż jest on niestosowny; bowiem jak twierdzili - Maryja zrodziła tylko człowieka, w którym oczywiście, jedynie zamieszkuje Bóstwo.

Spór o tytuł poddawał więc w wątpliwość pobożność przede wszystkim tamtejszych mnichów, w szeregach których wzywanie *Theotokos* od dawna było czymś normalnym⁵⁹. Celem rozwiązania tego problemu, cesarz Teodozjusz II za zgodą papieża Celestyna, zwołał w roku 431 sobór w Efezie, potępił Nestoriusza i usunął go z urzędu oraz pomimo protestów; usankcjonował wizerunek Maryi, nadając jej tytuł Matki Bożej. Zachowane dokumenty tego soboru świadczą o silnym już wtedy przejawie pobożności maryjnej w Kościele chrześcijańskim. „Jeśliby ktoś nie wyznawał, że Emmanuel jest prawdziwie Bogiem, a przeto, że Święta Dziewica jest Bogarodzicą (zrodziła bowiem według ciała Wcielone Słowo Boga Ojca) niech będzie wyłączony ze społeczności wiernych”⁶⁰. Był to przełom w rozwoju myśli Kościoła, bowiem podany do wiary został pierwszy dogmat maryjny: „Święta Dziewica jest Matką Bożą (*Theotokos*), zrodziła bowiem według ciała Słowo Boże”⁶¹. Dowodem na funkcjonowanie wśród chrześcijan terminu „Boża Rodzicielka” (łac. *Dei Genitrix*) na długo przed soborem

⁵⁸ E. Florkowski ks., *Matka Boża w nauce ojców kościoła*. [w] *Gratia plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy*. (red.) B. Przybylski o. OP, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań 1965, s. 75.

⁵⁹ K. Schatz, *Sobory powszechne – punkty zwrotne w historii kościoła*. Wydawnictwo WAM, Kraków 2000, s.47.

⁶⁰ A. Perz ks., *Magisterium kościoła o Matce Słowa Wcielonego*. [w] *Gratia plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy*. (red.) B. Przybylski o. OP, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań 1965, s. 133.

⁶¹ K. Schatz, *Sobory powszechne...*, s. 49.

w Efezie jest najstarsza, znana dziś modlitwa maryjna *Pod Twoją obronę* (łac. *Suub Tuum praesidium*).

*"Pod opiekę miłosierdzia Twojego uciekamy się, o Boża Rodzicielko.
Naszymi prośbami nie gardź w potrzebach,
lecz od niebezpieczeństwa wyrwij nas,
Ty, która sama jesteś czysta [albo chwalebna] i błogosławiona"*⁶².

Powstanie powyższej antyfony datuje się na około III w. Papirus z jej greckim tekstem odkryto w 1917 roku w Egipcie, autorstwo natomiast przypisuje się Św. Efremowi⁶³.

Od daty uznania świętości Maryi na Soborze w Efezie, maryjność jest cechą pobożności katolickiej. W dziejach kultury polskiej będzie miała ona miejsce szczególne.

Począwszy od Soboru Efeskiego, wzrastał kult ludu chrześcijańskiego dla Maryi, wyrażając się w czci i miłości dla niej, we wzywaniu jej i naśladowaniu, zgodnie z jej własnymi proroczymi słowami: „*Błogosławioną zwać mnie będą wszystkie narody, albowiem uczynił mi wielkie rzeczy On, który možny jest*” (Łk. 1,48 – 49)⁶⁴. Poezja maryjna, zwłaszcza liturgiczna, bujnie rozwinęła się w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, „...czego nie dostawało nauce, zostało dopełnione w poezji, pełnej w niezwykle porównania i przenośnie”⁶⁵. Kult maryjny rozwijał się w Bizancjum od czasu proklamowania dogmatów o Maryi na wspomnianym soborze w Efezie (431 r.), a potwierdzony został następnie na soborze w Chalcedonie (451 r.). Świadczy o tym również spora liczba świąt maryjnych praktykowanych od tamtych czasów. Wśród dwunastu wielkich świąt Kościoła w połowie V wieku n.e., aż 4 były poświęcone Bogurodzicy:

- Zaśnięcie Najświętszej Maryi Panny (Wniebowstąpienie, 15 sierpnia),
- Narodzenie Matki Bożej (8 września),
- Wprowadzenie Maryi do świątyni (21 listopada),
- Zwiastowanie Najświętszej Maryi Panny (25 marca).

Wspomniane wyżej święta, jak i ogromna liczba innych lokalnych świąt związanych z kultem Maryi, od wieków są wyrazem wyjątkowej pobożności chrześcijan w różnych krajach i narodach Europy. Poza tym wskazać należy na

⁶² J. Buxakowski ks., *Najświętsza Maryja Panna w liturgii*. [w] *Gratia plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy*. (red.) B. Przybylski o. OP, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań 1965, s. 95.

⁶³ J. Pawelski ks., T.J., *Maryja w pieśni*. Wydawnictwo Księży Jezuitów, Kraków 1921, s. 7.

⁶⁴ *Konstytucja dogmatyczna o Kościele Soboru Watykańskiego II*, (VIII rozdział - *O Najświętszej Maryi Pannie Matce Bożej w tajemnicy Chrystusa i kościoła*). [w] *Gratia plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy*. (red.) B. Przybylski o. OP, Księgarnia Św. Wojciecha Poznań 1965, s. XV.

⁶⁵ H. Paprocki ks., *Mariologia – wspólne źródło prawosławia i katolicyzmu*. [w] *Kult maryjny w kościele rzymsko-katolickim w Polsce i rosyjskim kościele prawosławnym*. (red.) E. Smykowska, Wydawnictwo „Novum”, Warszawa 1989, s. 9.

niezwykle rozbudowaną hymnografię w każdym oficjum roku liturgicznego. Składają się na nią pieśni ku czci Maryi Matki Bożej, zwłaszcza krótkie hymny wywodzące się z tzw. *akatystu* w licznych jego przekładach i parafrazach.

Formuła modlitwy *Ave Maria* w obowiązującym dziś kształcie złożona jest z trzech części :

- słowa archanioła Gabriela „*Bądź pozdrowiona łaski pełna Pan z Tobą*” (Łk. 1,28),
- słowa Elżbiety: „*Błogosławionaś ty między niewiastami i błogosławiony owoc żywota Twojego*” (Łk. 1,42),
- słowa dodane w ciągu wieków: „*Maryjo*” – po „*bądź pozdrowiona*” archanioła, i „*Jezus*” – po słowach Elżbiety oraz reszta słów, poczynając od „*Święta Maryjo*” aż do „*Amen*”. Słowa te wypowiedziane są dziś nie za Gabrielem czy Elżbietą – jak poprzednie – lecz od siebie, we własnym imieniu, streszczając w nich wszystko, co o świętości Maryi zostało już wypowiedziane przy rozważaniu pełni Jej łaski⁶⁶.

Słowo „*amen*” (hebr. = *niech się stanie*), używane jest jako czasownik określający czynność - wyrażenie woli ducha czy wiary, ale również w innym znaczeniu; np. jako rzeczownik (w odniesieniu do Boga: „*To mówi Amen, Świadek wierny i prawdomówny, Początek stworzenia Bożego*” Ap. 3, 14) lub jako przysłówki (*zaprawdę*⁶⁷, *jest prawdą, naprawdę*⁶⁸). Jest formułą końcową większości modlitw katolickich. Pochodzi z *Biblii*, gdzie wypowiedziane przez Jezusa oznaczało potwierdzenie prawdziwości jego wypowiedzi. „*Amen*” pełni w modlitwach funkcję potwierdzającą, wiążącą wypowiedziane słowa przez tego, który się modli kierując je do Boga. Poprzez końcowe *amen*, modlitwa staje się osobista⁶⁹.

<i>Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, Benedicta Tu in mulieribus Et benedictus fructus ventris Tui – Jesus. Sancta Maria Mater Dei, Ora pro nobis peccatoribus Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.</i>	<i>Zdrowaś Maryjo, łaski pełna, Pan z tobą, Błogosławionaś Ty między niewiastami I błogosławiony owoc żywota Twojego – Jezus. Święta Maryjo Matko Boża , Módl się za nami grzesznymi, Teraz i w godzinę śmierci naszej. Amen.</i>
---	---

2. Kompletny tekst łacińskiej formuły modlitewnej *Ave Maria* z oficjalnym tłumaczeniem na jez. polski

Źródło treści słownej formuły modlitewnej znajduje się w Ewangelii św. Łukasza: „[...] posłał Bóg anioła Gabriela do miasta w Galilei, zwanego Nazaret,

⁶⁶ H. Paprocki ks., *Mariologia...*, s. 119.

⁶⁷ R. Laurentin, *Bądź pozdrowiona Maryjo.*, ss. 83-84.

⁶⁸ H. Savonarola, *O miłości Jezusa i inne pisma*. Wydawnictwo „W drodze”, Poznań 2003, s. 160.

⁶⁹ (por.) Ł. Kubiak, *Msza Święta w pytaniach i odpowiedziach*. Wydawnictwo „Frona”, Warszawa 2006, s. 47.

do Dziewicy [...], a Dziewicy było na imię Maryja. Anioł wszedł do Niej i rzekł: *Bądź pozdrowiona, pełna łaski, Pan z Tobą*” (Łk. 1, 26-27).

Słowa te, cytowane przez Ewangelistę, są wstępem do Zwiastowania, w którym archanioł Gabriel zapowiada Maryi Dziewicy narodziny Syna Bożego. Biblia wyjaśnia celowe wprowadzenie słów następujących w dalszym ciągu modlitwy *błogosławiona jesteś między niewiastami* dla zharmonizowania tego opisu z Łk. 1,42⁷⁰. Pomijane w niektórych kodeksach jako słowa archanioła Gabriela, podawane są w następnych wersetach jako wypowiedź Elżbiety: „Wydała ona okrzyk i powiedziała: *Błogosławiona jesteś między niewiastami i błogosławiony jest owoc Twojego łona*”⁷¹. Śledząc dalsze wersety nowego testamentu dowiadujemy się, iż Elżbieta poruszona przez Ducha Świętego z radością wyznaje, że odwiedziła ją matka jej Boga. Błogosławi Marię oraz błogosławi owoc jej łona⁷². Połączenie w jedną formułę słów anioła i pozdrowienia Elżbiety nastąpiło ok. XIII wieku.

Pozdrowienie anielskie w znanej nam wersji *Zdrowaś Maryjo* w tłumaczeniach z języka greckiego (*chaire kecharitomene*), oznaczało dosłownie „*raduj się*”, „*wesel się*”, mając swój odpowiednik hebrajski: „pokój z tobą”. Anioł w Biblii zawsze zwiastuje radość, co jest cechą charakterystyczną każdej zapowiedzi mesjańskiej, tak w Starym, jak i w Nowym Testamencie. Jest więc to w egzegezie teologicznej pozdrowienie, stanowiące równocześnie zachętę do radości⁷³.

Ewangelia, to w języku greckim *Dobra nowina*. W pierwowzorze greckim Ewangelii Św. Łukasza, nie występuje imię Maria. „Pierwsza rzecz, jaką Łukasz mówi o Maryi, to ta, że posyłając do Niej anioła, Bóg nie zwrócił się do niej po imieniu. Nadał jej nowe imię. Nazwał Ją (po grecku) *kecharitomene*, które to słowo tłumaczymy tradycyjnie „pełna łaski” (łac. *gratia plena*). Anioł rzekł: *Raduj się, szczególnie uprzywilejowana* (wybrana), albo jak tłumaczymy zazwyczaj: *Bądź pozdrowiona pełna łaski* (Łk. 1,28). Maryja to kobieta przemieniona przez łaskę”⁷⁴. Znaczenie tej istotnej różnicy w stosunku do braku imienia własnego Maria (hebr. *Miryam*) wyjaśnia Jan Paweł II w encyklice *Redemptoris Mater*⁷⁵. Językiem Biblii Starego Testamentu jest język hebrajski,

⁷⁰ Biblia Tysiąclecia, wydanie III, Pallottinum, Poznań-Warszawa 1999, Łk. 1,28, s. 1180.

⁷¹ Tamże, s. 1181.

⁷² R. Popowski ks., *Nowy Testament Przekład na Wielki Jubileusz Roku 2000*. Komentarz do Łk 1,39-56, Oficyna Wydawnicza „Vocatio”, Warszawa 2000.

⁷³ K. Winiarski ks., *Matka najświętsza w Piśmie Św.* [w] *Gratia plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy*. (red.) B. Przybylski o. OP, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań 1965, s. 41.

⁷⁴ J. McManus, *Błogosławioną zwać mnie będą*. Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 2004, s. 24.

⁷⁵ Jan Paweł II, Encyklika *Redemptoris Mater*. *O błogosławionej Maryi Dziewicy w życiu pielgrzymującego kościoła*. Wydawnictwo „Znak”, Kraków 2003.

a cały Nowy Testament powstał w języku greckim. Przekład łaciński tzw. *Vulgata* (z łac. *verso vulgata* – wydanie popularne) jest autorstwa św. Hieronima ze Strydonu i powstał w IV w. na zlecenie papieża Damazego I⁷⁶. Natomiast na terenach dzisiejszego Izraela w czasach biblijnych posługiwano się powszechnie językiem aramejskim⁷⁷. Był to język zbliżony do hebrajskiego, jednak bardziej rozpowszechniony we wschodniej części Cesarstwa Rzymskiego, który na początku I tysiąclecia stał się tzw. *lingua franca*. Był to język szerokich mas społecznych, ubogich ludzi; określający przedmioty codziennego użytku, narzędzia, żywność. Nie sposób było nim wyrazić uczuć, tego co wewnątrz dokonało się w Maryi⁷⁸.

Wersety Ewangelii Św. Łukasza w jęz. greckim	Tekst łaciński Vulgaty
²⁸ καὶ εἰσελθὼν πρὸς αὐτὴν εἶπεν, Χαίρε, κεχαριτωμένη, ὁ κύριος μετὰ σοῦ.	1:28 et ingressus ad eam dixit: “ave, gratia plena Dominus tecum “
⁴² καὶ ἀνεφώνησεν κραυγῇ μεγάλῃ καὶ εἶπεν, Εὐλογημένη σὺ ἐν γυναιξίν, καὶ εὐλογημένος ὁ καρπὸς τῆς κοιλίας σου.	1:42 et exclamavit voce magna et dixit: “ benedicta tu inter millers et benedictus fructus ventris tui”

3. Tekst Pozdrowienia anielskiego i Słowa Elżbiety z Ewangelii Św. Łukasza w języku greckim i łacińskim

Określenie *lingua franca* było pierwotnie używane przez Arabów i oznaczało wszystkie języki wywodzące się z łaciny⁷⁹. Ta specyficzna gwara, złożona z elementów kilku języków basenu Morza Śródziemnego, tj. : francuskiego, włoskiego, greckiego, hiszpańskiego i arabskiego, używana była jeszcze na początku XX wieku w portach śródziemnomorskich. Przywodzi to na myśl powszechny charakter języka angielskiego we współczesnym nam świecie, obowiązującego dziś powszechnie, nie tylko w sferze biznesu.

Pewne potoczne formuły komunikacji słownej stawały się w toku rozwoju cywilizacyjnego obowiązujące dla wszystkich. Grecy pozdrawiali się zazwyczaj poprzez zwrot „*raduj się*” – „*chaire*”. Żydzi zwykli pozdrawiać się słowami „*pokój tobie*” – „*shalom*”. Polski mariolog ks. F. Bogdan stwierdza, iż „...archanioł posłużył się najwidoczniej powszechną p.n.e. na wschodzie formułą powitania, która brzmiała: *Szalom*, po grecku *chaire (Xaire)*, w języku łaciń-

⁷⁶ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji...*, s. 1313.

⁷⁷ J. J. Nicolas, *Życie Maryi Matki Bożej*. Wydawnictwo „Ad Okulos”, Warszawa – Rzeszów 2005, s. 125.

⁷⁸ F. Mauriac, *Życie Jezusa*. Instytut Wydawniczy „PAX”, Warszawa 1979, s. 6.

⁷⁹ G. O'Collins SJ, E. G. Farrugia SJ, *Leksykon pojęć teologicznych i kościelnych z indeksem angielsko-polskim*. Wydawnictwo WAM, Kraków 2002.

skim *ave*, to jest: *Pokój tobie*.[...] Dlatego właśnie należałoby zwrot ten przetłumaczyć: *Pokój tobie i wesele*, czy: *Bądź pozdrowiona i raduj się*”⁸⁰. Teolog ks. J. Buxakowski wskazuje na tzw. *chairetyzmy*, będące w okresie Ojców Kościoła radosnymi aklamacjami maryjnymi, w których podejmowano anielskie *chaire (ave)* ze Zwiastowania. Nawiązywanie nimi do Maryi potwierdzają prace archeologiczne chrześcijańskiej świątyni w Nazarecie, zbudowanej ok. II-III⁸¹ wieku w stylu wcześniejszym od bizantyjskiego (tzw. styl synagogałny). Na jednym z zachowanych fragmentów muru widnieje grecka inskrypcja *Xaire Maria*⁸². Poza papirusem *Suub Tuum praesidium* zaistniał zatem drugi niepodważalny dowód na to, iż kult Maryi oraz wiara w moc jej wstawiennictwa, mają swoją genezę w najwcześniejszych czasach chrześcijaństwa⁸³. Warto również wspomnieć, iż w okresie średniowiecza pojawiały się próby upatrywania w przekładzie łacińskim symbolicznego znaczenia słowa *Ave*. Czytane wspak jako *eva* prowadziło do wskazania analogii między Maryją a biblijną Ewą⁸⁴. Idea ta jednak nie znalazła kontynuatorów wśród badaczy duchownych ani świeckich. Pierwsza część dzisiejszej modlitwy *Ave Maria* (oba fragmenty z Ewangelii wg. Św. Łukasza: pozdrowienie anielskie i słowa Elżbiety – por. tab. nr 3) używana była już od IV w.

Wspomniany teolog, ks. F. Bogdan twierdzi iż: „od VI do X wieku w źródłach historycznych nie znajdujemy prawie śladu posługiwania się *Pozdrowieniem anielskim* (łac. *salutatio angelica*) jako formułą modlitewną. Pojawia się ona w antyfonach *Officium parvum*⁸⁵ od X wieku. W związku zaś ze wzrostem kultu Najświętszej Dziewicy *Pozdrowienie* zaczęło się pojawiać w brewiarzu mnichów w formie wersetów i responsoriów”⁸⁶. Dzięki temu prawdopodobnie modlitwa, choć jeszcze łacińska; rozpowszechniła się wśród prostego ludu.

„W zachodnim kościele antyfonę tę spotykamy w VII w. w formularzu na środę Suchych Dni Adwentowych jako offertorium, a później również w tekstach na uroczystość Zwiastowania. Przypuszcza się, że do IX wieku odmawiano ją w czystej biblijnej formie, a dopiero później dodano imiona *Maryja* (po słowie „zdrowaś”) i *Jezus* (w zakończeniu)”⁸⁷.

⁸⁰ F. Bogdan ks. SAC, *Najmilsze pozdrowienie...*, Wyd. „Spes”..., s. 32.

⁸¹ J. kard. Ratzinger, H. Urs von Balthasar, *Maryja w tajemnicy kościoła*, Wyd. WAM, Kraków 2007, s. 83.

⁸² J. Buxakowski ks., *Najświętsza Maryja Panna...*, s. 99.

⁸³ V. Messori, *Opinie o Maryi. Fakty, poszlaki, tajemnice*. Wydawnictwo „Frona”, Warszawa 2005, s. 196.

⁸⁴ J. J. Kopeć, *Bogurodzica w kulturze polskiej XVI wieku*. Wydawnictwo „Polihymnia”, Lublin 1997, s. 232.

⁸⁵ *Officium parvum* - jedna w form codziennych modlitw kościoła, obejmujących m.in. nabożeństwa do Matki Bożej (łac. *officium* - służba), (zob.) J. Harper., *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII w.* Musica Jagiellonica, Kraków 2002, s. 318.

⁸⁶ F. Bogdan ks. SAC, *Najmilsze pozdrowienie...*, Societe D’editions..., s. 15.

⁸⁷ F. Bogdan ks. SAC, *Najmilsze pozdrowienie...*, Wyd. „Spes”..., s. 109.

Jeden z grona badaczy genezy różańca, o. Albert Enard twierdzi, iż z końcem X wieku upowszechniło się już użycie *Ave Maria* w zmienionej formie: „... antyfona na ofiarowanie z czwartej niedzieli Adwentu, zgodnie z najdawniejszą tradycją poświęconą Maryi, przynosi nam łaciński tekst tej formuły (*Ave Maria gratia plena*) [...]. Antyfona ta została niewątpliwie zapożyczona ze mszy na Święto Zwiastowania, wprowadzonej w Rzymie pod koniec VII wieku”⁸⁸. Zatem można z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, iż wykrystalizowanie się formuły *Pozdrowienia anielskiego*, które w późniejszym okresie będzie funkcjonowało w świadomości wiernych odmawiających ją m.in. w różańcu jako *Ave Maria*; dokonało się na przełomie tysiącleci chrześcijaństwa. Do końca XV wieku używano w praktyce jedynie scalonych w jedno, słów archaniola z dodanym imieniem Maryja i słów Elżbiety. Z tego powodu znaleźć można różnice tekstowe w wielu utworach muzycznych z *Ave Maria* w tytule, powstałych w tym okresie.

Należy zdać sobie sprawę, iż proces wprowadzania do użytku kościelnego zarówno formuł modlitewnych, jak i w ogóle całych prawd maryjnych, był za każdym razem powolny i długi. Tak było np. z dogmatem Wniebowzięcia Maryi i krystalizowaną przez setki lat wiarą Kościoła w Niepokalane Poczęcie, która przechodziła kolejne etapy od ogólnego wierzenia, aż po wyraźne i definitywne orzeczenie dogmatyczne⁸⁹. Czołowy mariolog polski, o. OP Bernard Przybylski, pisał: „...nie da się przeprowadzić prawidłowej i obiektywnej egzegezy tekstów liturgicznych bez uwzględnienia Ducha epoki i środowiska ich pochodzenia, źródeł z których je zaczerpnięto, oraz współczesnych ich powstaniu wypowiedzi Magisterium (Najwyższy Urząd Nauczycielski, papieski i biskupi – przyp. autora) i wyjaśnień teologii. Wówczas dopiero otrzymujemy rzeczywiste znaczenie danej formuły liturgicznej”⁹⁰.

Zwyczaj odmawiania *Liturgii godzin* Psalterza biblijnego w rozwoju modlitwy maryjnej *Ave*, odegrał istotną rolę. W realiach społecznych wczesnego średniowiecza, wśród duchowieństwa niższego szczebla oraz ludu świeckiego panował bardzo niski poziom wiedzy czy wręcz analfabetyzm⁹¹ (łac. *illiterati*). Warunkowało to korzystanie z Księgi Psalmów, wykluczając charakter powszechny. Stąd zrodziła się potrzeba ułożenia modlitwy mogącej zastąpić Psalterz; modlitwą tą było początkowo Modlitwa Pańska. Taki zastępczy "psalterz"

⁸⁸ A. Enard o. OP, *Różaniec*. Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1999, s.21.

⁸⁹ B. Przybylski o. OP, *Mariologia w całości teologii*. [w] *Gratia plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy*. (red.) B. Przybylski o. OP, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań 1965, s.25.

⁹⁰ B. Przybylski o. OP, *Mariologia w całości teologii*, s. 19.

⁹¹ J. Kłoczowski, *Dzieje chrześcijaństwa polskiego*. Wydawnictwo Bertelsmann Media, Warszawa 2000, s. 190.

służył także mnichom, którzy nawet podczas pracy fizycznej mogli odmówić 150 modlitw - tyle, ile jest psalmów w Psalterzu.

Na terenach zachodniego chrześcijaństwa do jej odmawiania zaczęto używać sznurów modlitewnych. „Instrument ten o nazwie *patenotre* (Pater noster) znany był braciom klasztorным, którzy używali go do odmawiania oficjum”⁹². Od XI wieku zaczęto praktykować także Psalterz Najświętszej Maryi Panny polegający na zastąpieniu Modlitwy Pańskiej poprzez *Pozdrowienie anielskie: Ave Maria gratia plena, Dominus tecum* (Łk 1,28). W zakonach wczesnego średniowiecza odmawiano je z pomocą trzymanego w ręku sznurka, a zawiązane na nim węzélki służyły do odliczania kolejnych Ave.

Biskup paryski Odon w 1108 roku zarządził, aby księża nakłaniali wiernych do odmawiania oprócz modlitw *Pater Noster* i *Credo* również *Ave Maria*. Dowodzi to faktu, iż na początku XII wieku zwyczaj odmawiania *Pozdrowienia anielskiego*, w formule *Ave Maria*, musiał być już dobrze znany. Wśród ludu zakonnicy szerzyli różne nowe nabożeństwa do Matki Bożej, które polegały na odmawianiu określonej liczby *Zdrowaś Maryjo* ku czci radości czy też smutków Najświętszej Pani. Tak franciszkanie zaczęli propagować nowe nabożeństwo zwane „Koroną Siedmiu Radości”. Odmawianie kolejnych Ave porównywano do róży, którą wierny ofiarowuje Maryi, jako wyłącznej Pani swojego serca. Każda wypowiedziana pięćdziesiątka stanowiła „koronę róż”, którą wierny symbolicznie wieńczył skroń Matki Bożej, a całość 150-ciu *Pozdrowień* stanowiła już cały ogród różany – *rosarium*. Stąd też wzięły się w użyciu, potoczne terminy: „koronka” i „różaniec”.

Do *Pozdrowienia anielskiego* dodano w XII wieku także pozdrowienie Elżbiety: *Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui* (Łk. 1,42). Psalterz Maryi spopularyzował tę modlitwę w następnych wiekach, stając się punktem wyjścia do utrwalenia się zwyczaju różańcowego, przy czym *Zdrowaś* kończono wtedy jeszcze w dalszym ciągu na słowach Elżbiety. Jednak Św. Bernard z Clairvaux (1153), jak również św. Tomasz (1274), św. Jan Bonawentura (1274) i inni uczeni tej epoki, kończą swe komentarze na objawieniu słów archanioła i Elżbiety, nie wspominając o imieniu Jezus. Z biegiem czasu imię to zaczęto dodawać i kończono *Pozdrowienie Anielskie* słowami : „...owoc żywota Twojego Jezus. Amen” lub „Jezus Chrystus, Amen”⁹³. Papież Urban IV (1261-1264) zatwierdził *Pozdrowienie anielskie* jako modlitwę, która oficjalnie

⁹² A. Enard o. OP, *Różaniec...*, s. 21.

⁹³ F. Bogdan ks. SAC, *Najmilsze pozdrowienie...*, Societe D'editions..., s. 15.

w tym kształcie nie zmieniona przetrwała do połowy XVI wieku (Sobór Trydencki, 1545-63).

Szerzącą się powszechnie w średniowiecznej Europie epidemię "czarnej śmierci", tłumaczono grzesznym trybem życia wiernych Kościoła. Spowodowało to powstawanie nowych formuł modlitewnych (pokutne, błagalne i in.). Zmiany te objęły również *Pozdrowienie*, które połączono z prośbą skierowaną do Maryi o modlitwę: *za nas grzesznych teraz i w godzinę śmierci naszej*. Słowa owej prośby do Matki Bożej pojawiają się jako wersety modlitwy w następnych wiekach. Na przełomie XIII i XIV wieku zaczęła powstawać formuła modlitewna: *Sancta Maria, ora pro nobis*, a następnie z dodanym - *nunc et in hora mortis nostrae*, w czym główną zasługę miały kolejne wydania *Officium divinum* (obowiązkowe modlitwy brewiarzowe) zakonu Kartuzów.

Dominikanin Papież Pius V w 1568 roku, oficjalnie listem tzw. *Motu proprio*, *Consueverunt Romani Pontifices*; zatwierdza tę formę jako jedyną w całym Kościele powszechnym włączając ją do *Brewiarza Rzymskiego*. Dopiero tam pojawia się też wezwanie kończące *Pozdrowienie*: *Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis, peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae* (*Święta Maryjo, Matko Boża...*) przypisywane św. Bernardino ze Sieny (zmarł w 1564). Formuła ta przyjęła się w praktyce dołączona do *Pozdrowienia anielskiego*, nadając modlitwie podwójny charakter; uwielbienia i jednocześnie prośby skierowanej do Maryi. Jest to cecha charakterystyczna dla modlitw maryjnych.

Jednym z najstarszych źródeł pełnej formuły modlitewnej są jednak zachowane do dziś pisma dominikanina Hieronima (Girolamo) Savonaroli (1452-1498)⁹⁴. Podobny w formie tekst łaciński używany był już wcześniej, w kazaniach innego dominikanina - Piotra Nigri (zm. 1484). Poniżej polski przekład z przełomu XV/XVI wieku:

*Zdrowa Maryja, miłości pełna, Bóg z tobą,
Błogosławiona ty między niewiastami
I błogosławion owoc żywota twojego, Jezus
Módl się za nami grzesznymi,
Święta Maria, matuchna Boża najśłodsza,
Ninie i czasu śmierci naszej. Amen*⁹⁵.

Dziedzictwo łacińskiej hymnografii maryjnej dostępne było w oryginalnej szacie językowej jedynie dla wąskich elit *litterati*, przez długi czas niemal wyłącznie duchownych. Dopiero schyłek XIV i początek XV stulecia poświadczają

⁹⁴ H. Savonarola, *O miłości Jezusa...*, ss. 143-162.

⁹⁵ J. Buxakowski ks., *Najświętsza Maryja Panna...*, s. 115.

wprowadzenie do świątyń modlitw i śpiewów maryjnych w języku polskim⁹⁶. Synod narboński w 1551 uznał formułę *Święta Maryjo, Matko Boża, módl się za nami grzesznymi*, a wspomniany już papież Pius V wprowadził do liturgii drugą część modlitwy *Zdrowaś Maryjo (Święta Maryjo, Matko Boża...)* i zamieścił znaną nam dziś pełną formę modlitwy w kapłańskim *Brewiarzu Rzymskim*, zalecając jej odmawianie wraz z *Modlitwą Pańską* przed każdą godziną *brewiarzową*⁹⁷. Tym samym nadał jej publiczny charakter modlitwy kościelnej. Część trzecia połączona jest z dwiema pierwszymi imieniem *Jezus*, które w ten sposób stało się centrum tej modlitwy.

Formuła *Ave Maria* znalazła się także w tradycji odmawiania modlitwy *Anioł Pański* (łac. *Angelus Domini*), w odpowiedzi na głos dzwonów. Wprowadził ją Franciszkanin - św. Jan Bonawentura. W Polsce zwyczaj ten znany był już w XIV wieku. We Francji król Ludwik XI (1461-1483) wydał zobowiązujące wszystkich Francuzów zarządzenie, w którym nakazywał, by na znak dzwonów w południe padali na oba kolana, czynili pobożne znaki krzyża i odmawiali *Pozdrowienie anielskie* dla utrzymania pokoju⁹⁸.

Powstanie modlitwy *Anioł Pański* datuje się na przełom wieków XIII-XIV. Nie jest jednoznacznie stwierdzone czy wyrosła ona z wieczornej i porannej modlitwy za krzyżowców, praktykowanej w XI wieku, czy ze zwyczaju modlitwy *ad ignitingium* (wieczne dzwonienie nakazujące gaszenie ognia), czy może ze zwyczajów zakonnych? Papież Kalikst III w 1456 roku nakazuje dzwonienie we wszystkich świątyniach katolickich co dzień w południe i odmawianie trzy razy *Zdrowaś Maryjo* w intencji zwycięstwa nad Turkami. [...] *Anioł Pański* stał się z czasem jedną z modlitw najbardziej rozpowszechnionych wśród chrześcijańskiego ludu⁹⁹. Ten średniowieczny obrzęd, aby o zmierzchu dzwonić w naczynia do przechowywania ognia, choć czysto świecki, jednak utrwalił się jako zwyczaj odmawiania *Angelus* na dźwięk dzwonu. Rytuał ten stawał się coraz bardziej powszechny i z czasem był już mocno zakorzeniony w świadomości chrześcijan. Papież Grzegorz IX (1227-41) na początku XIII wieku zarządził, aby tradycją stało się odmawianie *Pozdrowienie anielskiego* na dźwięk dzwonu, rano i wieczorem. Potwierdzenie tego zalecenia nastąpiło na Synodzie w Kolonii (1279 r.) Oczywiście, wtedy jeszcze bez słów Elżbiety, a jedynie *Zdrowaś Maryjo łaski pełna, Pan z Tobą*. Tradycję tę konty-

⁹⁶ R. Mazurkiewicz, *Polskie średniowieczne pieśni maryjne. Studia filologiczne*. Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej w Krakowie, Kraków 2002, s. 9.

⁹⁷ J. Buxakowski ks., *Najświętsza Maryja Panna...*, s. 118.

⁹⁸ K. M. Żukiewicz o. OP, *Rozmyślenia o Matce bożej wg. Św. Tomasza z Akwinu*. Wydawnictwo o.o. Dominikanów, Warszawa 1928, ss. 93-107.

⁹⁹ J. Buxakowski ks., *Najświętsza Maryja Panna...*, s. 116.

nuowali członkowie zakonów franciszkańskich od czasów Św. Bonawentury. Jako zwierzchnik zakonu w 1262 r., nakazał on swoim podległym braciom zakonny praktykę trzech *Zdrowaś...*, rano i wieczorem. Podobnie w Anglii, w Exeter na synodzie biskupów w 1287 r. zalecono kapłanom propagowanie w swoich parafiach wśród wiernych, odmawianie tej modlitwy trzy razy dziennie. Zwyczaj ten stał się tradycją w całej Europie. Trzy razy dziennie chrześcijanie odkładali codzienne zajęcia, aby wznieść swego ducha i kontemplować tajemnicę miłosierdzia - Wcielenie Syna Bożego w łonie Dziewicy Maryi. Niewątpliwie niektóre zwyczaje, jakie tradycyjnie towarzyszyły odmawianiu modlitwy *Anioł Pański*, zostały już zniesione albo są ledwie dostrzegalne w dzisiejszym życiu. Musiały być to zapewne sprawy małej wagi, gdyż cała wartość kontemplacji, zwracającej się ku tajemnicy Wcielenia Słowa, znaczenie *Pozdrowienia anielskiego*, skierowanego do Najświętszej Dziewicy, błaganie o Jej miłosierne wstawiennictwo, pozostają niezmienione¹⁰⁰. Od ponad tysiąca lat dla większości ludzi stałe punkty w codziennym obrządku - poranek, południe i wieczór - wyznaczają fazy ich działalności z uwzględnieniem przerw poświęconych właśnie modlitwie. Modlitwa ta podlegała w kolejnych stuleciach wielu przeobrażeniom.

Praktykę modlitwy wiązano również z odpustami. Odmawianie *Anioł Pański* w okresie ostatnich wieków przed schizmą (1517 r.), było powszechnie polecane przez papieży w zamian za odpusty: częstkowy – otrzymywany przy każdym odmawianiu, a zupełny – raz w miesiącu, pod zwykłymi warunkami. Na możliwość taką, jako pierwszy, wskazał papież Jan XXII w swojej bulli z 1318 r., wydanej w Awinionie. Dokument ten stanowi niewątpliwie kolejny ważny krok w utrwaleniu tradycji tej modlitwy, pomimo że nie wskazuje jeszcze na konkretny sposób odmawiania *Ave Maria* (w formule modlitwy *Angelus Domini*). Decyzją papieża Piusa V w drugiej połowie XVI w. opublikowano tzw. *male officium* Matki Bożej (wprowadzone do użytku przez benedyktynów z Monte Cassino już ok. X wieku)¹⁰¹, w którym obok wielu psalmów i hymnów znajduje się też *Pozdrowienie anielskie* w jego aktualnej formie: „Kiedy rano, w południe i wieczorem słyszymy bicie dzwonów, mówimy: *Angelus Domini nuntiavit Mariae et concepit de Spiritu Sancto. Ave Maria... Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum. Ave Maria... Et Verbum caro factum est et habitavit in nobis. Ave Maria...* 15 dni odpustu zyskują ci, którzy odmawiają

¹⁰⁰ L. Scheffczyk kard., *Maryja Matka...*, ss. 259-264.

¹⁰¹ J. Buxakowski ks., *Najświętsza Maryja Panna...*, s. 109.

tę modlitwę pobożnie”¹⁰². Obecna formuła *Anioł Pański* ustaliła się za czasów św. Piusa V (1566-72). Werset i modlitwa końcowa zostały dodane później.

Tekst formuły modlitewnej *Anioł Pański* z antyfoną *Ave Maria* przedstawiono w poniższej tabeli:

V.: <i>Angelus Domini, nuntiavit Mariae.</i> R.: <i>Et concepit de Spiritu Sancto.</i> <i>Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum.</i> <i>Benedicta tu in mulieribus,</i> <i>et benedictus fructus ventris tui, Jesus.</i> <i>Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccato-</i> <i>ribus, nunc, et in hora mortis nostrae.</i> <i>Amen.</i> V.: <i>Ecce ancilla Domini.</i> R.: <i>Fiat mihi secundum verbum tuum.</i> <i>Ave Maria, gratia plena...</i> V.: <i>Et Verbum caro factum est.</i> R.: <i>Et habitavit in nobis.</i> <i>Ave Maria, gratia plena...</i> V.: <i>Ora pro nobis, sancta Dei Genetrix.</i> R.: <i>Ut digni efficiamur promissionibus Christi.</i> P.: <i>Oremus. Gratiam tuam, quaesumus, Domine,</i> <i>mentibus nostris infunde; ut qui, angelo nuntiante,</i> <i>Christi Filii tui incarnationem cognovimus, er pas-</i> <i>sionem eius et crucem, ad resurrectionis gloriam</i> <i>perducamur.</i> <i>Per eundem Christum Dominum nostrum.</i> R.: <i>Amen</i>	P.: <i>Anioł Pański zwiastował Pannie Maryi.</i> W.: <i>I poczęła z Ducha Świętego.</i> <i>Zdrowaś Maryjo, łaski pełna, Pan z Tobą.</i> <i>Błogosławiona Ty między niewiastami</i> <i>i błogosławiony owoc żywota Twojego, Jezus.</i> <i>Święta Maryjo, Matko Boża, módl się za nami</i> <i>grzesznymi, teraz i w godzinie śmierci naszej.</i> <i>Amen.</i> P.: <i>Oto ja, służebnica Pańska.</i> W.: <i>Niech mi się stanie według słowa Twego.</i> <i>Zdrowaś Maryjo, łaski pełna...</i> P.: <i>A Słowo stało się ciałem.</i> W.: <i>I mieszkało między nami.</i> <i>Zdrowaś Maryjo, łaski pełna...</i> P.: <i>Módl się za nami, święta Boża Rodzicielko.</i> W.: <i>Abyśmy się stali godnymi obietnic Chrystusowych.</i> P.: <i>Módlmy się: Łaskę Twoją prosimy Cię Panie,</i> <i>racz wlać w serca nasze, abyśmy którzy za zwiasto-</i> <i>waniem anielskim Wcielenie Chrystusa, Syna Twego</i> <i>poznali. Przez Mękę Jego i Krzyż do chwały zmar-</i> <i>twychwstania byli doprowadzeni.</i> <i>Przez Chrystusa Pana naszego.</i> W.: <i>Amen.</i>
---	---

4. Tekst łacińskiej formuły modlitewnej *Anioł Pański* z oficjalnym przekładem na jęz. polski

Papież Benedykt XIV oficjalnie w swoim breve z 14 października 1742 r. oświadczył, że werset i końcowa modlitwa stanowią część integralną *Angelus Domini* i muszą być odmawiane w całości, jeśli mają skutkować uzyskaniem odpustu. „*Anioł Pański* nie wykracza poza treści biblijne; trzy krótkie wezwania chrystocentryczne mówią o zwiastowaniu Najświętszej Dziewicy wcielenia Syna Bożego, Jej przyzwoleniu oraz dokonaniu się wcielenia. Dodane trzy *Zdrowaś* pozwalają nam zatrzymać się przy człowieku, w którym ten cud się dokonał i jakby poddać się jego promieniowaniu. Każdy chrześcijanin, jeżeli miano to ma nosić, modląc się tak wie, że wcielenie Słowa dotyczy go osobiście, w nim także powinno się ono dokonać”¹⁰³. Pomimo istniejącej już tradycji odmawiania

¹⁰² *Breviarium Fidei. Wybór doktrynalnych wypowiedzi kościoła.* (red.) A. Hartliński, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań 1989, VIII. 16.

¹⁰³ H. U. von Balthazar, *Maryja w nauce i pobożności kościoła.* [w] *Dlaczego właśnie Ona? Soborowa teologia maryjna.* (red.) W. Łaszewski ks. Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1991, s. 50.

powyższej modlitwy, zasadę odmawiania jej w południe wprowadził dopiero wspomniany Kalikst III (1455-1458). Nakazując owo trzykrotne dzwonienie na *Anioł Pański* w ciągu dnia, aby mobilizować wiernych i otrzymać pomoc Bożą na czas wojny; w pewnym sensie papież wykorzystał ją również propagandowo, o czym wspomniano już wcześniej. Zwyczaj ten szybko się rozprzestrzenił.

Papież Benedykt XIV w połowie XVIII wieku polecił, aby w czasie Wielkanocy w formule *Angelus Domini*, zastąpić *Ave Maria* modlitwą *Regina coeli* (łac. = Królowa niebios). Nie przyjęła się ona w tradycji, pozostała natomiast ta, która obowiązuje do dziś w okresie 50 dni Wielkanocy. Do dziś *Zdrowaś Maryjo* jest odmawiane trzy razy dziennie w wielu ośrodkach katolickich, co zawsze poprzedzone jest biciem dzwonów. Sanktuaria maryjne w Polsce są miejscami szczególnej dbałości o kultywowanie tego obrządku.

1.3. Tradycje kultu maryjnego

Kult Najświętszej Marii Panny jest od wieków jednym z najbardziej charakterystycznych elementów chrześcijaństwa na ziemiach polskich. Liczne dzieła literackie, plastyczne i muzyczne sławiły i nadal sławią Matkę Boga.

„Odtąd bowiem zwać mnie będą błogosławioną wszystkie narody, gdyż wielkie rzeczy uczynił mi Wszechmocny” - słowa te, wypowiedziane przez Maryję i zapisane w Ewangelii wg św. Łukasza, spełniają się na przestrzeni stuleci w życiu codziennym i w sztuce. Sanktuaria maryjne i ich działalność, specjalne nabożeństwa, teksty liturgiczne, niezliczone prezentacje Madonny z Dzieciątkiem w malarstwie i rzeźbie, oraz cała polska pieśniowa twórczość na przestrzeni wieków i największy nasz zabytek – „Bogurodzica” - dają wyobrażenie o skali i głębi tego zjawiska w Polsce.

Istotne w tym kontekście jest to, co zdaje się być może najważniejsze i podstawowe: wiara wielu ludzi w możliwość otrzymania pomocy i łask od Maryi Matki Kościoła. To wynik wielowiekowej refleksji teologicznej wśród ludu, nad życiem i powołaniem Matki Bożej. Właśnie to tradycyjne nastawienie leży u podstaw bogactwa kultu Najświętszej Marii Panny w Polsce. Oczywiście kultura europejska daje również szereg przykładów dzieł muzycznych różnych epok i stylów, poświęconych Matce Boskiej, jednak w żadnym innym kraju kult maryjny nie pozostaje przez wieki tak niezmienny jak w Polsce i nigdzie indziej nie jest tak mocno manifestowany przez cały naród. Kult Maryi Królowej Polski jest cechą, która zdecydowanie odróżnia Kościół katolicki w Polsce od innych wyznań chrześcijańskich, choć kultywowanie postaci Maryi ma ogromną wagę nie tylko w Polsce. Szczególne znaczenie tej czci w naszym kraju wypływa z faktu, iż w wielu trudnych momentach historycznych był on jedynym nośnikiem patriotyzmu.

Nabożeństwa do Najświętszej Maryi Panny opierają się, jak cała liturgia, na Słowie Bożym. *„Liturgia to przyjęty przez kościół wyraz jego wiary [...] ukazuje zwykle rzeczywistości nadprzyrodzone w formie konkretnej, a często modlitewnej lub symbolicznej”*¹⁰⁴. Kult i liturgia chrześcijańska w ciągu setek lat poświęcały Maryi liczne modły i obrzędy. Tradycją modlitewną od schyłku średniowiecza stały się tzw. *koronki*. Cykle owych modlitw do radości i boleści Maryi wg. instrukcji zakonnych, (nabożeństwa maryjne zainicjowano w zakonach, przede wszystkim franciszkańskich) odmawiane były na klęczkach przed

¹⁰⁴ B. Przybylski o. OP, *Mariologia w całości teologii...*, s. 19.

obrazem Bogarodzicy i przy zapalanej świecy¹⁰⁵. Do dziś przy wspomnieniu każdej tajemnicy z życia Matki Boskiej odmawia się dziesięć *Zdrowaś Maryjo*.

Kościół katolicki w Polsce w roku liturgicznym obchodzi jedenaście świąt maryjnych. Zarówno pierwotnie, jak i dziś, podczas nabożeństw świąt liturgicznych czczona jest jedna z prawd lub wydarzeń biblijnych. Podczas uroczystości Zwiastowania Pańskiego (25 III) czytany jest fragment Ewangelii wg. Św. Łukasza (1,26–38) – opis Zwiastowania, w tym, pierwsza część modlitwy *Ave Maria* (pozdrowienie anielskie); w czasie święta Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny (31 V), rozpoczynającego nowy rok liturgiczny - fragment Pisma Św. (Łk. 1,39–56), który stanowi drugą część *Ave Maria* (pozdrowienie Elżbiety).

21 listopada	Święto Ofiarowania Najświętszej Panny
8 grudnia	Uroczystość Niepokalanego poczęcia Najświętszej Maryi Panny
1 stycznia	Uroczystość Bożej Rodzicielki Maryi
25 marca	Uroczystość Zwiastowania Pańskiego
3 maja	Uroczystość Najświętszej Maryi Panny Królowej Polski
Poniedziałek po Zesłaniu Ducha Świętego	Święto Najświętszej Maryi Panny Matki Kościoła
31 maja	Święto Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny
15 sierpnia	Uroczystość Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny ¹⁰⁶
26 sierpnia	Uroczystość Najświętszej Maryi Panny Częstochowskiej
8 września	Święto Narodzenia Najświętszej Maryi Panny
7 października	Wspomnienie Najświętszej Maryi Panny Różańcowej

5. Zestawienie Świąt Maryjnych Kościoła Rzymsko-Katolickiego w Polsce (wg. kalendarza gregoriańskiego)¹⁰⁷

Historia rozkwitu kultu Maryi w Polsce wiąże się z okresem kontrreformacji. Jednak na ziemiach polskich miał on swoją ustabilizowaną tradycję znacznie wcześniej. Powszechnie uważa się, iż pobożność maryjna zapoczątkowana była z nastaniem epoki Jagiellonów i przybyciem obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej. Jednak pamiętać trzeba, iż w średniowieczu na ziemi chełmińskiej rozwój kultu NMP należy przypisać zakonowi krzyżackiemu¹⁰⁸.

Kult maryjny przenieśli na ziemie polskie mnisi - najpierw benedyktyńscy, których ślady bardzo wczesne przyjmuje się z coraz większą pewnością, potem Kanonicy Regularni, którzy zjawili się u nas prawdopodobnie już w XI

¹⁰⁵ R. Mazurkiewicz, *Polskie średniowieczne pieśni maryjne...*, s. 119.

¹⁰⁶ Jest to najstarsze święto maryjne obchodzone przez Kościół. W kościele wschodnim jako Zaśnięcie N.M.P (por.) V. Messori, *Opinie o Maryi. Fakty, poszlaki, tajemnice*. Wydawnictwo „Frona”, Warszawa 2005, s. 110.

¹⁰⁷ Liturgia katolicka obchodzi również święto Imienia Maryi; 12 września, dla upamiętnienia zwycięstwa nad Turkami pod Wiedniem w 1683 r.

¹⁰⁸ W. Rozyński, *Maryja historii i tradycji diecezji toruńskiej*. [w] *Sanktuaria Maryjne Diecezji Toruńskiej*, (red.) M. Mróz i W. Rozyński, Toruńskie Wydawnictwo Diecezjalne, Toruń 2003, s. 19.

wieku. Mnisi przynieśli z sobą te formy kultu maryjnego, jakie w tamtym czasie były w użyciu w ich zachodnich środowiskach. Wyraźne ślady pierwszego *Zdrowaś Maryjo* pochodzą z połowy XI wieku¹⁰⁹. Katecheza społeczna w okresie chrystianizacji na terenach misyjnych, jakimi między innymi były tereny dzisiejszej Polski, skupiała się na podstawowych prawdach wiary. Jedną ze sztandarowych było Boże Macierzyństwo i Dziewictwo.

Podstawy naukowe liturgicznego kultu Maryi dał Św. Tomasz z Akwinu. Wpływa z nich nakaz oddania najwyższego szacunku człowiekowi z tytułu jego podobieństwa do Boga. Właśnie owe cechy ludzkie, uświęcone w wizerunku Maryi, wzmacniały ludową pobożność maryjną w okresie średniowiecza¹¹⁰. „*Kraj nasz właściwie już od czasu przyjęcia chrześcijaństwa zaznawał szczególnej opieki Bogurodzicy i jego wiara formowała się niejako w Jej szkole. Do wiernych słabo przemawiała sama doktryna, wykładana w językach obcych, jako że pierwszymi misjonarzami na naszych ziemiach byli cudzoziemcy, nie znający języka polskiego, a w kościele panowała łacina, której też nie rozumiano*”¹¹¹. Poza kościołem oraz w pozaliturgicznych nabożeństwach posługiwano się językiem polskim. Przykładem są polskie wersje tłumaczonych z łaciny modlitw, niektóre z nich zostały utrwalone w pieśniach. Łacińska formuła *Ave Maria* również ma swój polski odpowiednik. „Z początku XVI w. przechowała się pieśń *Zdrowa bucz Maria*, dzisiejsza (II poł. XIX w. – przyp. autora) pieśń adwentów *Zdrowa bądź Marya*, przełożona prawdopodobnie z czeskiego tłumaczenia łacińskiego hymnu (antyfona) *Ave Hierarchia*”¹¹². Znane są utwory chóralne polskich autorów (m.in. S. Moniuszko) z wykorzystaniem tego tekstu, a nawet w zestawieniu polskiego tekstu pieśni pod łacińskim tytułem¹¹³. Oczywiście nie sposób przecenić w kontekście rozwoju kultu maryjnego na ziemiach polskich, wspomnianego już faktu pojawienia się na Jasnej Górze „Cudownego Obrazu NMP”. Podczas obrony Jasnej Góry przed Szwedami w 1656r., a zwłaszcza w następstwie tego zwycięstwa, kult Maryi uzyskał rangę narodową. Król Polski, Jan Kazimierz 1 kwietnia 1656 r. złożył we Lwowie swe śluby, po raz pierwszy publicznie nazywając Matkę Bożą Królową Korony Polskiej.

¹⁰⁹ F. Bogdan ks. SAC, *Najmilsze pozdrowienie...*, Wyd. „Spes”, s. 19.

¹¹⁰ M. Grabmann ks., *Wstęp do Sumy Teologicznej św. Tomasza z Akwinu*. Wydawnictwo o.o. Dominikanów, Lwów 1935, s. 165.

¹¹¹ M. Tarnawska, *Polska Królestwem Maryi*. Zgromadzenie Księży Marianów, Prowincja N. M. P. Matki Miłosierdzia Apostolat Maryjny, Lower Bullingham, Hereford 1982, s. 11.

¹¹² J. Surzyński ks., *Matka Boska w muzyce polskiej...*, s. 10)

¹¹³ (zob.) *Ave Maria*, [w] *Dwie pieśni Marjańskie. op. 14.* na chór mieszany a cappella. (red.) W. Gieburowski, Edition K. T. Barwicki, Poznań 1929.

Symbolika religijnej treści ślubów lwowskich weszła tym samym na stałe do tradycji narodu¹¹⁴.



6. Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej

„Cudowny Obraz” stał się symbolem kultu. Jeszcze trzysta lat przed wspomnianą obroną klasztoru jasnogórskiego, nikt nie mógł przewidzieć, że obraz ten będzie odgrywał doniosłą rolę w całej historii narodu polskiego. Stał się on niejako „rękojmnią” kultu maryjnego w obliczu widma utraty niepodległości i upadku państwa. Moment pojawienia się w Polsce obrazu (XIV w.) był szczególnym splotem okoliczności. Kończyła się epoka piastowska, a nadchodziła nowa, o innym charakterze społecznym i politycznym.

Epoka Jagiellonów, tak owocna w swym wszechstronnym rozkwicie zapoczątkowana została w osobie innej „matki” – Królowej Jadwigi.

Osoba „Kobiety na tronie”, w oczach prostego ludu utożsamiana była z wizerunkiem Maryi i to ku niej z większą śmiałością zwracały się serca i modlitwy wiernych. To szczególne zrządzenie opatrności trwale przekształciło pobożność narodową w nurt maryjny.

Obraz Maryi w klasztorze Paulinów w Częstochowie był wielką świętością królewskiej rodziny Jagiellonów. *„Czcila go i zdobiła królowa Jadwiga, czcil i otaczał pieczołowitą opieką król Władysław Jagiełło, a wszyscy jego synowie i wnukowie pielgrzymowali do tego świętego miejsca wraz z całym dworem. Wielki kult Bogurodzicy u św. Kazimierza Jagiellończyka rozwijał się w cieniu Matki Boskiej Jasnogórskiej; w Jej zapleczu wreszcie formowało się oblicze ogromnego kultu maryjnego w starej stolicy Polski, Krakowie wraz*

¹¹⁴ B. Janiszewska - Mincer, *Kult Matki Boskiej w życiu Króla Jana II Kazimierza*. [w] *Matka Boska w życiu i twórczości wielkich Polaków*, t. I. (red.) T. Herrmann ks., Centralny Ośrodek Apostolatu Maryjnego, Warszawa 1995, s. 14.

z jego uniwersytetem”¹¹⁵. Na takim gruncie przemian społeczno - politycznych zaobserwować można stale rosnące znaczenie kultu, co mnożyło liczbę pielgrzymów z bogatych dworów magnackich odwiedzających sanktuaria maryjne. Dodatkowo splendor nabożeństw i uroczystości celebrowanych ku czci Maryi utrwalał w narodzie poczucie przynależności i potrzebę polecania się Jej opiece. Król Władysław IV był wielkim czcicielem kultu Matki Boskiej Częstochowskiej¹¹⁶, nakazał Ojcom Jezuitom praktykowanie nabożeństw do Najświętszej Maryi Panny w całym królestwie polskim¹¹⁷. W 1671 roku król Michał Korybut Wiśniowiecki umieścił godło Polski na cudownym wizerunku Matki Bożej z Rokitna w miejscowości Gołęb, koło Lublina.

Do dziś czczone są obrazy Maryi w takich miejscach jak: Kalwaria Zebrzydowska, Licheń, Lipy, Gietrzwałd, Łęgowo k. Pruszcza Gdańskiego, Łuszn k. Łowicza, Obrzycko k. Szamotuł, Kalsko k. Rokitna, Grodzisk Wlkp. i Koszutka Mała k. Słupcy. Wielu ludzi odwiedza wciąż przydrożne kaplice i ołtarze poświęcone Matce Bożej, by trwać przez moment w modlitwie z głęboką wiarą w szczególną moc wstawiennictwa Maryi u Boga.

Jan Paweł II wspominał często jak wiele zawdzięcza pobożności maryjnej i zawierzeniu Matce Bożej. Umieścił hasło *Totus Tuus* i literę „M” w godle papieskim¹¹⁸. Słowa te zaczerpnięte są ze sztandarowego modlitewnika katolickiego, autorstwa św. Ludwika M. Grignon de Montfort:

„*Totus Tuus ego sum et omnia mea Tua sunt. Accipio Te in mea omnia.
Praebe mihi cor Tuum, Maria*”
(*Oto jestem cały Twój i wszystko, co moje, Twoim jest.
Przyjmuję Cię za całe moje dobro. Daj mi Serce Twoje, Maryjo*)¹¹⁹.

Konstytucja dogmatyczna o Kościele *Lumen gentium*, cały rozdział poświęca Maryi; „... macierzyńska zaś rola Maryi w stosunku do ludzi żadną miarą nie przyćmiewa i nie umniejsza tego jedyne go pośrednictwa chrystusowego, lecz ukazuje jego moc” (*Lumen gentium*, 60)¹²⁰. Jan Paweł II w szóstej encyklice *Redemptoris Mater*¹²¹, wyeksponował „macierzyńskie pośrednictwo” Maryi i troszcząc się o uniknięcie dwuznaczności nazwał je „pośrednictwem

¹¹⁵ M. Tarnawska, *Polska królestwem Maryi...*, s. 10.

¹¹⁶ B. Janiszewska - Mincer, *Kult Matki Boskiej...*, s. 5.

¹¹⁷ L. M. Grignon de Montfort, *Traktat o doskonałym nabożeństwie do Najświętszej Maryi Panny*. Fundacja „Nasza Przyszłość”, Szczecinek 2000, s. 170.

¹¹⁸ V. Messori, *Opinie o Maryi...*, s. 287.

¹¹⁹ Jan Paweł II, *Dar i tajemnica. W pięćdziesiątą rocznicę moich święceń kapłańskich*. Wydawnictwo WAM, Kraków 2005, s. 30

¹²⁰ Sobór Watykański II, *Dokumenty soborowe. Konstytucja dogmatyczna Kościoła Lumen gentium*. (KK 60), Pallottinum, Poznań 2002.

¹²¹ Jan Paweł II, *Encykliki Ojca Świętego Jana Pawła II*. Wydawnictwo „Znak”, Kraków 2003, s. 45.

w Chrystusie” oraz „pośrednictwem przez uczestnictwo” (RM, 38)¹²². W myśl tradycji katolików Maryja oręduje u Boga, wstawia się za wiernymi i jest Pośredniczką modlitw kierowanych do Niego. W rozumieniu katolików Maryja wraz z nimi modli się do Boga.

Teolog moralny Jim McManus stwierdził, iż mówienie, pisanie czy nauczanie o Maryi nie zmierza do skupiania uwagi ludzi na Niej samej, ale dąży do poznania Jezusa Chrystusa. „*Mówienie o Maryi Matce Jezusa, zachęca do głębszego nawrócenia serca*”¹²³. Taka jest od wieków treść wiary, odzwierciedlona w krótkich słowach pokornej modlitwy *Ave Maria*.

¹²² S. De Fiores, *Kim jest dla nas Maryja*. Edycja Św. Pawła, Częstochowa 2003, ss. 52–53.

¹²³ J. McManus, *Błogosławioną zwać mnie będą...*, s. 9.

ROZDZIAŁ II

Motet - geneza i rozwój formy

Motet jest jedną z najstarszych i nadal stosowanych wielogłosowych form wokalnych. Pojawił się w XIII w. odgrywając następnie epokową rolę w muzyce średniowiecza i renesansu. Wielokrotne zmiany stylistyczne w ciągu kilku stuleci nie zmieniły faktu, iż był czynnikiem decydującym o rozwoju techniki wielogłosowej, pozostając niezmiennie w praktyce wykonawczej do czasów nam współczesnych. Niewątpliwie w każdej epoce wyłonić można wiodący gatunek, który decydował o jej stylistyce, a który jednocześnie był inicjatorem formowania się innego gatunku. Motet jako wiodący gatunek renesansu oddziałował bezpośrednio na *mszę* jak również *madrygał* czy *pieśń*¹²⁴. Funkcjonujące dziś w muzyce określenie *styl motetowy* oznacza styl charakterystyczny dla wykształconych w renesansie, głównych form muzyki religijnej, czyli motetu i mszy. Styl ten nacechowany jest polifoniczną budową przeimitowaną (gr. *πολυφωνία polyphonia* - wiele głosów) z fragmentami homofonicznymi, utrzymanymi w kontrapunkcie *nota contra notam* (łac. *punctus contra punctum* w dosłownym tłumaczeniu: nuta przeciw nucie), a także zawartą w nich treścią religijną, wyrażoną zazwyczaj w języku łacińskim¹²⁵.

Epoka średniowiecza to okres nasilającego się kultu maryjnego w Europie. Szczególną rolę w muzyce odgrywała wtedy rymowana sekwencja łacińska *Stabat Mater dolorosa* (Stała Matka boleściwa), stanowiąca materiał tekstowy do wielu ówczesnych utworów muzyki kościelnej. Jednak impuls do działań twórczych i prób wyrażenia swojego subiektywnego stosunku do Matki Bożej dało wielu generacjom kompozytorów również pozdrowienie archanioła Gabrie-

¹²⁴ J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Wielkie formy wokalne*. PWM, Kraków 1984, s. 21.

¹²⁵ (zob.) J. Tokarski (red.), *Słownik wyrazów obcych*. PWN, Warszawa 1980.

la, utrwalone słowami *Ave Maria*, według przekładu Pisma Św. - łacińskiej Wulgaty. Formuła ta zaistniała początkowo tylko w postaci motetu, w późniejszym okresie rozwoju muzyki również w formie lirycznej pieśni solowej lub innej większej formy wokally instrumentalnej, a także świeckiej.

Nazwa *motet* powiązana jest z genezą kształtowania się tej formy. Pierwotny jej kształt wyłonił się na drodze „tekstowania” głosów wokalnych, czyli zaopatrywania w tekst słowny melizmatów chorału. Wielogłosowa tradycja wykonawcza oparta była na fundamencie średniowiecznych śpiewów chorałowych, ewoluujących na początku XIII w. w kierunku kunsztownego przesycania ozdobnikami, tradycyjnie wtedy solowo wykonywanych melizmatycznych partii wokalnych.

Z pierwszymi przejawami nowej techniki wielogłosowej *organum* spotykamy się w szkole St. Martial w Limoges. Polegała ona na prowadzeniu początkowo dwóch głosów (dolny, wzięty z chorału *vox principalis* prowadzony w równym rytmie) kwartami lub kwintami równoległymi (*diafonia basilica*). Nieco później w układzie trzygłosowym dochodziła jeszcze równoległa oktawa (podwojenie) jednego z głosów. *Vox principalis* utrzymując równe wartości rytmiczne zatracił naturalny przebieg melodii chorałowej, natomiast dźwięki *vox organalis* (wyższy głos swobodnie dokomponowany - *duplum*) przebiegały w drobnych wartościach, tworząc melizmaty.

Chorał i *organum* w praktyce wykonawczej występowały zgodnie, przy czym „nowa” technika *organum* (gr. *órganon* - narzędzie) początkowo była jedynie swego rodzaju wstawką do śpiewów jednogłosowych. Wielogłosowy śpiew innego znaczącego ośrodka muzycznego średniowiecza - szkoły Notre Dame w Paryżu - utrzymywał w wykonawstwie model polegający na rytmicznym opracowywaniu pewnych melizmatycznych odcinków chorału w tzw. *talea* (fr. *taille* – odcinek)¹²⁶.

Zasadę uporządkowania rytmiki zapoczątkował Leoninus (1163 - ok.1201). Jej podstawę stanowiło 6 trójdzielnych (*tempus perfectum* - doskonały) stóp metrycznych *modi* (łac. *modus* – sposób) tj. określonych schematów rytmicznych, na których był oparty. Wywodziły one swój rodowód z greckiej muzyki antyku¹²⁷. Był to krótki model rytmiczny, dzielący cały przebieg oryginalnego melizmatycznego tematu chorału na kilka mniejszych odcinków¹²⁸. Po wykorzystaniu materiału tematycznego, czyli po wykonaniu linii melodii w rytmicznych odcinkach (*talea*), cały przebieg był powtarzany. Wzór modalny

¹²⁶ U. Michels, *Atlas muzyki...*, s. 125.

¹²⁷ C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*. PWM, Warszawa 1981, ss. 344-345.

¹²⁸ E. Hinz ks., *Zarys historii muzyki kościelnej*. Wyższe Seminarium Duchowne, Pelplin 1987, s.32.

odnosił się do rozdrabniania wartości rytmicznych w górnym głosie na krótsze jednostki. Opracowany tym sposobem melizmat chorału, stanowił głos podstawowy *tenor*. Głos ten w praktyce otrzymywał nazwę, taką jak słowa tekstu, na którym był organizowany np.: *In saeculum, Haec dies* i in. Do tak opracowanego głosu dokomponowywano drugi, usamodzielniający się głos - górny (*organum duplum*). Ostateczna krystalizacja rytmiki modalnej doprowadziła tam do udoskonalenia *techniki organalnej*¹²⁹. Swoboda w operowaniu słowem na rytmice górnego głosu powodowała rozrastanie się tego typu utworów. Powstał nowy gatunek - *motetus*, (fr. *le mot* – słowo); stąd jego nazwa¹³⁰.

Dwugłos konstruowano także z użyciem środka technicznego zwanego *color*¹³¹, odnoszącego się do urozmaiconego rytmicznie wzoru melodycznego, poprzez graficznie odrębne nuty pełne (*color*) i nuty puste. Wprowadzano tu też kontrasty agogiczne względem głosu podstawowego za pomocą dyminucji czyli skracania (zazwyczaj o połowę) i rozdrabniania wartości. Oba głosy na zasadzie *discantus* (łac. *niezgodny śpiew tj. niejedno głosowy*), tworzyły tzw. *clauzule*¹³² na odcinku tematu. Ostatecznego wyłonienia się formy motetu można upatrywać w owych klauzulach, bowiem poszczególne kompozycje usamodzielniały się, tworząc nową formę w wyniku podkładania tekstów pod melodie klauzul.

Motet w toku rozwoju gatunku podlegał stale różnym zabiegom konstrukcyjnym, ale jego głównym czynnikiem formotwórczym poza rytmem (rytmika modalna) było podkładanie nowych tekstów dla poszczególnych głosów. Dodawano dwa, trzy i więcej różnych tekstów, tworząc proporcjonalnie motety dwugłosowe, trzygłosowe i czterogłosowe. Te, które posługiwały się różnymi tekstami, zależnie od ich ilości to: motet dwugłosowy (tenor + duplum), motet podwójny (tenor + duplum + triplum) motet potrójny (tenor + duplum + triplum + quadruplum).

Z nastaniem *Ars antiqua*, motet wielogłosowy posiadający jednolity tekst we wszystkich głosach nosił nazwę *motetu konduktowego*¹³³. Miał on w związku z tym również identyczną rytmikę w tych głosach. Tenor jako główny głos konduktów pochodził od inwencji kompozytora. Powiększenie liczby głosów do 3 (tripla) i 4 (quadrupla) było wielką zdobyczą paryskiej szkoły Notre Dame i jej czołowego przedstawiciela - Perotinus. Szkoła St. Martial w Limoges praktykowała w tym czasie typ wielogłosowego utworu, w którym ów górny tekst wzbogacano rytmicznie i dźwiękowo bardziej swobodnie, tworząc dla me-

¹²⁹ J. Chomiński, *Historia harmoniki i kontrapunktu*. t. I. PWM, Kraków 1958, s. 29.

¹³⁰ J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Wielkie formy...*, s. 12.

¹³¹ G. Mizgalski ks. *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej...*, s. 104.

¹³² U. Michels, *Atlas muzyki...*, s. 125.

¹³³ Tamże, s. 206.

lodzi głosu podstawowego tzw. *trop* (od gr. *trópos* – zwrot, melodia). Uwidaczniała się w tym przypadku tematyczna zbieżność pomiędzy melodią chorałową a kontrapunktem. Wykorzystywał on poza tym nie tylko te fragmenty powstałe jako klauzule na rytmizowanym tenorze, jak w szkole Notre Dame; ale całe melodie chorałowe. Prof. ks. Jerzy Pikulik uważa, iż geneza tropowania ma inne źródło aniżeli jego odniesienie do melodii. Twierdzi on, że w początkach średniowiecza w tradycji liturgicznej na terenie Francji rozpoczęto dodawanie tekstów do ksiąg starorzemyckich. „*Celem takiego postępowanie była myśl scalania w jeden organizm rozlicznych narodów zamieszkujących teren cesarstwa (wówczas państwo Karola Wielkiego – przyp. autora). Język tekstów rzymskich był [...] obcy mentalności ludzi zamieszkujących kraj Franków. To było przyczyną, że rozpoczęto dodawać nowe teksty, które interpretowały wersję oryginalną*”¹³⁴. Niektóre tropy stanowiły w późniejszych czasach samodzielny materiał tekstowy motetów np. *Ave verum corpus*, będący pierwotnie dodatkiem do *Sanctus*, części tzw. *Ordinarium missae*.

Materiałem tekstowym dla tworzenia motetów były ówczesne gatunki poetyckie, w związku z czym ich wersy słowne odpowiadały długością frazom muzycznym utworu. Konsekwencją swobody w operowaniu słowem i rytmem, było rozluźnianie się powiązań pomiędzy tenorem chorałowym a dokomponowywanymi do niego głosami kontrapunktującymi. Głosy zaopatrzone w tekst stały się wobec tego głównym nośnikiem treści motetu, a tekst chorału znalazł się na dalszym planie z uwagi na zwiększającą się liczbę *tropów*. Różnorodny tekst oparty czasami na prozie, wykorzystywał w warstwie rytmiki również różne, wspomniane wyżej *modi*. Ta różnorodność powodowała niekiedy w konsekwencji zastosowanie tzw. *toni ficti*, które deformowały pierwotną diatonikę modalną¹³⁵. Dla motetu średniowiecznego rytmika modalna była regulatorem struktury konstrukcyjnej wielogłosu. Powstawały struktury izorytmiczne czyli fragmenty o jednakowych wzorach rytmicznych.

Izorytmia nazwana przez J. Chomińskiego „wysublimowanym rodzajem modalizmu” miała duże znaczenie konstrukcyjne, podobnie jak rytmika modalna dla wczesnego motetu¹³⁶. Charakterystycznie izorytmiczny tenor (wł. *tenere* – trzymać), cechował motet XIV w., tzw. okresu *Ars nova*, co widać szczególnie w twórczości G. de Machaut oraz F. de Vitry, który swoim traktatem o tym właśnie tytule zainicjował nowatorski wówczas nurt.

¹³⁴ J. Pikulik ks., *Klasyczne formy chorału gregoriańskiego oraz monodii liturgicznej*. [w] *Muzyka sakralna*. (red.) J. Masłowska, Centrum Animacji Kultury, Warszawa 1998, s.22.

¹³⁵ J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Wielkie formy...*, ss. 26-27.

¹³⁶ Tamże..., s.37.

Najbardziej typowym dla motetu w tym okresie był układ trzygłosowy. Jego środkowy głos (duplum, motetus) kontrastował w ścisłej relacji z niższym głosem (tenor), opartym na równych wartościach (od gr. *issos* – równy). Otrzymał on w związku z tym nazwę *kontratenor*. Trzeci, najwyższy głos (triplum) oparty na odrębnym tekście, często również bywał zróżnicowany rytmicznie względem głosu środkowego. Dodawano do niego tekst, początkowo łaciński, przeważnie wierszowany i nawiązujący tematycznie do tekstu w chorałowym tenorze. Górny głos z łacińskim tekstem zastępowano stopniowo coraz śmieiej także tekstem francuskim, z czasem nawet świeckim, nie związanym treściowo z głosem podstawowym. Praktyka taka doprowadziła przejściowo nawet do powstania odrębnego typu motetu świeckiego. Nie utrwalił się on jednak w tradycji kompozytorskiej. Z nastaniem renesansu motet znów stał się typowo religijną formą *a cappella*.

Określanie głosów jako „górne” lub „dolne” wskazuje na wysokość dźwięków, które w melodii wyznaczały obszar skali wokalne dla wykonawcy. Zapis partyturowy głosów wokalnych jak i tzw. kreski taktowe praktykowano dopiero pod koniec XVI w. Wcześniej stosowany był on jedynie w notacji utworów przeznaczonych na instrument klawiszowy. Partie poszczególnych głosów wokalnych notowano oddzielnie w księgach głosowych pisanych ręcznie, dopiero od początku XVI wieku drukowanych. Wynalazcą druku notacji menzuralnej, realizowanego za pomocą czcionek metalowych był Ottaviano Petrucci (1466–1539). Jeden z najstarszych druków muzycznych tego typu został wydany w Wenecji (1501 r.)

Nazwy ksiąg odnosiły się do głosów, które dany tom zawierał, np.: cantus (discantus, superius), altus, tenor, bassus, quintus¹³⁷. Istniały pewne zasady w sferze organizacji wielogłosu, dotyczące interwałowego prowadzenia głosów. Józef Chomiński nazwał je „strukturalizacją harmoniczną”. Według niego, zasady te mogły odgrywać pewną rolę w kształtowaniu przebiegu formalnego utworu na skutek ograniczenia struktury interwałowej.

Pamiętać przy tym należy, iż konstruktywne znaczenie dla kompozytorów miały ówczesne konsonanse, a więc unison, oktawa, kwinta. Dobór tych środków był wydatnie ograniczony, zwłaszcza wówczas, gdy stosowano w zestawieniu głosów ruch przeciwny. Zależność melodyczna pomiędzy głosami wraz z regulacją czasu typową dla rytmiki modalnej mogła prowadzić do powstawania nawet nie zamierzonej zależności w postaci imitacji¹³⁸. Ulegająca kompen-

¹³⁷ S. Krukowski, *Problemy wykonawcze muzyki dawnej*. COMUK, Warszawa 1991, s. 15.

¹³⁸ J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Wielkie formy...*, s. 18.

sacji (od łac. *compenso* – ujednolicanie, wyrównanie) rytmika głosów i w związku z tym ich stopniowe uniezależnienie, prowadziły do powstania związków polifonii imitacyjnej. Jej rozwój zapoczątkował z kolei proces zmian w poczuciu harmonicznym. Do grupy konsonansów (unison, oktawa, kwinta i kwarta) na przełomie XIII i XIV wieku włączono interwał tercji i seksty¹³⁹. Warto w tym miejscu wspomnieć, iż podstawą teoretyczną dla śpiewu Kościoła, była w średniowieczu starogrecka teoria muzyki. Grecki filozof Pitagoras z Samos (VI w. p.n.e.) objął w ramy matematyki, ukształtowane w tamtym czasie muzyczno - filozoficzne systemy świata antycznego i przedstawił swoją naukę o muzyce niebiańskiej i ziemskiej¹⁴⁰. Pitagoras twierdził, iż konsonansami są oktawa, kwinta i kwarta, natomiast dysonanse to tercja i seksta¹⁴¹. W teorii muzyki funkcjonuje określenie „interwał pitagorejski”. Znany muzykolog i dyrygent Nicolas Harnoncourt, scharakteryzował tzw. *system pitagorejski* jako brzmiący pięknie i przekonująco w przypadku muzyki jednogłosowej, podobnie jak sama *tercja pitagorejska* umieszczona w przebiegu melodycznym. „Dopóki muzyka pozostawała jednogłosowa, bądź też wielogłosowość opierała się na kwincie, kwarcie i oktawie – pitagorejski system intonacji mógł być zachowywany; do muzyki tego rodzaju był najbardziej odpowiedni.

Wielogłosowość mogła się rozwinąć w pełni dopiero z chwilą praktycznego wprowadzenia tercji naturalnej, konsonansu dźwięcznego i przyjemnie brzmiącego¹⁴². Kompozytorzy tzw. Szkoły burgundzkiej w połowie XV w. wypracowali nową technikę wielogłosową zwaną *fauxburdon*, polegającą na prowadzeniu trzech głosów w równoległych akordach tercjowych. Sprowokowała ona kolejne nowatorskie przemiany stylistyczne, stanowiące podstawę specyfiki muzycznej renesansu. Czasy rozwoju Szkoły burgundzkiej to okres przejściowy pomiędzy epoką średniowiecza a inicjującą okres renesansu tzw. Szkołą niderlandzką (flamandzką). Dorabiano do głosu tenora w odległości tercji głos środkowy, a następnie najwyższy głos o interwał seksty. Do tego czasu nie stosowano podobnych współbrzmień, stąd nazwa nowej techniki (fr. *faux*, wł. *falso bordone* - fałszywy)¹⁴³. Relacja *kontratenora* do pozostałych głosów zmieniła się w motetach głównego przedstawiciela Szkoły burgundzkiej G. Dufaya (1400-1474). Wyzwolił się on też ze związku rytmicznego z *tenorem* i został podporządkowany żywszej rytmice. Rezultatem tego było powstanie struktury, wewnątrz której tylko głos tenorowy wykazuje większe wartości rytmiczne, na-

¹³⁹ J. W. Reiss, *Mała historia muzyki*. PWM, Kraków 1987, s. 40.

¹⁴⁰ G. Vesey, P. Foulknes, *Filozofia*. Wydawnictwo RTW „Collins”, Warszawa 1997, ss. 442-446.

¹⁴¹ W. Tatariewicz, *Historia filozofii*, t. I. PWN, Warszawa 2003, s. 53.

¹⁴² N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*. Fundacja „Ruch Muzyczny”, Warszawa 1995, s. 76.

¹⁴³ M. Wozaczyńska, *Muzyka średniowiecza*. Wyd. Akademii Muzycznej w Gdańsku, Gdańsk 1998, s. 55.

zwanej dla tak charakterystycznej jego rytmiki – *cantus firmus* (śpiew stały). Wyższe głosy mianowano następująco: *superius* (najwyższy) i *altus* (wysoki)¹⁴⁴ dla określenia swojego położenia w fakturze utworu.

Istotne jest także i to, że tercja była wykorzystywana przez kompozytorów tej szkoły w pełni świadomie, dając początek nowemu brzmieniu muzyki, nowej harmonii. Był to również zdecydowany zwrot ku kształtowaniu się nowożytnej formy motetu. Strukturę tę J. Chomiński określa jako: „*połączenie głosów w jeden kompleks dźwiękowy, tworzący jednolitą całość tonalną*”¹⁴⁵. Na przełomie XV i XVI wieku dokonały się istotne przeobrażenia struktury motetu, sięgające podstaw tonalnych. Zaznaczyło się zwłaszcza krzepnięcie poczucia harmonicznego, opartego na strukturze akordowej. Stosując taką technikę dla formy motetu, kompozytorzy wkroczyli w epokę, którą muzykologzy współcześni określili mianem renesansu¹⁴⁶. Punktem wyjścia tych przeobrażeń było powstanie wspomniane wyżej techniki *fauxbourdon*, wykształconej ok. 1430 roku¹⁴⁷. Utrzymywał się jeszcze początkowo średniowieczny system skal modalnych, ale w praktyce największe znaczenie zaczęły zyskiwać tylko dwie skale: jońska (późniejsza skala durowa) i eolska (późniejsza skala molowa)¹⁴⁸. Motet renesansowy był w zakresie wykonawstwa wielogłosowym dziełem wokalnym *a cappella*, choć niektóre szkoły praktykowały wykonawstwo wokально-instrumentalne (Wenecja).

Nastąpiła wokalizacja głosów w strukturze motetu i różnorodność ich układów tworzących jego fakturę¹⁴⁹. Czterogłosowy motet pojawił się w twórczości kompozytorów flamandzkich wypierając wcześniejszą tradycję układu trzygłosowego. Pod koniec XIV wieku pojawiają się we Włoszech i w Anglii motety z *cantus firmus* w głosie najwyższym i także o współbrzmieniach tercjowo – sekstowych pomiędzy głosami, pozostającymi ze sobą w stosunku imitacyjnym, tworząc niejednokrotnie krótkie kanony¹⁵⁰. Wiodącym kompozytorem angielskim był John Dunstable (1385-1453). Pozostawił po sobie 30 motetów z charakterystycznym *cantus firmus* w tenorze. Dunstable miał wpływ na kompozytorów burgundzkich m.in. Dufaya¹⁵¹.

¹⁴⁴ S. Krukowski, *Problemy wykonawcze...*, s. 77.

¹⁴⁵ J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Wielkie formy...*, s. 36.

¹⁴⁶ P. Późniak, *Muzyka XV-XVI wieku i pojęcie renesansu w historiografii muzycznej*. Musica Jagiellonica, Kraków 2000, ss. 18-21.

¹⁴⁷ Data dolnej granicy epoki Odrodzenia jest przez różnych badaczy traktowana umownie.

¹⁴⁸ Z. Lissa, *Zarys nauki o muzyce*. PWM, Kraków 1987, ss. 252-254.

¹⁴⁹ M. Wozaczyńska, *Muzyka renesansu*. Wyd. Akademii Muzycznej w Gdańsku, Gdańsk 1996, s. 24.

¹⁵⁰ J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Wielkie formy...*, s. 33.

¹⁵¹ M. Wozaczyńska, *Muzyka średniowiecza...* s. 57.

Twórcy polifonii renesansowej, poza tradycyjnym dokomponowywaniem w utworze głosów do *cantus firmus*, stosowali jeszcze inny środek techniki kompozytorskiej - *imitację syntaktyczną*.

Technika ta wiązała się z podporządkowaniem melodyki nowej koncepcji formalnej, w której dzieło uzależnione było od tekstu słownego zastosowanego w motecie. Imitacja syntaktyczna miała na celu podkreślenie odcinków tekstu, odznaczających się określoną, konkretnie wyrażoną treścią, znaczeniem lub właściwościami gramatycznymi. Najbardziej reprezentatywną formę motetu w tym kontekście stworzyli kompozytorzy niderlandzcy¹⁵². Myśl kompozytorska twórców niderlandzkich była wyrażana symbolem. Dźwięki natomiast służyły za materiał i były środkiem do osiągnięcia celu, którym w zakresie form muzyki religijnej był mistycyzm chrześcijański. Tendencja kompozytorów do artystycznego stylizowania zjawisk natury w utworze (gr. *mimesis* – naśladowanie) była modna zwłaszcza w muzyce świeckiej tego okresu, jednak i na gruncie motetu można odnaleźć tego ślady. Kierunek melodii, a w niej położenie poszczególnych dźwięków, miały podkreślać semantyczne znaczenie słów. Na słowie „niebo” wykonywano dźwięki melodii w górnych rejestrach. Analogicznie, gdy słowa określały „ziemię” lub „piekło”, melodia operowała w niższych rejestrach skali. Podobnie relatywizowano struktury rytmiczne i agogiczne motetu.

Kompozytorzy korzystali z symboli także w motetach *Ave Maria*, aby przekazać treści, które niósł ze sobą tekst modlitwy. Określoną interpretację utworu i reakcję słuchacza wyznaczała treść słowna i odrębna stylistyka wykonawcza muzyki. Średniowiecznym ideałem muzyki był śpiew jednogłosowy (unison). Ów charakterystyczny rodzaj śpiewu związany był z symboliczną estetyką okresu Wieków Średnich. Jednogłos symbolizował jedność wiary i jedność Kościoła. Przesiąknięta metafizyką średniowieczna myśl muzyczna, odpowiadała ówczesnym trendom w Kościele, będącym centrum życia oraz jedynym ośrodkiem nauki i kultury w świecie chrześcijańskim. M. Wozaczyńska uważa, iż w muzyce funkcjonowała wówczas teoria moralno – estetyczna, oddziałująca społecznie pod wpływem filozofii starożytnej¹⁵³. Pogląd ten uznać trzeba za słuszny. Cała estetyka muzyki średniowiecza pojmowana była jako nauka o liczbach w obliczu panującego wśród ówczesnych teoretyków przekonania o matematycznej koncepcji muzyki¹⁵⁴. Z nastaniem idei renesansowych, nie-

¹⁵² J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Wielkie formy...*, s. 38

¹⁵³ M. Wozaczyńska, *Muzyka średniowiecza...*, s. 14.

¹⁵⁴ J. Morawski, *Teoria muzyki średniowiecza. Wybrane zagadnienia*. Wyd. Akademii Teologii Katolickiej, Warszawa 1979, s. 37.

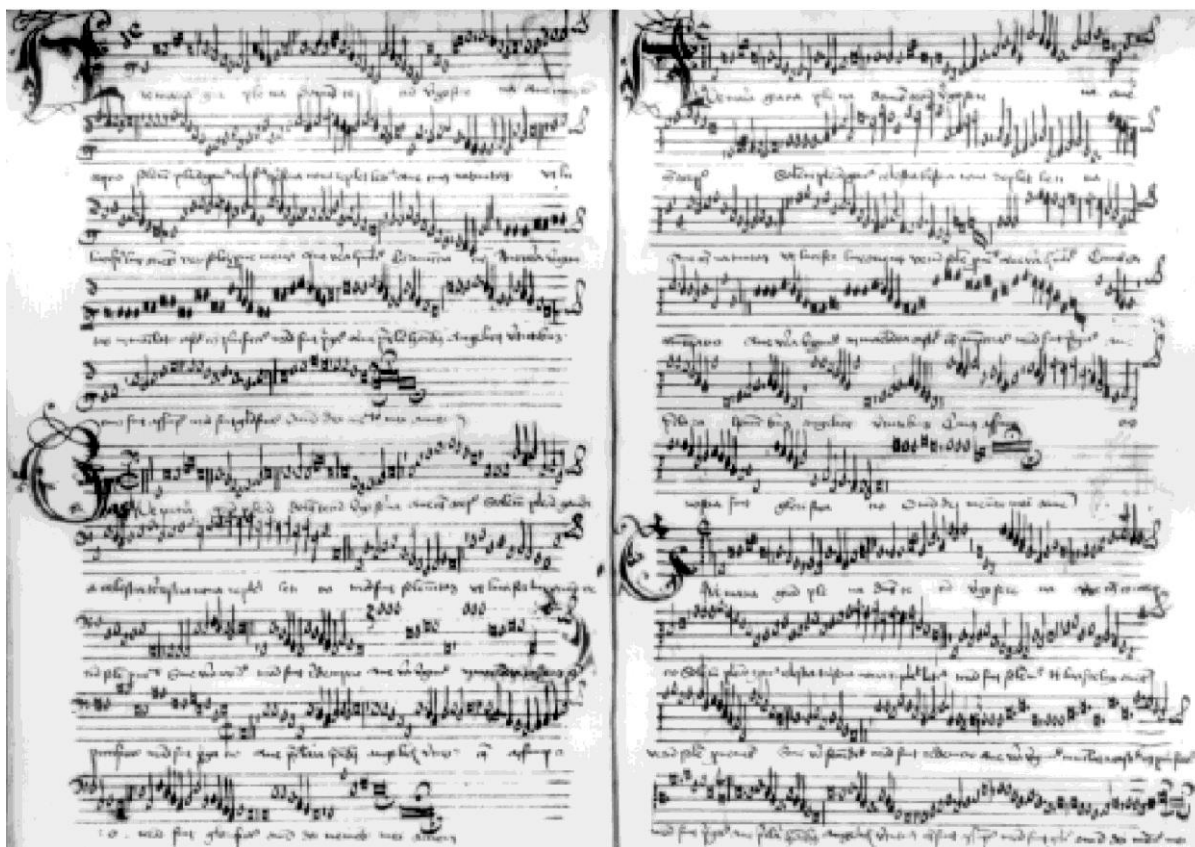
skrepowanych sztywnymi regułami i tradycją, motet uzyskał nowe oblicze.

Swoboda i subiektywizm w twórczości muzycznej dyktowanej uczuciem, miała swój wyraz w kształtowaniu formy motetu. Tradycją pozostaje nadal, jak już wspomniano, zasada melodii głównej *tenora*, do którego powstają pozostałe głosy. Jednak i ta technika z czasem przestaje być stosowana. Pojawiający się nowy typ motetu bez *cantus firmus*, określany jako *motet przeimitowany*; to nowa odmiana tej formy powstałej w szczytowym punkcie rozwoju gatunku franko - flamandzkiej polifonii wokalne¹⁵⁵. Okres ten w muzykologii nosi nazwę tzw. Szkoły niderlandzkiej (flamandzkiej). Najbardziej reprezentatywna dla rozwoju tej formy motetu w okresie renesansu jest twórczość Josquina Desprez (1450-1521). Jego *Ave Maria* jest jednocześnie jednym z pierwszych utworów *a cappella* opartym na tekście *Pozdrowienia anielskiego* (*Ave Maria gratia plena Dominus tecum*, Łk. 1, 26-27). Fragment modlitwy różańcowej Desprez wykorzystywał wielokrotnie, opracowując go też w najrozmaitszy sposób w innych motetach jak i w częściach mszalnych. Np. w 5 gł. *Virgo salutiferi*, jako *cantus firmus* w najwyższym głosie (*superius*) oraz imitacyjnie w *tenorze*. Słowa *Pozdrowienia anielskiego* zastosował też w basowym odcinku 4 gł. *O bone et dulcis Domine Jesu*. Dwa 4 gł. motety z wykorzystaniem formuły *Pozdrowienia* były napisane z przeznaczeniem do cykli mszalnych. W jednym przypadku jako antyfona, a innym jako sekwencja (jeden z rękopisów znajduje się obecnie w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego). Kolejny motet, sześciogłosowe *Pater Noster*; o formalnej budowie dwuczęściowej, zawiera *Ave Maria* jako drugą część¹⁵⁶.

Josquin Desprez posługiwał się w nowatorski sposób techniką kanoniczną i *cantus firmus*. Był wielką osobowością epoki renesansu w muzyce. Bez wątpienia podniósł muzykę tego okresu do rangi sztuki, a to za sprawą swojej ekspresyjnej symboliki dźwiękowej.

¹⁵⁵ E. Hinz ks., *Zarys historii muzyki...*, s. 40.

¹⁵⁶ E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna (hij)*. PWM Kraków 1993, ss. 497-502.



1. Josquin Desprez *Ave Maria*, rękopis z XVI w.¹⁵⁷

Od czasów J. Desprez liczy się nowy etap rozwoju muzyki. J. Chomiński stwierdził, iż „...umiał on w swoich utworach tak tworzyć kantyleny, że za ich pośrednictwem wyrażał każde uczucie, co w muzyce jest najwyższa zaleta”¹⁵⁸. Jego utwory znajdują się w XVI wiecznych tabulaturach polskich (m.in. Tabulatura Jana z Lublina), co niewątpliwie dowodzi o zainteresowaniu jego muzyką w Polsce. Rodzimym kompozytorem, który wzorował się na jego stylu był Sebastian z Felsztyna. Twórczość motetowa Josquina Desprez jest charakterystyczna dla środkowego okresu jego działalności kompozytorskiej. Cechuje go styl przeimitowany w zakresie formy.

Zastosowanie gęstej polifonii, polirytmii oraz przejawy dialogowania głosów wokalnych (retoryka muzyczna) są widoczne w motecie *Ave Maria*. Formalnie utwór ten jest 3-częściowy, co wśród motetów renesansowym jest pewną rzadkością. Kompozycja w warstwie słownej oparta jest tylko na wersecie pozdrowienia anielskiego; poetycki dodatek do wersetu ewangelicznego stanowi litania. Treść słowna przedstawia się następująco:

¹⁵⁷ Obecnie w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego [w] Codex 2016 [Zbiór 96 utworów kompozytorów europejskich z II połowy XV w. i I połowy XVI w.].

¹⁵⁸ J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Historia muzyki*, t. I. PWM, Kraków 1990, s. 158.

Ave Maria gratia plena
Dominus tecum virgo serena
 Ave cuius con ceptio,
 Solemni plena gaudio,
 Coelestia terrestrial,
 Nova replete laetitia,
 Ave cuius nativitas
 Nostra fuit solemnitas
 Ut Lucifer lux oriens.
 Verum solem praeveniens.
 Ave pia humilitas,
 Sine viro fecunditas,

Cuius annuntiatio,
 Nostra fuit salvation.
 Ave vera virginitas,
 Immaculata castitas.
 Cuius urificatio,
 Nostra fuit purgation.
 Ave praeclara omnibus,
 Angelicis virtutibus.
 Cuius fuit assumption,
 Nostra glorification.
 O Mater Dei, memento mei.
Amen.

Pojawiające się imitacyjnie w krótkich odcinkach poszczególne głosy, nie kontynuują melodii (t. 1-10). O ich technicznym podziale i zastosowaniu decydował tekst.

S
A - ve Ma - ri a,
A
A - ve Ma - ri a,
T
A - ve Ma - ri -
B
A - ve

2. J. Desprez - Ave Maria, (t. 1-7)

Niekiedy imitowaniu ulegały pojedyncze słowa, powtarzane w różnych głosach. Nowy fragment tekstu zaopatrywany był w odrębny materiał dźwiękowy, przeprowadzany następnie poprzez kolejne głosy. Pojawienie się takich fragmentów melodycznych określane jest jako technika *przeimitowana*. Józef Chomiński używa określenia *imitacja syntaktyczna* jak już wcześniej wspomniano. J. Desprez dał też początek technice polichóralnej przeciwstawiając kontrastowo dwa głosy chłopięce (wyższe) głosom męskim¹⁵⁹ (przykł. 3). Nie zastosował też w powyższym motecie tradycyjnego *cantus firmus*.

¹⁵⁹ E. Hinz ks., *Zarys historii muzyki...*, s. 39.

Na ów aspekt formalny motetu renesansowego J. Chomiński wskazuje jako pewne odstępstwo od reguły tak charakterystycznej i typowej w tym okresie. Jednocześnie tradycja długonutowego *cantus firmus* utrzymywała się jeszcze w ciągu całej epoki aż do chwili, gdy został on przeniesiony na grunt muzyki instrumentalnej, dając początek barokowej przygrywce chorałowej¹⁶⁰.

S
- li - tas, Cu - ius an - nun - ci - a - ti -

A
- li - tas, Cu - ius an - nan - ci - a - ti -

T
Si - ne vi - ro fe - cun - di - tas

B
Si - ne vi - ro fe - cun - di - tas

3. J. Desprez - Ave Maria, (t. 80-86)

Inny flamandzki kompozytor tego okresu - Jean Mouton (ok.1459 – 1522) - swój motet *Ave Maria* oparł na tekście bardziej zbliżonym do formuły modlitwy utrwalonej w tradycji ówczesnego Kościoła, choć użył jedynie częściowo biblijnego wersetu. Oto jego treść słowna:

Ave Maria gratia plena, Dominus tecum.

Tecum in corde, tecum in ventre, tecum in utero

O Maria Genitrix Dei, (Boża Rodzicielka)

Ora pro nobis.

Pierwszy werset jest fragmentem ewangelii Św. Łukasza (*Pozdrowienie anielskie*, Łk. 1, 26-27), pozostałe wersety są poetyckim uzupełnieniem treści. Zawarty jest też zwrot: *ora pro nobis*, który w późniejszym czasie wejdzie do oficjalnej formuły tej modlitwy.

Ze względu na fakt, iż utwór powstał na przełomie XV i XVI w., jest to zrozumiałe – w okresie przed Soborem Trydenckim powszechnie praktykowano dodawanie wersetów do formuły modlitewnej Ave. Domeną twórczości J. Moutona, zaliczanego w muzyce do grona kompozytorów III okresu polifonii franko – flamandzkiej¹⁶¹, był motet, zwłaszcza w późniejszym jego okresie

¹⁶⁰ J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Wielkie formy...*, s. 44.

¹⁶¹ J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Historia muzyki*, t. I..., s. 166.

twórczości, gdy charakterystycznie przenikały się w nim elementy homofoniczne i polifoniczne. Stanowiąc to będzie podstawę dla kompozycji mszy u kompozytorów drugiej połowy XVI wieku (m. in. Palestrina)¹⁶². To właśnie na gruncie formy motetu Jean Mouton wypracował swój charakterystyczny, melodyjny styl polifoniczny.

The musical score for J. Mouton's *Ave Maria* (measures 1-13) is presented in four staves, each with a vocal part (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and its corresponding lyrics. The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na, Do - mi - nuus te - cum, te - cum in cor - de, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nuus te - cum, te - cum in cor - de, ple - na, Do - mi - nuus te - cum, te - cum in".

4. J. Mouton - Ave Maria, (t. 1-13)

Zauważyć można w tym pozorne podobieństwo do stylistyki J. Desprez, jednak są to pobieżne związki. Używa on dwugłosowych imitacji, stosuje techniki kanoniczne (konsekwentnie realizowana, ścisła imitacja), częste dialogowanie par głosów (kontrapunkt podwójny)¹⁶³. Konstrukcja motetu J. Moutona, jak i większości kompozytorów zaliczanych do tego grona, oparta jest

¹⁶² J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Historia muzyki*, t. I..., s. 165.

¹⁶³ U. Michels, *Atlas muzyki...*, s. 243.

na polifonicznej technice imitacyjnej. Technika ta stała w centrum ówczesnego nurtu muzyki europejskiej.

Dominująca czterogłosowość, dodawanie partii głosów niższych dla nadania współbrzmieniom pełni - to cechy łączące większość kompozytorów stylu niderlandzkiego¹⁶⁴. Moutonowskie konstrukcje muzyczne są często abstrakcyjne i raczej nie należy doszukiwać się w nich symboliki właściwej J. Desprez. Cechy technik kompozytorskich Moutona, odbiegające od tradycyjnych norm, wskazują tym samym na pewną niezależność tego kompozytora od ówczesnej konwencji. Szwajcarski teoretyk muzyki XVI wieku - Heinrich L. Glareanus (autor traktatu *Dodekachordon* z 1547 r.) scharakteryzował styl melodyczny Moutona sformułowaniem: „*jego melodia wypływa cienką nicią*”, co należałoby rozumieć jako delikatne i subtelne odcienie melodyczne znaczone przez poszczególne głosy wokalne na tle faktury utworu. Cecha ta z pewnością przybliży stylistykę J. Moutona do J. Desprez. Był on znany zarówno ze swoich motetów, które znajdowały się wśród najbardziej wytwornych tego okresu, jak i z tego, że był nauczycielem Adriana Wilaerta, jednego z twórców nieco odmiennej stylistycznie Szkoły weneckiej. Nowy typ motetu reprezentowany przez A. Wilaerta i Nicolasa Gomberta (1500-1556) wykształcił się w oparciu o zdobycze niderlandzkiego stylu polifonicznego, który był punktem wyjścia dla wielu twórców epoki renesansu. Wilaert (1480–1562) należał do grupy kompozytorów działających w Wenecji, którzy w połowie XVI wieku wykształcili swoisty styl, nacechowany charakterystyczną polichóralnością.

Kształtowanie formy motetu polichóralnego polegało na przeciwstawianiu sobie chórów (grup głosowych wydzielonych) i łączeniu ich ze sobą. Sam pomysł wykorzystywania dwóch odrębnych planów wykonawczych, czyli chórów śpiewających wymiennie, nie był nowy. Praktykowano tzw. *antyfonalny* sposób śpiewania w psalmodiach. Miał on też swoje korzenie w polifonii niderlandzkiej J. Desprez. Tworzyły się dwie grupy trzygłosów, jako korespondujących ze sobą zespołów w 6 gł. fakturze motetu. Podobnie przy strukturze 4 gł. (dwa małe zespoły dwugłosów). Nowością było inne niż dotychczas spojrzenie na kwestię tzw. brzmienia - barw dźwięku. Niewątpliwie przyczyniły się do tego epokowe odkrycia w nauce (budowa wszechświata) i sztuce (właściwości perspektywy w malarstwie i przestrzeni w architekturze). Nowatorskim eksperymentom brzmieniowym sprzyjały przede wszystkim wnętrza Bazyliki Św. Marka w Wenecji. Chóry mogły być tam rozmaicie ustawiane i rozmieszczane. Polichóralność stała się cechą stylu określanego jako Szkoła wenecka.

¹⁶⁴ B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*. WSiP, Warszawa 1983, s. 96.

Wielochórowe kompozycje, w tym również *Ave Maria*, tworzone także poza Wenecją. Z tego okresu pochodzą m.in. motety Nicolasa Gomberta (1490–1560).

Jego motet dwuchórowy cechuje podobna, niemal identyczna rytmika w obydwu chórach. Tym samym tworzą się bloki akordowe, a deklamacyjny charakter podkreśla znacząco harmonikę zwartych akordów. Prowadziło to w konsekwencji do zmian w technice kompozytorskiej, gdyż zamiast prowadzenia linii melodycznej, elementem konstrukcyjnym stał się akord.

The image shows a musical score for a six-part setting of 'Ave Maria' by Nicola Gombert. The score is written for Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'A - ve Ma - ri - a A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na'. The music is characterized by block chords and a declamatory style, with many notes being whole or half notes.

5. N. Gombert - *Ave Maria*, (t. 1-6)

Motet *Ave Maria* N. Gomberta zamieszczony został w zbiorze *Musica excellentissimi N. Gombert vulgo motecta quinque locum Liber primus*, wydany w Wenecji aż czterokrotnie w latach 1539 – 1552¹⁶⁵.

Styl innego kompozytora tego okresu - Jacoba Gallusa (1550–1591), znanego też jako Handl, Carniolanus¹⁶⁶, bez wątpienia pozostaje niezależny od ówczesnych, ściśle określonych szkół kompozytorskich, choć zaliczany jest przez historyków do przedstawicieli Szkoły niderlandzkiej. Ich tradycja wręcz wymagała używania techniki *cantus firmus*, choćby symbolicznie. J. Gallus wypracował swój własny styl: połączenie archaizmów i elementów nowoczesnych. Nie uległ zarówno wpływom włoskim, jak i dominującym w tym czasie kanonom sztuki kompozytorskiej, rodem z Niderlandów¹⁶⁷. Swym stylem połączył w pewien sposób technikę polifonii niderlandzkiej z wenecką szkołą polichóralną. Charakterystyczne brzmienie utworów Gallusa ma swoje podłoże w różni-

¹⁶⁵ E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna (efg)*. PWM, Kraków 1987, ss. 374–383.

¹⁶⁶ D. Cvetko, *Jacobus Handl Gallus vocatus Carniolanus*. Slovenska Akademia, Ljubljana 1991, s.18.

¹⁶⁷ U. Michels, *Atlas muzyki...*, s. 257.

cowanym brzmieniu faktury opartej na nowatorskiej w owych czasach tonalności dur – moll. Z perspektywy czasu można stwierdzić, iż wykorzystanie tych nowych środków harmoniczych, a jednocześnie prawie zupełne odejście od zasady kompozytorstwa w oparciu o technikę *cantus firmus*, było nowatorstwem zwiastującym niejako nadejście Baroku¹⁶⁸. Wytyczone zostały w pewnym sensie nowe perspektywy dla kompozytorów następnej epoki, bowiem to kilkadziesiąt lat później utrwali się w muzyce nowe poczucie tonalne, umożliwiając tworzenie muzyki bez oglądania się na jej dotychczasowe kanony linearnej zgodności¹⁶⁹. Syntezy stylu na większą skalę dokonali najwięksi twórcy epoki: Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) oraz Orlando di Lasso (1532-1594)¹⁷⁰. Wprowadzili oni nowatorsko pomiędzy odcinkami imitacyjnymi odmienne w budowie fragmenty homofonizujące *nota contra notam*, dzięki czemu forma motetu zyskała na plastyczności.

Innym istotnym elementem charakteryzującym motet renesansowy jest doskonałość jego formy w tym okresie. Bohdan Pocięj nazywa tę formę *renesansowym ideałem*, „...w swoim rozwoju od pierwotnego organum, poprzez kolejne style jej uprawiania i związane z tym przekształcające się wzorce/modele dzieła, polifonia zmierza do pewnego idealnego celu i znajduje to spełnienie w utworach [...] Szkoły rzymskiej u jej największego mistrza; Palestriny. [...] Atrybutami formy [...] są równowaga, symetria, proporcjonalność, harmonia. [...] Ideał formy, jaki rysuje się w świadomości kompozytorów – polifonistów XV i XVI wieku, odznacza się właśnie swoistą równowagą między [...] melodycznym prowadzeniem poszczególnych głosów, a tychże głosów harmonicznym stosunkiem”¹⁷¹.

Jeden z wąskiego grona kompozytorów, którzy wnieśli niekwestionowany wkład w rozwój światowej kultury muzycznej, to Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 – 1595). Jest on głównym przedstawicielem tzw. Szkoły rzymskiej, której nazwa pochodzi od grupy kilku pokoleń kompozytorów działających w kapeli papieskiej w XVI w. - od C. Festa (1480-1545) do T. L. de Victoria (1548-1611). Swoją twórczością Palestrina wyznaczył niejako jej charakter. Przewaga formy mszy i motetu w stylu *a cappella*, nie zachwiana rytmika oparta na pełnej brzmienia i melodyki diatonicznej fakturze z czytelnym, chorałowym *cantus firmus*; to cechy Szkoły rzymskiej i jednocześnie atrybuty stylu palestrinowskiego. Bogusław Schaeffer charakteryzuje cechy tego stylu jako szko-

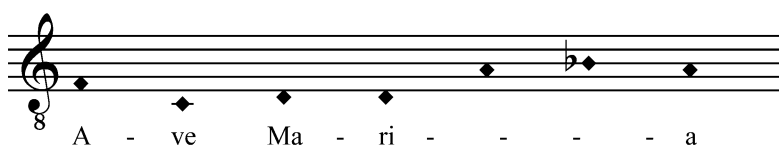
¹⁶⁸ (por.) D. Cvetko, D. Pokorn, *Jacobus Gallus in njegov cas*. Slovenska Akademija, Ljubljana 1985.

¹⁶⁹ B. Schaeffer, *Dzieje muzyki...*, s. 137

¹⁷⁰ Z. Lissa, J. Chomiński, *Muzyka polskiego odrodzenia*. PIW, Warszawa 1953, s. 25.

¹⁷¹ B. Pocięj, *Z perspektywy muzyki...*, s. 47.

łę zakazów i ograniczeń. Faktem jest, iż zyskała na tym wyłącznie muzyka kościelna, podczas gdy rozwój muzyki świeckiej został w Rzymie wydatnie zahamowany.



6. Chorałowy temat, wykorzystywany jako *cantus firmus* w motetach *Ave Maria*¹⁷²

Niewątpliwie artystyczne koncepcje Palestriny wykraczały daleko poza ramy obowiązujących w tym czasie trendów i kanonów muzyki kościelnej. Aby je zrealizować musiałby Palestrina znaleźć innych protektorów poza papieżem. Próbował tego, czego dowodzi dedykacja królowi hiszpańskiemu Filipowi II, wydanych w latach 1567 i 1570 ksiąg mszy. Zawierały one m.in. słynne *Missa Papae Marcelli*, napisaną dla papieża Marcelego II w czasie, gdy Palestrina był papieskim *maestro compositore* w Rzymie. Jako poddany papieża Palestrina był zmuszony odwołać swoje świeckie madrygały, a po 1570 roku jego twórczość kompozytorska pozostaje głównie na usługach kultu maryjnego i świętych¹⁷³. Na uwagę zasługuje inwencja twórcza Palestriny w zakresie tworzenia melodii dla tenorowego *cantus firmus*. Większość motetów została napisana bez odwoływania się do znanych tematów z dzieł innych autorów¹⁷⁴.

Motety stanowią znaczną część spuścizny kompozytorskiej Palestriny. Drukiem ukazało się 179 motetów w 7 księgach (2 księgi 4-gł. i 5 ksiąg 5-8 gł. motetów)¹⁷⁵. Są to motety oparte na różnych tekstach religijnych. Poza tym istnieją cykle jednolite tematycznie jak np. *Hymni totus anni* (4 gł.), czy *Offertoria totus anni* (5 gł.).

Przełomowym dla dziejów nowożytnej cywilizacji okazał się Sobór Powszechny (trydencki) odbywający się w latach 1545-1563 w Trydencie (miasto leżące na symbolicznym pograniczu ówczesnych „światów” chrześcijańskich: katolicyzmu i protestantyzmu). Spotkanie biskupów całego ówczesnego Kościoła było bardzo ważnym wydarzeniem również w historii muzyki, choć jego celem było przede wszystkim ustanowienie praw kościelnych (tzw. kanonów soborowych) i uregulowanie spraw doktryny wiary i moralności. Na jednej z sesji soboru poruszano problem muzyki towarzyszącej liturgii obrzędowej. Reprezentanci skrajnych tendencji reformatorskich domagali się ograniczenia śpiewu sa-

¹⁷² Temat ten wykorzystał m.in. G.P. da Palestrina, T. L. de Victoria, C. non Papa i in.

¹⁷³ B. Schaeffer, *Dzieje muzyki...*, s. 109.

¹⁷⁴ M. Wozaczyńska, *Muzyka renesansu...*, s. 52.

¹⁷⁵ E. Hinz ks., *Nurt religijny w muzyce różnych epok*. Wydawnictwo „Bernardinum”, Pelplin 2003, s. 27.

kralnego tylko do pierwotnego chorału gregoriańskiego. Ostatecznie zdecydowano zachować w liturgii także śpiew wielogłosowy. Jednak z zastrzeżeniami: „...w czasie tych mszy, które są celebrowane ze śpiewem i organami, niechaj nic, co świeckie, nie wplata się tam, jedynie hymny i Boże uwielbienia. Cały plan śpiewania w skalach muzycznych winien być w jasny sposób zrozumiały przez wszystkich”¹⁷⁶. Sobór Trydencki domagał się generalnie przejrzystej deklamacji tekstu w liturgii, co miało spowodować wzmocnienie postaw religijnych wśród wiernych w obliczu szerzącej się reformacji. Palestrina stosował w tym celu technikę przeimitowaną na tle długonutowego *cantus firmus*¹⁷⁷.

7. G. P. da Palestrina - Ave Maria, (t. 48-53). Technika *nota contra notam*, na słowach *ora pro nobis*

Ścisłe dostosowanie tekstu do muzyki, według jego zasad gramatycznych, kultywował wcześniej J. Desprez. Wobec czego nie był to pomysł nowy. Palestrina wykorzystywał dwa rodzaje kontrapunktu, uzależniając go od długości tekstu słownego. Przy krótkich tekstach stosował ozdobny kontrapunkt melizmatyczny, a w dłuższych wykorzystywał prosty kontrapunkt *nota contra notam*¹⁷⁸. Styl polifoniczny Palestriny został uznany przez władze soboru za tzw. *styl palestrinowski* i podany za wzór, obowiązujący wzór dla kompozycji kościelnych¹⁷⁹. Połączenie sztuki kontrapunktycznej z płynnością melodyczną i rytmiczną łagodnością, zwłaszcza w wykonawstwie *a cappella*, było uznawane przez przedstawicieli tego stylu za wzór doskonałości.

¹⁷⁶ E. Hinz ks., *Nurt religijny w muzyce...*, s. 28.

¹⁷⁷ J. Chomiński, K. Wilkowska - Chomińska, *Historia muzyki*, t. I..., s. 194.

¹⁷⁸ E. Hinz ks., *Nurt religijny w muzyce...*, s. 29.

¹⁷⁹ E. Hinz ks., *Zarys historii muzyki...*, s. 41.

Stylistyka ta (*stile antico, ecclesiastico, grave, osservato*), lansowana była jako preferowany warsztat kompozytorski jeszcze w wieku XVIII¹⁸⁰.

S
A
T
B

A - ve Ma - ri - a, a - ve Ma - - - ri-
A - ve Ma - ri - - - - - a, gra-
A - ve Ma - ri - - - - - a,
A - ve Ma - ri - a, a - ve - - - Ma - ri - a, gra-

8. G. P. da Palestrina - *Ave Maria*, (t. 1-6). Chorałowe *cantus firmus* w głosie altowym

Spuścizna tradycji szkoły palestrinowskiej przeżywała także renesans w XIX wieku. Nawiązał do niej znakomity przedstawiciel epoki romantyzmu, Franciszek Liszt, m.in. w uroczystej mszy skomponowanej na poświęcenie kościoła w diecezji Esztergom na Węgrzech¹⁸¹. Warto w tym miejscu wspomnieć o wyjątkowym zjawisku w dziejach muzyki jakie miało miejsce w okresie, gdy swoje apogeum osiągnął klasycyzm.

Wiek XIX był swoistym „renesansem” stylu palestrinowskiego w muzyce. Inspiracja kompozytorów formami muzyki dawnej w tym czasie, przyczyniła się do szerszego zainteresowania formą imitacyjnego motetu *a cappella*. Uprawiali ją liczni kompozytorzy, jak Feliks Mendelssohn, Robert Schumann, Johannes Brahms, Camille Saint-Saëns, Anton Bruckner. W przypadku F. Liszta motet nosi wyraźne znamiona archaizacji. Również w XX w. powraca niekiedy forma zbliżona do motetu, o czym świadczy niewątpliwie twórczość polskich kompozytorów. Tendencje powrotu do pierwotnych tradycji muzyki kościelnej, miały swój wyraz w szerszych inicjatywach. Powołano w Ratyzbonie (1868 r.) tzw. *ruch cecyliański*, służący „naprawie muzyki kościelnej”. Główne działania tego ruchu zmierzały w kierunku odrodzenia chorału gregoriańskiego, powołując się na uznany autorytet Palestriny. Odwołano się wówczas do tradycji, według której upatrywano go jako ideologa. W rzeczywistości był on faktycznie w czasach swojego ponownego kierowania Cappella Giulia przy kościele św.

¹⁸⁰ U. Michels, *Atlas muzyki...*, s. 249.

¹⁸¹ Wstęp do: ks. A. Hlond - Chlondowski, *Dwanaście pieśni eucharystycznych op. 31.* (red.) B. Weber, Kraków 2005, s. 3.

Piotra w Rzymie (1580 r.), członkiem Compagnia dei Signori Musici di Roma, związku zawodowych muzyków, który przekształcił się w Accademia di Santa Cecilia.

Papież Pius X w 1903 roku uznał oficjalnie kompozycje stylu palestrinowskiego za najbardziej odpowiednie w sprawowaniu obrzędów liturgicznych. *Motu proprio* papieża Piusa X (22 XI 1903r.): „*Inter sollicitudines pastoralis officii*”, stało się podstawą dla wszystkich późniejszych dokumentów Kościoła dotyczących muzyki sakralnej¹⁸². Wydarzenie to porównywalne jest z reformą katolickiej muzyki kościelnej po Soborze Trydenckim¹⁸³.

Druga połowa XVI wieku to okres, gdy stylistyka renesansu osiągając swoje apogeum w zakresie udoskonalenia formy motetu wykrystalizowała się jako synteza stylu niderlandzkiego i włoskiego. Charakterystyczny motet tego okresu o budowie polifonicznej w połączeniu z fakturą homofoniczną odznacza się przejrzystością formy, która w budowie formalnej nie jest z reguły schematyczna¹⁸⁴. Dokonały się w zakresie harmonii motetu ostateczne zmiany tonalne. Zaniechano zupełnie techniki systemu modalnego na rzecz harmoniki funkcyjnej¹⁸⁵. Najwybitniejsze pokolenie tej epoki w osobach O. di Lasso, G. P. da Palestrina, braciach Gabrielli (Giovani i Domenico) czy związanego z polskim dworem królewskim w Krakowie L. Marenzio - to jednocześnie najbardziej twórczo aktywni kompozytorzy motetu w epoce renesansu.

Motet barokowy w twórczości kompozytorów XVII wieku był z jednej strony preferowany jako kontynuacja tradycji poprzednich pokoleń, a z drugiej ulegał wpływom innych form np. madrygału czy form z *basso continuo*, dając z kolei początek nowym formom. Jest to zrozumiałe z uwagi na fakt, iż nie było wyraźnej granicy pomiędzy epokami stylistycznymi, ustalili ją dopiero muzykologzy końca XIX wieku. Kult stylu *a cappella* był nadal pielęgnowany w ośrodku rzymskim, szczególnie w papieskiej Cappella Giulia, w której wcześniej przez lata posadę *magister puerorum* pełnił Palestrina. Przeobrażenia formy motetu z *basso continuo* prowadziły do powstania tzw. stylu koncertującego, a następnie do formy kantaty i pasji.

Wybitnym kompozytorem czasów przeobrażeń stylistycznych motetu jest Mikołaj Zieleński. Kompozytor ten tworzył na przełomie XVI i XVII wieku.

Kilkadziesiąt lat ówczesnego przenikania się stylów spowodowały, iż wykorzystywał on zarówno zdobycze polifonii renesansowej, jak i nowatorską

¹⁸² E. Hinz ks., *Nurt religijny w muzyce...*, s. 191.

¹⁸³ Reforma ta polegała nie tyle na rezygnacji z polifonii co eliminowaniu z form muzyki kościelnej wybujałych form przeładowanych techniką polifoniczną.

¹⁸⁴ J. Chomiński, K. Wilkowska - Chomińska, *Wielkie formy...*, s. 59.

¹⁸⁵ K. Sikorski, *Harmonia*, t. II. PWM, Kraków 1984, ss. 304-308.

technikę barokowej monodii akompaniowanej. Był nadwornym kompozytorem, organistą i dyrygentem na dworze prymasa Polski, Wojciecha Baranowskiego. Stworzył m.in. słynny zbiór *Offertoria et Communiones totius anni*; utworów przeznaczonych na cały rok kościelny, wydany w Wenecji u G. Vincentiego w 1611 r. Obejmuje on dwa tomy:

- Tom I - *Offertoria totius anni* - zawiera 56 utworów w stylu polichóralnym, kompozycje siedmio- lub ośmiogłosowe na dwa chóry z towarzyszeniem organów.
- Tom II - *Communiones totius anni* - zawiera utwory solowe, duety, tercety z towarzyszeniem organów i innych instrumentów (np. skrzypce, fagot)

Zbiór ten stanowi bogaty zestaw 113 utworów na wszystkie pory roku¹⁸⁶. Dzieło to, choć o jednorodnym przeznaczeniu liturgicznym, odznacza się równocześnie dużą różnorodnością stylistyczną. Tom II *Communiones totius anni* Zieleńskiego zawiera 66 utworów, w tym dwuchórowy motet *Ave Maria* (7 gł.) zamieszczony pod numerem 16¹⁸⁷ (w weneckiej edycji wydawniczej figuruje jako *symfonia sacra*). Władysław Malinowski, autor dogłębnego studium twórczości kompozytora uważa, iż termin ten zaczerpnął kompozytor z klasyfikacji zawartej w traktacie *Syntagma musicum* M. Praetoriusa, w którym określenie „symfonia” odnosiło się do utworów wielochórowych, natomiast „motet” - do mniejszych rozmiarem, ilością głosów i o kunsztownej fakturze¹⁸⁸. Co prawda ów traktat został wydany w Wolfenbuttel 1619 roku (czyli 8 lat po wydaniu dzieła Zieleńskiego), to jednak domniemywać można, iż klasyfikacja taka mogła być znana naszemu kompozytorowi już wcześniej. Wg. Malinowskiego, kompozytor wprowadził terminologię świadomie odróżniając utwory z nieliturgicznym tekstem (*symphoniae* – tytuł w zbiorze i *motetto* – w indeksach) od pozostałych utworów z tekstem liturgicznym (offertoria i komunie)¹⁸⁹. Mikołaj Zieleński jest w muzyce polskiej prekursorem formy polichóralnej, a *Magnificat* w jego I tomie (ofertoria) jest pierwszym tego typu zachowanym, polskim utworem na trzy chóry czterogłosowe (12 gł.). W zakresie techniki polichóralnej wzorował się z pewnością na Szkole weneckiej, której głównym przedstawicielem był Giovanni Gabrielli¹⁹⁰. Twórczość motetowa zajmuje centralną pozycję w dorobku Zieleńskiego. Malinowski uważa, iż charakterystycznie współdziała-

¹⁸⁶ P. Późniak, *Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce renesansu. Studium kontekstualno-analityczne*. Musica Jagiellonica, Kraków 1999, s. 13.

¹⁸⁷ W. Malinowski, *Mikołaj Zieleński*. [w] *Opera Omnia II*, z serii *Monumenta Musicae in Polonia*. (red.) J. Chomiński, PWM, Warszawa 1974.

¹⁸⁸ M. Praetorius, *Syntagma musicum II. Organographia*. Wyd. Oxford University Press, Oxford 1991, s. 17.

¹⁸⁹ W. Malinowski, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*. PWM, Kraków 1980, s. 20.

¹⁹⁰ A. i Z. Szwejkowscy, *Włosi w Kapeli Królewskiej Polskich Wazów*. Musica Jagiellonica, Kraków 1997, s. 129.

ją w kompozycjach tego typu krańcowo różne środki, jak polifonia (ze szczególnym uprzywilejowaniem faktury przeimitowanej), homofonia z koncertowaniem grup głosowych o przeciwstawnych walorach kolorystycznych i harmonicznym czy wreszcie wirtuozowska ornamentyka¹⁹¹. Ze względu na duże rozmiary formalne motetu M. Zieleńskiego, pewnego rodzaju trudność stanowić może dla wykonawców ujęcie wyobraźnią muzyczną w jeden obraz muzyczny całości dzieła. Nie mniej wysiłek taki jest niezbędny dla zrozumienia idei utworu w całej jego rozciągłości.

9. M. Zieleński – *Ave Maria*. Wprowadzanie imitacyjne tematów (t. 1-3)

Podstawą faktury 7 gł. motetu M. Zieleńskiego *Ave Maria. In festo annuntiationis B.M.V. (Na święto Zwiastowania N.M.P.)*¹⁹², jest współzawodniczenie dialogujące przeciwstawnych i dopełniających się chórów, opartych na swobodnej polifonii nieimitacyjnej z przewagą akordowej struktury homofonicznej *nota contra notam*. Bowiem na tym planie architektonicznym zastosował kompozytor technikę koncertującą oraz imitacyjną.

Wokalna praktyka wykonawcza wczesnego baroku dopuszczała „elastyczne” towarzyszenie instrumentów (*colla parte*), gdy zapisane były w party-

¹⁹¹ W. Malinowski, *Polifonia ...*, s. 22.

¹⁹² Wg. wykazu utworów Zieleńskiego, [w] W. Malinowski, *Polifonia...*, s. 227. Offertorium to przeznaczone było do wykonania poza świętem Zwiastowania także na dni 5 VIII i 21 XI.

turze tylko głosy wokalne (tzw. *a cappella*)¹⁹³. Nawet jeżeli zamieszczano zapis *partitura pro organo*, to miał on być dla organisty lub innych instrumentalistów jedynie pomocą czy sugestią do realizacji. Partia *partitury* w tym motecie jest przez kompozytora umieszczona do realizacji towarzyszącej głosom, uzupełniając je w niektórych rejestrach (z reguły niższych). Malinowski nazywa takie utwory pseudomonodiami¹⁹⁴. W dalszym rozwoju, akompaniament organowy będzie ewoluował do tzw. *basso continuo*. U Zieleńskiego nie jest to jeszcze w pełni ukształtowana technika barokowa.

Wg. A. i Z. Szweykowskich, motety Zieleńskiego wydane w Wenecji w 1611 r. powstały wcześniej, pod koniec XVI w. Wzorowane były na innych utworach tego typu tworzonych we Włoszech w ówczesnych małych ośrodkach muzycznych. Ośrodki takie często nie miały do dyspozycji pełnej obsady wykonawczej w zespole. Praktykowano zazwyczaj realizację utworów cztero i pięciogłosowych przez organistę w towarzystwie jednego tylko śpiewaka. Wówczas instrument wykonywał partie wszystkich głosów, a wokalista realizował jedną z pozostałych partii polifonicznych¹⁹⁵. M. Zieleński wiedząc, że na ogół mniejsze ośrodki w Polsce również nie dysponowały dobrymi zespołami wokalnymi (poza kilkoma z bogatym protektorem magnackim), zamieścił w *partitura pro organo* zalecenie, by w oparciu o nią wykonywać ewentualnie wersje najprostsze (np. bez ozdobników, koloratur)¹⁹⁶.

Mikołaj Zieleński swoją twórczością „zamyka” epokę renesansu i otwiera okres baroku w muzyce polskiej. Pewne elementy obu stylów świadczące o trwającym procesie przekształcania się muzycznego renesansu w barok są rozpoznawalne także i w motecie *Ave Maria*. Z. M. Szweykowski zbliżania się Zieleńskiego do nowego stylu upatruje w melodyce budowanej na trójdźwięku, choć nie należy w tym stwierdzeniu rozumieć jego myślenia harmonicznego¹⁹⁷. Zauważyć należy, iż choć krystalizowanie się systemu dur – moll nie było obce naszemu kompozytorowi to jednak faktura jego motetu jest na wskroś renesansowo - polifoniczna. Szweykowski wskazuje również na nowatorskie podejście Zieleńskiego do warstwy słownej. „Żywy, niekonwencjonalny stosunek do tekstu – to [...] z jednej strony kontynuacja najlepszych tradycji renesansu (M. Gomółka), z drugiej znowuż postawa, którą barok podkreślał ze szczególnym naciskiem”¹⁹⁸. Cytowany już ks. J. Surzyński, autor jednego z pierwszych w zakresie

¹⁹³ S. Krukowski, *Problemy wykonawcze...*, s. 83.

¹⁹⁴ W. Malinowski, *Polifonia...*, s. 181.

¹⁹⁵ A. i Z. Szweykowscy, *Włosi w kapeli królewskiej...*, s. 167.

¹⁹⁶ Tamże, s. 168.

¹⁹⁷ Z. M. Szweykowski, *Problem przełomu stylistycznego...*, s. 211.

¹⁹⁸ Tamże..., s. 212.

historii muzyki opracowań religijnej twórczości polskich kompozytorów, na początku ubiegłego stulecia napisał: „*Polskim Palestriną nazwać można Mikołaja Zieleńskiego, organistę i dyrygenta kapeli Prymasa Baranowskiego[...] Jakaż cudna architektonika muzyczna, jaka forma ścisła, jakie oryginalne i wyraziste melodie! Trudno opisać wrażenie jakie one na słuchaczu pobożnym wywierają. Nikt ich naśladować, nikt przewyższyć dzisiaj nie potrafi*”¹⁹⁹.

Bez wątpienia twórczość motetowa Mikołaja Zieleńskiego jest potwierdzeniem bardzo wysokiego poziomu polskiej kultury muzycznej tego okresu. Dokumentują ten fakt już znacznie wcześniej kompozycje Wacława z Szamotuł. Potwierdzeniem powszechnie panującej w praktyce techniki polichóralnej jest również ogromna liczba wydanych wówczas (przeł. XVI i XVII w.) druków, zwłaszcza motetowych. Jednak badania Szweykowskiego wykazały, iż w II poł. XVII wieku, liczba nowo drukowanych utworów stopniowo się zmniejszała²⁰⁰. Pomimo dużej popularności wśród ówczesnych twórców, technika ta w aspekcie formotwórczym jednak nie była jedyną techniką kompozytorską. Danuta Szlagowska wyodrębnia pięć typów ówczesnego motetu:

- polifoniczny - kultywowanie tradycji renesansowej (styl palestrinowski),
- polichóralny – powielający zdobycze Szkoły weneckiej (styl monumentalny),
- koncertujący – stosowanie techniki *basso continuo* (styl monodyczny),
- monodyczny z *basso continuo* i ewentualnie z obligatoryjnymi instrumentami – rzadko stosowany (styl monodii akompaniowanej),
- kantatowy – wykorzystanie wykwintnej techniki *bel canto* (nadrzędność melodii nad tekstem).

Powyższa typologia wskazuje na pewne analogie. Mianowicie, iż zacierały się różnice pomiędzy motetami koncertującym i kantatowym a koncertem wokalnym i kantatą. To z kolei uniemożliwia przeprowadzenie wyraźnej linii podziału pomiędzy poszczególnymi typami formy²⁰¹. Charakterystycznym elementem motetu barokowego jest sposób kształtowania konstrukcji utworu za pomocą konsekwentnie realizowanych motywów i fraz melodycznych.

Teoria muzyki określa ten element jako *snucie motywiczne*. Była to „nowa” wartość w odróżnieniu do stylu renesansowego, w którym brak jedności motywicznej był uwarunkowany niezależnością poszczególnych głosów²⁰².

¹⁹⁹ J. Surzyński ks., *Matka Boska w muzyce...*, s. 15.

²⁰⁰ A. i Z. Szweykowscy, *Włosi w Kapeli Królewskiej...*, s. 136.

²⁰¹ D. Szlagowska, *Muzyk baroku*. Wyd. Akademii Muzycznej w Gdańsku, Gdańsk 1998, s. 139.

²⁰² J. Chomiński, K. Wilkowska - Chomińska, *Wielkie formy...*, s. 71.

Wielogłos realizował dialogowanie na przestrzeni większych lub mniejszych fragmentów motetu. Najwybitniejszym twórcą motetowym tej epoki był J. S. Bach. Jego motety noszące znamiona ewolucjonizmu określa się jako kantatowe. Jako niekwestionowany mistrz tej formy w odróżnieniu od typowej, wykształconej formy kantaty, stosował w ich warstwie słownej teksty religijne. Po Bachu forma motetu nie ulega dalszemu rozwojowi. W sensie konstrukcji formy motetu widać coraz większą swobodę kompozytorów w kształtowaniu jego tradycyjnego profilu. Motet podlega przeróżnym przeobrażeniom, co powoduje, że utwory tego gatunku nie zawsze można poddać wyraźnej typologii. Generalnie zarysowuje się tendencja przenikania do muzyki kościelnej elementów świeckich (np. typowe dla opery, ornamentacje).

Epoka klasycyzmu jest okresem, w którym motet właściwy uprawiano przede wszystkim dla celów użytkowych²⁰³. Elementem pozostającym w relacji z wczesnorenesansowym rodowodem tej formy, pozostaje już tylko łaciński



10. W. A. Mozart - *Ave Maria* KV 545, (temat)

tekst słowny utworu i jego religijna treść. Gatunek *Ave Maria* tego okresu w kwestii twórczości motetowej nie ma też wybitnych, znanych przykładów²⁰⁴. Niemniej na gruncie polskiej twórczości muzycznej powstały wówczas dwa motety *Ave Maria* Józefa Elsnera (1769-1854). Ten polski kompozytor i pedagog (kształcił m.in. F. Chopina), pozostawił po sobie ponad 200 kompozycji, w tym wiele motetów. Jednym z jego pierwszych znanych dzieł jest motet *Ave Maria* Es - dur, wykonany publicznie w 1882 r. w kościele św. Wojciecha we Wrocławiu²⁰⁵. Rękopis pozostaje w zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego²⁰⁶. Godnym uwagi jest zwłaszcza motet B – dur op. 68. na 4 gł. chór z tow. organów *ad libitum* z 1840 r., dedykowany Gasparowi Wittmanowi²⁰⁷. Źródła z końca XIX wieku podają wiele nazwisk, dziś raczej nieznanymi kompozytorów polskich – twórców muzyki religijnej. Jeden z pierwszych badaczy muzyki polskiej ks. Józef Surzyński wymienia nazwiska autorów motetów:

²⁰³ J. Chomiński, K. Wilkowska - Chomińska, *Wielkie formy...*, s. 78.

²⁰⁴ *Ave Maria* W. A. Mozarta KV 545 z 1788 r., jest czterogłosowym kanonem.

²⁰⁵ E. Dziebowska (red.), *Encyklopedia muzyczna (efg)...*, s. 19.

²⁰⁶ J. Elsnera *Ave Maria* Es – dur, partytura – autograf: WTM 920 (strona tytułowa i 4 karty rękopisu).

²⁰⁷ Partytura sporządzona przez E. Willim na podstawie mikrofilmu ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie (Mus. II. 19. 210 CIM.). Rękopis przechowywany jest w zbiorach muzealnych na Jasnej Górze w Częstochowie.

Michał Rogulski	- <i>Ave Maria</i> ,
Józef Nowakowski	- <i>Ave Maria</i> ,
Józef Stefani	- <i>Ave Maria</i> ,
Józef Surzyński ks.	- <i>Ave Maria</i> (na chór mieszany), - <i>Ave Maria</i> (na 2 gł. z organami),
Mieczysław Surzyński	- <i>Ave Maria</i> (na chór męski),
Franciszek Walczyński. ks.	- <i>Ave Maria</i> op. 24 (na 3 gł. mieszane), - <i>Ave Maria</i> op. 47 (na 4 gł. mieszane), - <i>Ave Maria</i> op. 27 (na 3 gł. równe) ²⁰⁸ .

Wiele nazwisk, mało znanych lub w ogóle zapomnianych kompozytorów polskich, znaleźć można w pionierskim almanachu tego typu z 1874 roku p.t.: „*Słownik Muzyków Polskich – dawnych i nowoczesnych*” autorstwa Alberta Sowińskiego²⁰⁹. Stan badań historiograficznych muzyki polskiej w II połowie XIX wieku był z oczywistych przyczyn znikomy. Najcenniejszy dorobek polskiej kultury muzycznej jeszcze czekał na odkrycie. Zrozumiałe jest wobec tego, iż brak w tym opracowaniu wielu wybitnych postaci polskiej muzyki dawnej jak B. Pękiel czy M. Zieleński. Zawiera on za to zapis istnienia rodzimej, polskiej twórczości muzycznej, po której do dziś nie pozostałby nawet ślad.

Wybitny polski kompozytor XIX wieku, Stanisław Moniuszko, propagował przede wszystkim narodowy nurt w swojej twórczości religijnej czego wyrazem jest szereg motetów z tekstem w języku polskim, w tym *Pozdrowienie anielskie* na 4 gł. chór mieszany z tow. organów z 1873 r.²¹⁰. W kwestii formalnej swoich kompozycji religijnych, S. Moniuszko hołdował stylowi polifonicznemu szkoły palestrinowskiej²¹¹. Witold Rudziński, autor zwięzłej rozprawy o twórczości maryjnej naszego najwybitniejszego, obok F. Chopina, kompozytora XIX w.; stwierdził: „...*poglądy Moniuszki na muzykę religijną, odpowiadającą w zasadzie rozpowszechnionej wówczas praktyce: dbając o zachowanie powagi kościoła i nabożeństwa [...], za modelowe dla liturgii uważano utwory Palestriny [...] czy też Allegriego (słynne Miserere)*”²¹². Swoisty „renesans” poli-

²⁰⁸ J. Surzyński ks., *Matka Boska w muzyce...*, s. 38.

²⁰⁹ A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich – dawnych i nowoczesnych*. Skład Główny w Księgarni Luksemburskiej, Paryż 1874 (przedruk techniką fotooffsetową wykonany w Zakładach Graficznych w Gdańsku z egzemplarza znajdującego się w B ibliotece Narodowej w Warszawie w nakładzie 800 egz. Wydało na zamówienie Zjednoczonego Księgarstwa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982).

²¹⁰ E. Dziebowska (red.), *Encyklopedia muzyczna (m)...*, s. 322.

²¹¹ S. Moniuszko propagował rozwój ruchu cecylińskiego nasilającego się w XIX wieku a oficjalnie powołanego w Ratyźbonie w 1868r. Moniuszko był założycielem m.in. Towarzystwa Św. Cecylii w Wilnie. Ufundował również obraz Św. Cecylii dla kościoła Św. Jana w Wilnie.

²¹² W. Rudziński, *Twórczość maryjna Stanisława Moniuszki* [w] *Matka Boska w życiu i twórczości wielkich Polaków*, t. I. (red.) T. Herrmann ks., Centralny Ośrodek Apostolatu Maryjnego, Warszawa 1995, s. 157.

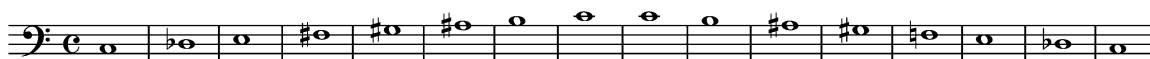
fonii *a cappella* w muzyce XIX wieku, o którym wspomniano już wcześniej; sprowokował tendencje do zainteresowania kompozytorów rodowodem motetu i jego odrodzenie się w postaci pieśni chóralnej z pewnymi elementami pierwotnej formy motetowej epok muzyki dawnej. Wybitni kompozytorzy XIX w., tacy jak A. Bruckner, F. Liszt czy J. Rheinberger, utrwaliли w literaturze chóralnej tradycyjną formę motetu z pełnym tekstem niezmięionej formuły modlitwy *Ave Maria*.

Szczególnie dzieło A. Brucknera (1824 – 1896) kultywowane jest obecnie w wykonawstwie chóralnym. Utwór ten, o wysokich stosunkowo wymogach technicznych, jest jednocześnie syntezą technik kompozytorskich stosowanych we wcześniejszych epokach.

Przeciwstawianie poszczególnych grup głosowych, techniki wielogłosowe (homofonizującej i polifonizującej) i cała forma osadzona w klasycznej harmonii funkcyjnej, stanowią o wysokich walorach artystycznych tego wyjątkowego w dziejach muzyki motetu. Z kolei utwór J. Rheinbergera (1839 – 1901) o przejrzystej budowie, skonstruowany na zasadach homofonii z elementami imitacji i z dialogującym basem, stawia przed wykonawcą nieco mniej wymogów technicznych. Odznacza się natomiast pięknem melodii i wyraźną energią harmonii, tak typową dla całej twórczości tego wybitnego kompozytora.

Motet *Ave Maria*, był też w tym czasie przyczynkiem do nowatorskich eksperymentów w zakresie technik kompozytorskich. Takim przykładem jest cykl utworów włoskiego geniusza opery Giuseppe Verdiego a w nim m. in. *Ave Maria (scala enigmatica armonizzata a 4 voci miste)*.

Arrigo Boito opublikował to dzieło wraz z trzema innymi jako *Quattro pezzi sacri*, które zawierało poza *Ave Maria*, jeszcze trzy motety: *Stabat Mater*, *Laudi alla Vergine* oraz *Te Deum*.



11. Materiał dźwiękowy *scala enigmatica* wykorzystany przez G. Verdiego w motecie *Ave Maria*

Moderato ♩ = 84

p *poco cresc.*

S A - ve, Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus

A A - ve, Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum

T A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus

B *p* Scala enigmatica *poco cresc.*
A - - - - - ve, Ma - ri -

dim.

12. G. Verdi - Ave Maria, (t. 1-6)

Przewartościowania estetyczne w muzyce powodowały dynamiczne poszukiwania nowych form ekspresji wśród kompozytorów końca XIX i XX wieku. Zainspirowały one również pokolenie młodych kompozytorów końca ubiegłego stulecia do kultywowania dziedzictwa kulturowego form i technik wokalne muzyki dawnej w swojej twórczości. Wynikiem tej koncepcji rozwoju muzyki są nadal podejmowane próby ukazania religijnej formuły łacińskiej *Ave Maria* w motetach muzyki, którą do niedawna określano mianem współczesnej. Są to jednak próby, które nadają tradycyjnym formom i gatunkom, odmienny kształt i postać, a faktura często wypełniona bywa nową materią dźwiękową²¹³.

Literatura chóralna ostatniego półwiecza, którą zwykło się określać mianem *repertuaru współczesnego*, obfituje w kompozycje, które wykorzystują materiał słowny formuły *Ave Maria* i fragmentami nawiązują stylistycznie do dawnej formy motetu, jak i innych gatunków. Poza typowo chóralnymi formami *a cappella* są to również formy wokально - instrumentalne. Ich związki z pierwotną formą motetu są znikome. Pozostały jeszcze w oryginalnej formule łaciński tekst słowny jest jednak jako „tworzywo” kompozytorskie traktowany w sposób dalece dowolny. Podobnie zresztą jak i w warstwie muzycznej materiał dźwiękowy.

Ciekawym przykładem współczesnego motetu *Ave Maria* jest utwór słowackiego kompozytora młodego pokolenia - Mirko Krajci (przykł. 13 i 14). Je-

²¹³ B. Smoleńska-Zielińska, *Przeżycia estetyczne muzyki*. WSiP, Warszawa 1991, s. 15.

go sześciogłosowa kompozycja jest przestrzenną konstrukcją dźwiękową z wyraźnym nawiązaniem do chorału gregoriańskiego.

Tranquillo $\text{♩} = 36$

S
A - ve, A - ve, A

Mz
A - - - ve, A - - - ve, A

A
A - - - ve, A - - - ve, A

T
8 A

Bar
A

B
A

13. M. Krajci - *Ave Maria*, (t. 1-6)

⁵⁶

S
A - - - - - men.

Mz
A - - - - - men.

A
A - - - - - men.

T
8 A - - - - - ve Ma-ri - - - - - a.

Bar
A - - - - - men.

B
A - - - - - men.

14. M. Krajci - *Ave Maria*. Cytat frazy choralowej

Swobodne stosowanie technik kompozytorskich i subiektywizm stylistyczny motetu XX wieku uniemożliwia wyraźną typologię formy. Wydaje się jednak, iż myśl kompozytorska twórców muzyki chóralnej w odniesieniu zarówno do formy motetu jak i innych preferowanych współcześnie form wokalnych *a cappella* hołduje tezie, którą wysunął Mieczysław Perz; wybitny badacz dziejów muzyki dawnej i znawca zagadnienia: „*Muzyka [...] jest zewnętrznym wyrazem oraz metodą porozumiewania się ludzi. [...] Żąda się od niej raczej tylko tego, aby była prawdziwą sztuką. Nie wystarczy zatem opanowanie reguł, ale potrzeba prawdziwości*”²¹⁴.

W 1997 roku powstała *Pieśń symfoniczna Ave Maria*, dzieło gdańskiego organisty i kompozytora Bogusława Grabowskiego. Utwór na wielką orkiestrę symfoniczną, chór i solo sopran, skomponowany został specjalnie na uroczystości jubileuszowe 1000-lecia Gdańska, kilkakrotnie z powodzeniem wykonywany w następnych latach. Szeroko rozbudowana forma tej kompozycji jest 5-częściową kantatą opartą na łacińskich słowach modlitwy *Ave Maria*. Specyfiką tego dzieła jest jego kontemplacyjny charakter, realizowany piękną partią solową na tle trudnej technicznie partii chóru; w przeważającej części ośmiogłosową. Wyraźne motywy pieśni maryjnych i charakterystyczne w kulminacji uderzenia dzwonów tworzą oryginalną scenerię błagalnej modlitwy.

Każdego roku powstaje kilka (lub nawet kilkanaście) nowych utworów chóralnych (także jako formy wokально-instrumentalne np. Bogusław Grabowski), opartych na formule modlitwy *Ave Maria*, zarówno w Polsce (Marian Sawa, Krzesimir Dębski, Michał Zieliński, Łukasz Mazur, Sławomir Czarnecki, Piotr Komorowski) jak i na całym świecie (m. in. John Rutter, Astor Piazzola, Javier Busto, Morten Lauridsen)²¹⁵. Choć nie w każdym przypadku możemy mówić o kontynuacji tradycyjnej formy motetu *a cappella*, to jednak są one próbą osobistego wyrażenia subiektywnej relacji kompozytora wobec *sacrum*. Ponadto są niezaprzeczalnym dowodem na to, iż religijne treści, a szczególnie Kult Maryjny, niezmiennie pozostają inspiracją twórczą dla kolejnych pokoleń kompozytorów.

²¹⁴ M. Perz, *Interpretacja muzycznego „sacrum” w kontekście polskiej tradycji*. [w] *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii. Zakres pojęciowy, możliwości badawcze*. (red.) B. Bartkowski, Wydawnictwo „Polihymnia”, Lublin 1992, s. 23.

²¹⁵ Ogólnie dostępna jest internetowa baza informacyjna wszelkich kompozycji *Ave Maria*. *Greet's Ave Maria pages* - <http://www.zianet.com/parrotfan/> (aktualne dn. 19. 08. 2008)

ROZDZIAŁ III

Treść muzyczna i treść słowna w aspekcie wykonawczym motetów *Ave Maria*, polskich kompozytorów muzyki dawnej i współczesnej

3.1. Muzyka dawna

Używając terminu *muzyka dawna* należy zdać sobie sprawę z dużego uogólnienia zakresu problematyki. Stanisław Krukowski twierdził, iż jest to wspólne określenie dla twórczości „...kompozytorów europejskich mniej więcej do połowy XVIII wieku, a więc od najwcześniejszych utworów średniowiecza do baroku włącznie”.²¹⁶ W podobnym okresie osadza muzykę dawną Bohdan Pociąg, nazywając ją ponadto muzyką chrześcijańskiej kultury Zachodu.²¹⁷

Terminologia dotycząca nazw epok stylistycznych w historii muzyki została przeniesiona z innych dziedzin (historii powszechnej, plastyki, a nawet filozofii). Spowodowane to było stosunkowo późnym pojawieniem się historiografii muzycznej jako dyscypliny, w porównaniu do innych analogicznych dziedzin nauki.²¹⁸

Ramy czasowe okresów stylistycznych wiązano zazwyczaj z ważnymi datami dla przemian kultury muzycznej, ale przede wszystkim dziejów historii powszechnej. Kolejne epoki w dziedzinach sztuki wyznaczał rozwój chrześcijaństwa, głównie za sprawą mecenatu Kościoła, który wspierał artystów i finansował wszelkie przedsięwzięcia, tym samym również warunkował rozwój mu-

²¹⁶S. Krukowski, *Problemy wykonawcze...*, s. 9.

²¹⁷B. Pociąg, *Czysta struktura a mowa dźwięków – uwagi na temat pewnej rewolucji w estetyce muzycznej dzisiaj*. [w] *Muzykolog wobec dzieła muzycznego. Zbiór prac dedykowanych doktor Elżbiecie Dziębowskiej w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*. (red.) M. Woźna-Stankiewicz Z. Dobrzańska-Fabiańska, Musica Jagiellonica, Kraków 1999, s. 485.

²¹⁸P. Późniak, *Muzyka XV-XVI wieku ...*, s. 9.

zyki. Jej formy religijne były ściśle zintegrowane z ewoluowaniem liturgii kościelnej. Muzyka świecka pojawiła się w drugim tysiącleciu - elementy *profanum* stopniowo wplatano w muzyczne kręgi hermetycznego dotychczas świata Kościoła.

Rozgraniczenie terminologiczne muzyki dawnej od następnego okresu, obejmującego po niej wszystko, co w muzyce wydarzyło się do końca XIX wieku, wydaje się w odniesieniu do muzyki chóralnej jak najbardziej trafne. Filozofia humanizmu renesansowego nawiązywała do antyku, zataczając niejako koło wyobraźni i myśli o sztuce, co generalnie miało swój wyraz w rozwoju muzyki tego okresu, w praktyce jeszcze wyłącznie wokalne. Epoka baroku wyniosła na piedestał instrumentarium (*monodia akompaniowana, basso continuo*). Wówczas zespołowa muzyka wokalna *a cappella* swoje apogeum miała już za sobą, a z końcem baroku jej rozwój w dawnym kształcie już nie miał kontynuatorów.

Słusznie zatem uważa się ten czasokres; nieco uogólniony i raczej orientacyjny, niemniej odpowiedni, na określenie całego dorobku kompozytorów terminem *muzyka dawna*.

3.1.1. Sebastian z Felsztyna (ok. 1485-1536) *Alleluja. Ave Maria*, 4 gł. (Versus alleluiaticus z mszy wspólnej na święta NMP w okresie Adwentu i Wielkanocy²¹⁹)

Postać tego kompozytora jak i jego działalność nie są jeszcze wnikliwie zbadane. Wiadomo o nim, iż w 1507 roku wstąpił do Akademii Krakowskiej. Kształcił się tam w dziedzinie muzyki na wydziale Artes Liberales (sztuki wyzwolone). Studia w owym czasie rozpoczynano przed ukończeniem dwudziestego roku życia, stąd też domniemana data jego urodzin. W 1509 roku uzyskał tytuł tzw. *bakalarza* (bakalaureat; najniższy ówczesnie stopień akademicki był w dawnej Polsce potocznym tytułem nauczyciela szkoły elementarnej, pedagoga²²⁰). W tym czasie Sebastian przyjął święcenia kapłańskie i prawdopodobnie ukończył seminarium duchowne w Przemyślu, bowiem po roku 1530 wraca w rodzinne strony (okolice Sambora) jako wikariusz w Felsztynie. Obecnie jest to wieś Скели́вка (Skieliwka) na Ukrainie. Do 1772 roku było to jednak polskie miasteczko administracyjnie należące do województwa ruskiego, w powiecie przemyskim. W okresie międzywojennym Felsztyn ponownie istniał jako polskie miasteczko województwa lwowskiego, powiat samborski.

Z jego prac teoretycznych zachowały się cztery²²¹ (*Opusculum musicae compilatum*, traktat o elementarnych zasadach śpiewu liturgicznego był w latach 1517 – 1539 wydany drukiem pięciokrotnie). Niewątpliwie muzyka pozostawała pasją Sebastiana z Felsztyna, skoro żyjąc daleko od stolicy, utrzymywał on kontakty z Krakowem wydając tam swoje kompozycje. Trzy utwory 4 gł.: *Alleluja Ave Maria*, *Alleluja felix es sacra Virgo Maria* oraz sekwencja *Virgini Mariae laudes*, włączone zostały do repertuaru Kapeli Rorantystów; męskiego zespołu wokalnego *a cappella*, (pierwsza stała kapela katedralna przy katedrze krakowskiej, ustanowiona przez króla Zygmunta I Starego w 1540. Śpiewała ona podczas codziennych nabożeństw w Kaplicy Zygmuntowskiej, działała do XVIII w.) Dzięki temu utwory Sebastiana jak i innych polskich kompozytorów dotrwały do naszych czasów, przechowywane m.in. w Krakowie i Poznaniu²²².

²¹⁹ Wg. Z. M. Szweykowskiego [w] *Musica antiqua polonica*, z. III. *Renesans*. (red.) P. Późniak PWM, Kraków 1993, s. 49.

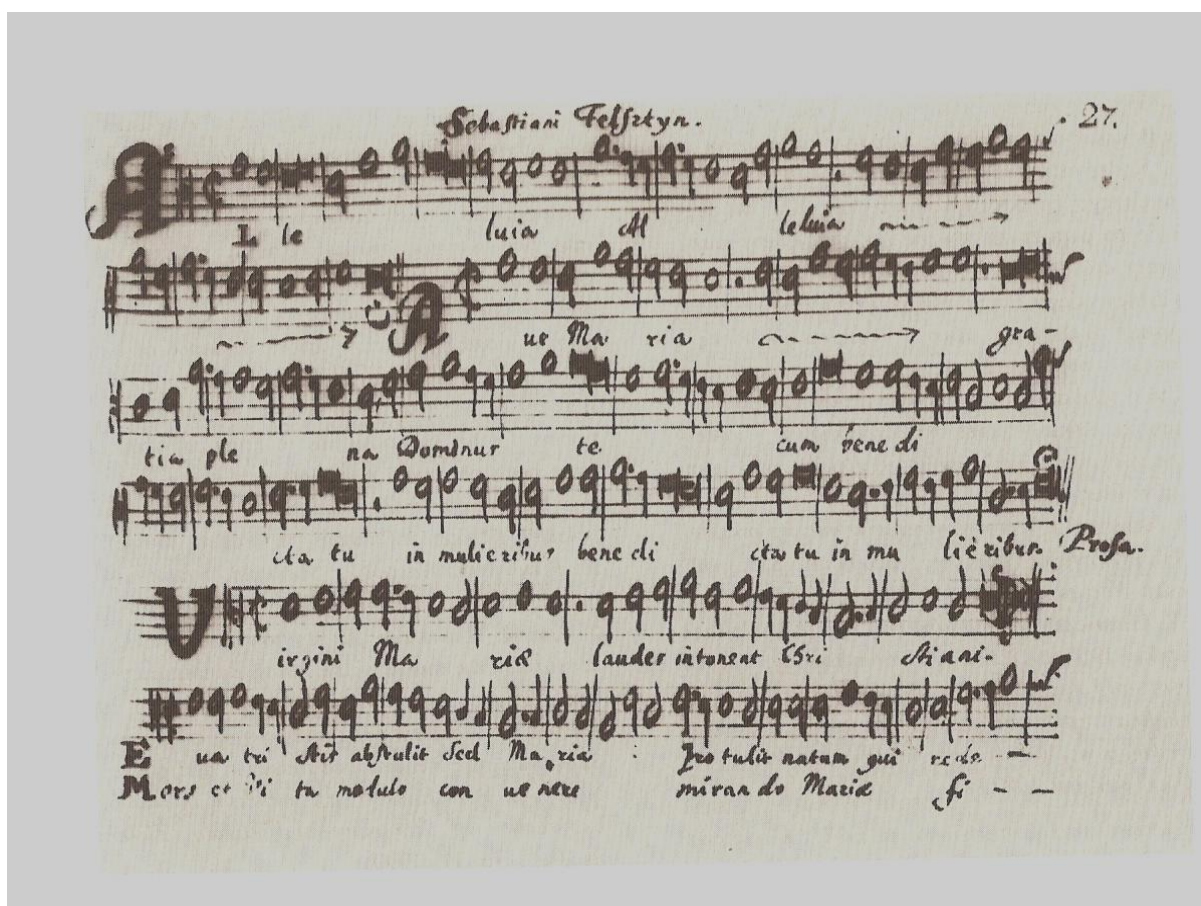
²²⁰ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*,... s. 72.

²²¹ *Modus regulariter*, *Opusculum musices noviter congestum*, *Opusculum musicae compilatum*, *Opusculum musicae mensuralis*, ukazały się jako przedruk oryginału, [w] *Monumenta musicae in Polonia* (red.) J. Morawski, PWM, Kraków 1979.

²²² E. Głuszczyk-Zwolińska, *Musicalia Vetera. Katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce*. t. I., z. 2. *Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej*. (red.) Z. M. Szweykowski, PWM, Kraków 1972, ss. 11-13.

W konstrukcji motetu Sebastiana z Felsztyna dostrzec można wyraźnie ustaloną hierarchię głosów. Pierwszoplanowy tenor jako fundament kompozycji *cantus firmus*, oparty jest na materiale dźwiękowym kościelnej skali miksolidyjskiej (przykł. 2). Koresponduje on z sopranem (discantus) na zasadzie kontrpunktu. Tworzą one parę głosów wypełnianą przez głos środkowy - alt (contratenor).

Cantus firmus (przykł. 2) ma w tym utworze swoje priorytetowe znaczenie jako podstawa konstrukcji dzieła. Nie jest on wykorzystywany jedynie we fragmentach jako element poddawany imitacji. Taka technika będzie charakterystyczna powszechnie dla późniejszych motetów (muzyka niderlandzka XV i XVI w i jej naśladowcy). Ważnym aspektem wykonawczym jest swobodne



1. Rękopis motetu Sebastiana z Felsztyna. Obecnie w zbiorach Biblioteki Głównej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu (Ch. 191)²²³

prowadzenie melodii *cantus firmus* w niezachwianej dynamice. Wymaga to pewnej sprawności technicznej w operowaniu przez tenory długim oddechem. Pozostałe głosy (S, A, B) spełniają rolę drugoplanową z uwagi na fakt, iż do-

²²³ Wg. indeksu, [w] E. Głuszczyk - Zwolińska, *Musicalia Vetera. Katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce*. t. I., z. 2. Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej. (red.) Z. M. Szwejkowski, PWM, Kraków 1972.

komponowały były do tenora, zazwyczaj pochodzącego z chorału gregoriańskiego.

Wzrastająca rola czynnika improwizacyjnego w muzyce wokalne późnego średniowiecza znalazła odbicie w znanych ówczesnie w Europie traktatach o kontrapunkcie. Teoretyczne rozprawy muzykologiczne tego okresu dowodzą, iż faktura polifoniczna utworów powstawała często przez improwizacyjne dodawanie głosów do *cantus firmus* (technika *discantus* i *fauxbourdon*)²²⁴. Długonutowe dźwięki melodii chorałowej są charakterystyczne dla późnośredniowiecznych utworów tego typu, niemniej w muzyce polskiej technika ta utrzymuje się przez cały okres renesansu jako wiodący nurt aż do czasów Gorczyckiego.

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na - . Do - mi - nus te - cum, be - ne - dic - ta tu - in mu - li - e - ri - bus.

2. Sebastian z Felsztyna – Ave Maria. Cantus firmus w tenorze (skala miksolidyjska)

Charakterystyczny linearyzm głosów dokomponowywanych sukcesywnie do tenora (tradycyjna technika kompozytorska), korelowany jest ich współbrzmieniami w układzie pionowym. „Nie stosuje tu jednak Sebastian techniki nota

²²⁴ B. Schaeffer, *Dzieje muzyki...*, s. 131.

*contra notam, lecz posługuje się ozdobnym kontrapunktem, nie bez uwzględniania techniki imitacyjnej*²²⁵ (przykł. 3).

Pamiętać należy o uwzględnieniu niezbędnej pulsacji metro – rytmicznej i rozłożeniu napięć energetycznych fraz melodycznych zgodnie z prozodią słów stanowiących frazę tekstową (przykł. 3)

3. Sebastian z Felsztyna - Alleluja. Ave Maria, (t.19-23). Ozdobny kontrapunkt

„Interpretacja muzyki średniowiecza i renesansu na podstawie zapisu notacyjnego stwarza możliwość poznania ważnych cech ówczesnej sztuki muzycznej. Jak bowiem wiadomo, istniało wówczas bardzo silne sprzężenie między sposobami notowania i tworzenia muzyki”²²⁶. W myśl cytowanej powyżej tezy (Z. Dobrzańska-Fabiańska), należałoby na etapie interpretacyjnym uświadomić sobie problem odwzorowania w zapisie muzycznym motetu Sebastiana z Felsztyna, akcentów słownych wyznaczonych literacko w tekście formuły modlitewnej Ave Maria. Zastosował on wyjątkowo mało materiału słownego jak na gatunek muzyczny, którego atrybutem od początku był właśnie przede wszystkim tekst. Kompozytor oparł strukturę utworu na wersetach *Pozdrowienia anielskiego*, czyli pierwszej części modlitwy Ave Maria.

Tzw. aspekt rytmiczny rozpatrywał sam kompozytor w swoim traktacie teoretycznym²²⁷. Ze względu na istnienie podziału na takty w pierwotnym zapisie motetu (fot. 1), co byłoby dowodem ówczesnego nowatorstwa; funkcjonuje

²²⁵ Z. M. Szweykowski, *Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku* [w] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. I. Kultura staropolska. (red.) Z. M. Szweykowskiego, PWM, Kraków 1958, s. 85.

²²⁶ Z. Dobrzańska – Fabiańska, *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI - XVI wieku*, [w] *Muzyka*, kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, (red.) E. Witkowska-Zaremba, Rocznik XLVI 2001/4, s. 83.

²²⁷ Sebastian z Felsztyna, *Modus regulariter 1518*, [w] *Monumenta musicae in Polonia*. (red.) J. Morawski, PWM Kraków 1979.

w tym motecie miarowa pulsacja rytmiczna. Jednak być może owe kreski (taktowe) nie pochodzą od kompozytora lecz zostały dodane później?

Pojęcie terminu *tactus* (łac. = dotknięcie) porządkowało przebieg rytmiczny utworu renesansowego w taki sposób, iż wszystkie zawarte w nim wartości były równouprawnione w przydzielaniu im akcentów muzycznych, w zależności od występującej sylaby słownej. Dzięki temu nie powstają komplikacje energetyczne w trakcie rozwoju melodii w głosach. Dawna stylistyka wykonawcza wymaga zatem od współczesnego wykonawcy, aby pamiętać, iż „beznapięciowa” struktura rozwija się w ramach fraz muzycznych do końca motetu. Bez względu na istnienie kresek taktowych.

Stopniowe odejście kompozytorów od myślenia horyzontalnego w powiązaniu struktur melodycznych ściśle z deklamacyjnością tekstu, rozpocznie się w muzyce z nadejściem baroku. Wówczas pojawią się powszechnie w polifonii przebiegi taktowe. Wzajemne przenikanie się melodii w poszczególnych głosach jest zadaniem, które w pracy nad motetem powinien dyrygent realizować przede wszystkim na próbach oraz w czasie jego wykonania podczas koncertu.

Dzieło Sebastiana z Felsztyna pozbawione jest pauz i wyraźnych cezur. Brzmienie gęstej faktury wokalne stwarza nastrój powagi i skupienia na słowach tekstu formuły modlitewnej.

Ks. J. Surzyński pisał o nim na początku ubiegłego stulecia, gdy twórczość tego kompozytora nie była szerzej znana, iż „*utwory Sebastiana z Felsztyna, świadczą o jego wielkiej erudycji muzycznej. Trzeba się w nią wsłuchać, by odkryć jej piękność tajemniczą. Potęga tonów Felsztyńskiego dlatego jest tak wielką, że melodia gregoriańska jakby nie złota w tenorze przez utwór się wije, podczas gdy reszta głosów kontrapunktycznie jej towarzyszy*”²²⁸. Dynamika jest istotnym elementem kształtowania wyrazu artystycznego ze względu na jej audytywne walory. Myśl muzyczna kształtowana frazą tekstową wyznacza momenty napięć. Realizowane są one stopniowo, w płynnych przebiegach melodycznych, tworząc nastrój skupienia i kontemplacji. Unikać należałoby w tym motecie przesadnego wzrostu, zarówno dynamiki jak i tempa. Przesadne crescendo budowałyby niepożądany efekt monumentalności brzmienia.

Utwór ten jest zabytkiem wyjątkowym w polskiej literaturze wokalne; w historii muzyki dowodzi faktu istnienia w Polsce na przełomie epok, uregulowanego i w pełni zwokalizowanego czterogłosu²²⁹. Motet ten, jest stosunkowo mało znany powszechnie i rzadko wykonywany. Pozostaje w kręgu zaintereso-

²²⁸ J. Surzyński ks., *Matka Boska w muzyce polskiej*, Druk W. L. Anczyca i Spółki, Kraków 1905, s. 14.

²²⁹ Z. M. Szwejkowski, *Rozkwit wielogłosowości...* s. 86.

wań wyspecjalizowanych w muzyce dawnej zespołów i dyrygentów (m.in. S. Stuligrosz)

Alleluia. Ave Maria

Sebastian z Felsztyna

Cantus

Al - - - le - - - - - - - - - - lu - - -

Altus

Al - - - le - - - - - - - - - - lu - - -

Tenor

Al - - - le - - - - - - - - - - lu - - -

Bassus

Al - - - le - - - - - - - - - - lu - - -

6

C

ia al - le - lu - ia - - - al - - - le - lu - ia al - - -

A

ia al - le - lu - ia al - - - - - - - - - -

T

ia al - - - - - - - - - - - - - - -

B

ia al - - - le - lu - ia al - - - - - - - - - -

11

C

- - - - - - - - - - le - - - -

A

- - - - - le - - - - - - - - - -

T

- - - - - le - - - - - lu - - - - - ia - - - -

B

- - - - - - - - - - - - - - - le - - - -

Alleluia. Ave Maria

2

15

C lu - ia A - ve Ma - - - - ri - a

A lu - ia A - - - - ve Ma - - - ri -

T 8 - - - - ve Ma - - - -

B lu - ia A - - - - ve Ma - - - -

19

C a - ve Ma - - - - ri - a gra - - - ti -

A a a - ve Ma - ri - a gra - - - - ti -

T 8 - - - - ri - - a gra - - - ti - a

B - - - - ri - - a gra - - - ti - a

24

C a ple - - - - na. Do - - - mi - nus te - - -

A a ple - - - - na. Do - - - mi - nus te - - -

T 8 ple - - - - na. Do - - - mi - nus te - - -

B ple - - - - na. Do - - - mi - nus te -

Alleluia. Ave Maria

3

30

C

A

T

B

- - - - - cum, be - - - ne - - - dic - - -

- - - - - cum, be - - - ne - - -

- - - - - cum, be - - - - - ne - - - dic -

- - - - - cum, be - - - - - ne - dic - - -

35

C

A

T

B

- - - - - - - ta tu in mu - li - e - ri -

- dic - - - - ta tu in mu - li - e - - - -

- ta - - - - tu in mu - li - - - -

- ta - - - - tu in mu - li - e - ri -

41

C

A

T

B

bus be - ne - dic - - - - - ta tu in mu - li - e - ri bus.

- - - - - ri - bus in mu - li - e - ri - bus.

e - - - - - ri - bus.

bus in mu - li - e - - - ri - bus in mu - li - e - - - ri - bus.

3.1.2. Bartłomiej Pękiel (? - 1670) *Ave Maria*, 4 gł.

Na temat jego życia i twórczości niewiele wiadomo z powodu małej ilości zachowanych do naszych czasów źródeł. B. Pękiel – to jedna z najwybitniejszych postaci muzyki polskiej, choć jako kompozytor odkryty stosunkowo niedawno. Z punktu widzenia zachowanych kompozycji uznaje się tę postać jako wybitnego kompozytora epoki baroku w Polsce. W „Słowniku muzyków polskich” A. Sowińskiego z 1874 r. wzmiankowany jedynie jako „...organista przy kościele katedralnym Św. Jana w Warszawie za czasów Jarzemskiego”²³⁰ (Adam Jarzębski – przyp. autora). Pierwsza wzmianka źródłowa informuje o nadaniu Pękielowi w 1641 roku przywilejów przez króla Władysława IV. Wybitny badacz tego okresu, H. Feicht stwierdził, iż rozpoczął on swoją działalność kompozytorską na dworze królewskim właśnie za panowania Władysława IV²³¹, będąc w tym czasie członkiem Kapeli Królewskiej w Warszawie.

Z roku 1643 pochodzą 3 kanony, najwcześniejsze z zachowanych utworów, umieszczone na pierwszym miejscu wydanego w Wenecji zbioru *Cribrum musicum* Marka Scacchiego, który był w owym czasie kapelmistrzem Kapeli Królewskiej. Fakt ten świadczy o dużym uznaniu dla Pękiela, był ogromną nobilitacją i dowodem na to, iż od dłuższego czasu kompozytor musiał być już znany na terenie kraju, skoro drobne utwory dołączono do renomowanego wydawnictwa w Wenecji. W 1649 roku przejął kierowanie kapelą po M. Scacchim. Jednak w następnych latach wydarzenia polityczne i wojny, zwłaszcza ta ze Szwedami w 1655 roku; sprawiły, iż sprawy kapeli zeszły na dalszy plan. W czasie dwuletniej tułaczki dworu królewskiego i rozproszenia kapeli twórczość kompozytorska pozostała w cieniu historycznych wydarzeń. Jednak przed 1660 rokiem, jak podaje H. Feicht, powstają motety Pękiela, a wśród nich dwa maryjne: *Assumpta es Maria* i *Ave Maria* (w oryginale na alt, 2 tenory i bas). Niewątpliwie można doszukać się wpływu kultu maryjnego przy ich powstaniu, wobec pomyślnego zwrotu w wojnie ze Szwedami i obroną klasztoru na Jasnej Górze. O silnych tradycjach maryjnych świadczy forma zachowanego rękopisu *Missa Pulcherrima*. Cztery księgi głosowe z 1669 roku, przechowywane w Archiwum Akt Dawnych w Krakowie, oprawione są w skórę z odcisniętym emblematem Matki Boskiej z Dzieciątkiem Jezus na środku przedniej okładki. Po zakończeniu wojny Pękiel nie wrócił już do Warszawy. Sprzedał swoją posiadłość w Ujazdowie (dzisiejszy park i pałac belwederski) i osiadł w Krakowie.

²³⁰ A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich ...*, s. 305.

²³¹ H. Feicht, Wstęp do: *Missa pulcherrima*, [w] Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej. (red.) H. Feicht i Z. M. Szwejkowski, PWM, Kraków 1966, s. 5.

Na dawnym stanowisku zastąpił go J. Różycki, a on sam objął stanowisko kapelmistrza kapeli katedralnej na Wawelu po śmierci F. Liliusa (1657 r.).

W Krakowie współpracował w następnych latach z Kapelą Rorantystów, prowadzoną w latach 1660 – 1682 przez M. A. Miskiewicza, który osobiście kopiował utwory *a cappella* B. Pękiela, skomponowane dla tego zespołu. Dzieła te, m. in. msze i wspomniane motety, są najważniejszymi osiągnięciami polifonii kontrapunktycznej tego okresu w Polsce, a ich autora, pomimo niewielu zachowanych utworów (ogółem 28), uznać należy za jednego z najwybitniejszych twórców epoki²³².

Tematyka jego motetów jest zaczerpnięta z chorału. Pękiel wykorzystywał ten materiał melodyczny do imitacji lub jako tenorowe *cantus firmus* w tradycyjnej formie długonutowych wartości rytmicznych. W stylu kompozytorskim Pękiel osobiście odnosił się do stylu palestrinowskiego, wzorując się na Szkole rzymskiej. Świadczy o tym jego rękopiśmienna sygnatura *ad instar Praenestini* na karcie głosu tenorowego *Missa pulcherrima*²³³. Jednak nie jest to wierne naśladownictwo, na co wskazuje m. in. A. Chybiński: „...styl tej kompozycji, dzięki mnóstwu podobieństw, zwłaszcza w prowadzeniu głosów, jest wprawdzie rzymski, jednakże dość już odległy od stylu samego Palestriny”²³⁴. Błędne byłoby natomiast generalizowanie w określeniu wzorów stylistycznych, jakim Pękiel hołdował w swoich kompozycjach.

B. Schaeffer sklasyfikował go jako kompozytora „...piszącego muzykę w stylu kompozytorów weneckich”²³⁵. Można jednak przypuszczać, iż twierdząc tak, miał raczej na myśli 13 – głosowe *Missa concertata la Lombardesca*, napisane w koncertującej fakturze polichóralnej z towarzyszeniem 5 instrumentów. Z kolei J. Chomiński uważał, iż z całą pewnością styl Pękiela „...odznacza się wysokimi walorami artystycznymi i doskonałym opanowaniem techniki polifonicznej, szczególnie imitacyjnej, ale ze stylem Palestriny niewiele ma wspólnego”²³⁶. Jako elementy decydujące o wykluczeniu porównań ze Szkołą rzymską podaje harmonikę o wyraźnie rozwiniętym systemie dur-moll. B. Pociej stwierdza, iż w stylu Pękiela dokonuje się swoista dynamizacja i uintensywnienie wzorów palestrinowskich, „...przy ścisłym przestrzeganiu wszystkich reguł owego najdoskonalszego z możliwych systemów komponowania muzyki, systemu

²³² H. Feicht, Wstęp do: *Missa pulcherrima*..., s. 6.

²³³ Sygnatura prawdopodobnie pochodzi od samego B. Pękiela, choć to autorstwo poddawane jest w wątpliwość przez takich badaczy jak H. Feicht i J. Chomiński. Jako autora tej sygnatury wskazuje się M. A. Miskiewicza, kapelmistrza kapeli rorantystów i kopistę B. Pękiela.

²³⁴ A. Chybiński, *Z dziejów muzyki polskiej do r. 1800*. (red.) M. Gliński, Wyd. Gebethner i Wolff, Warszawa 1927.

²³⁵ B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, s. 169.

²³⁶ J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Historia muzyki*, t. I..., s. 240.

określonego jako kontrapunkt staroklasyczny czy polifonia renesansu”²³⁷. Pękiel był autorem pierwszego polskiego oratorium - *Audite mortales*, które przyrównuje się do najwybitniejszych dzieł C. Monteverdiego. Niemniej rozważania muzykologiczne nie są przeznaczeniem niniejszej pracy.

Reasumując, należy stwierdzić, że pomimo braku w stylu Pękiela jednoznacznej kontynuacji stylu palestrinowskiej Szkoły rzymskiej ani Szkoły weneckiej, można zauważyć wykorzystywanie zdobyczy technik kompozytorskich obu szkół. Tym bardziej zyskuje na tym indywidualność kompozytora. Dokonuje on kompozytorskiej syntezy stylu koncertującego i monodycznego, co widać chociażby w jego utworach krakowskich.

Faktura motetów Pękiela jest z założenia skromniejsza od jego pozostałych form, chociażby mszy. Zatem cechy jego stylu są w tym przypadku bardziej sprecyzowane i dostrzegalne. Kompozycje te pisane były w Krakowie dla Kapeli Rorantystów. Możliwości techniczne tego słynnego zespołu, który tradycyjnie tworzyły głosy męskie, odzwierciedlone są w fakturze *Ave Maria*.

Czterogłos obsadzony został przez dwa głosy żeńskie: *cantus* (sopran) i alt (dawniej *altus* – *contratenor*) oraz tenor i bas. Wyrażna budowa trzyczęściowa motetu *Ave Maria* B. Pękiela, podkreślona jest zmieniającym się metrum i sposobem opracowania. Część I (t. 1 – 29) utrzymana jest w metrum parzystym, które swoją stabilnością sprzyja utrzymaniu charakteru powagi.

The musical score shows the first five measures of the Ave Maria by B. Pękiel. It is written for four voices: Cantus (Soprano), Altus (Contralto), Tenor, and Bassus. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The lyrics are: A - ve Ma - ri - a a - ve Ma - ri - a Ma - ri - a.

4. B. Pękiel – *Ave Maria*, (t. 1-5)

Następna część; II (t. 30 – 49) - jest wyraźnie skonstrastowana w stosunku do poprzedniego fragmentu poprzez metrum trójdzielne. Ożywiona nieco faktura utworu wymaga od wykonawców precyzji rytmicznej i dbałości o prozodie

²³⁷ B. Pociąg, Komentarz do wydania *Antique Poloniae Opera Musica*. Veriton SXV-735.

słów, bez niekontrolowanych akcentów na początku modułów taktowych. Zachowany jest natomiast niezachwiany puls wartości metrycznej.

30

C et be - ne - dic - tus fru - ctus ve - ntris tu - - i

A et be - ne - dic - - tus fru - ctus ve - ntris tu -

T 8 et be - ne - dic - tus fru - ctus ve - ntris tu - - i

B et be - ne - dic - tus fru - ctus ve - ntris tu - - i

5. B. Pękiel – Ave Maria, (t. 30-34)

Konieczność uzyskania płynności melodii frazy opartej na wersach modlitwy, niezaburzonej „zbędnym” akcentem prozodii słowa (np. słowa *Et benedictus* – t.31-32) jest w wykonawstwie tego fragmentu sprawą nadrzędną. W części III łącznie z zakończeniem kadencyjnym (t. 50 – 65) następuje powrót do nastroju powagi i skupienia modlitewnego z początku utworu. Końcowa część kompozycji podkreślona jest zmieniającym się metrum i sposobem opracowania materiału muzycznego w technice *nota contra notam*. Technika ta występuje tu jako element kontrastu fakturalnego, pojawiając się jeszcze w ostatniej części jako mniej rozbudowana struktura.

Pierwszy fragment utworu (t. 1-5, przykł. 4) w swojej konstrukcji oparty jest na imitacji linearnej. Pękiel respektował w swoim motecie zasady obowiązujące w polifonii klasycznej. Kolejne frazy imitowane są w relacjach kwintowych stanowiąc materiał muzyczny dla poszczególnych głosów. Siedmiokrotnie powtórzony temat przekształca się w fakturę polifonizującą z zastosowaniem typowej dla baroku swobodnej imitacji.

24

C
bus in mu - li - e - ri - bus in mu - li - e - - - - ri - bus

A
mu - li - e - ri - bus in mu - - - - li - e - ri - bus

T
bus in mu - li - e - ri - bus in mu - - - - li - e - - - ri - bus

B
bus in mu - li - e - - - - - - - ri - bus

6. B. Pękiel - Ave Maria, (t. 24-29)

Modulowanie do durowego trybu tonacji następuje na zagęszczeniu modułu melodyczno - rytmicznego faktury przy zastosowaniu drobnych wartości (t. 25-28, przykł. 6). Poszczególne głosy zestawione są w pary, nadal w fakturze polifonicznej w charakterystycznych relacjach kwintowych ze zmianą rytmiki i kierunków ruchu głosów (inwersja).

Zasadą konstrukcji jest w tym fragmencie przeciwstawianie głosów prowadzonych parami oraz dialogujące z opóźnieniem kilku taktów (t. 30-34, przykł. 5, podobnie w t. 38-47). Głosy grupowane są ze sobą tworząc fakturę dialogujących ze sobą planów. Brak tu większej samodzielności melodycznej, co było zapewne zamierzonym efektem kompozytorskim, podkreślającym pewnego rodzaju „jedność” modlących się wiernych. Brzmienie tej części odznacza się jaśniejszą barwą, wyrażającą przypuszczalnie ufność chrześcijan w prośby zanoszone do Matki Boskiej. Wniosek ten nasuwa się podczas analizy sposobu opracowania tekstu, który podobnym motywem muzycznym łączy skojarzeniowo w jedną odrębną wypowiedź wersety: *Sancta Maria Mater Dei* (t.29-32) z poprzednim: *et benedictus fructus ventris tui* (t. 37-40) oraz *Jesus Christus*.

Imię *Jezus* stanowi w formule modlitewnej integralną część wersetu *Pozdrowienia anielskiego*. Zastosowana w t. 34-36 kadencja wyraźnie uwypukla to słowo, czyniąc je symbolicznym i wymownym, zwłaszcza przed pojawieniem się w następnych taktach, trzykrotnie powtórzonym *Sancta Maria*.

Zdania muzyczne tej części oparte są odpowiednio na trzech powyżej wymienionych frazach tekstowych. Szeregowane są samodzielnie, na co wskazuje zwieńczenie ich kadencją. Dominują w przebiegu tej części durowe brzmienia akordów, co ma pewne znaczenie w zestawieniu z następującą po niej

III częścią oscylującą harmonicznie wokół trybu molowego. Szczególnie słyszalny jest ów kontrast na wersecie *nunc et in hora mortis nostrae* (teraz i w godzinę śmierci naszej). Poprzedzony jest on przejmującą w swojej intensywności kadencją na słowach *ora pro nobis peccatoribus* (módl się nad nami grzesznymi), która jest elementem dodającym powagi wypowiedzanym słowom (t. 50-53 i 54-59).

Zakończenie ostatniej części na słowie *amen* wyraźnie utrwała w brzmieniu tryb molowy tonacji. Niespodziewanie jednak w finale ze zmianą na tryb durowy końcowego akordu, co zapewne może symbolizować domyślnie nadzieję w sens modlitwy do Maryi?

Zasadniczo wyróżnić możemy w tym motecie dwie zasady kształtowania materiału muzycznego: ewolucyjna (cz. I) i szeregowana, poprzez wyodrębnianie myśli muzycznych oraz fraz stosowanymi pauzami i cezurami (cz. II).

Charakterystyczny w swojej wymowie jest melancholijny nastrój tej kompozycji. Hieronim Feicht stwierdził, iż owa nastrojowość wywołująca stan zadumy, a nawet smutku, jest muzyczną cechą wspólną, wyróżniającą pieśni słowiańskie tego okresu²³⁸. Blask minionego „Złotego wieku” coraz bardziej przygasał w XVII-wiecznej Polsce. Pogarszała się sytuacja polityczna i gospodarcza, w związku z czym powodów do tego rodzaju skojarzeń było wiele.

Zachowane zbiory pieśni, które ukazały się drukiem w pierwszej połowie XVII w. stanowią cenne świadectwo myślenia i działania środowiskowego, wskazując zarazem na typ jego pobożności. Wiara i pobożność były wówczas w dużej mierze reakcją na wydarzenia społeczne, na kataklizmy (pożary), choroby (zaraza) dziesiątkujące ludność i przyczyniające się do ich trudnej sytuacji materialnej i egzystencjalnej²³⁹. Niepewność bytowa i ciągle zawirowania dziejowe sprawiły, że myśli człowieka błądziły między pobożnością religijną, w tym czasie graniczącą z fanatyczną ekstazą, a potrzebami typowo ludzkimi, szczęśliwego życia na ziemi - tym biblijnym "padole łez"²⁴⁰. Stąd też być może, emanujący na słuchacza nostalgiczny pesymizm religijnych dzieł wokalnych polskich kompozytorów tego okresu?

²³⁸ H. Feicht, *Wstęp do Missa pulcherrima...*, s. 7.

²³⁹ P. Tarliński, *Katolicka pieśń kościelna w języku polskim w pierwszej połowie XVII wieku*. [w] *Cantus Catolici und das Kirchenlied des 17. Jahrhunderts in Mitteleuropa*. Konferenzbericht (red.) L. Kaćic, Slavistický Kabinet SAV, Bratysława 2002, s. 97.

²⁴⁰ *Psalm 83* (z Wulgaty, łac. *Vallis lacrymarum*) wg. M. Lutra „padół ziemski”, miejsce ludzkiej niedoli, przeciwstawne niebu, (zob.) *Słownik mitów i tradycji kultury*. (red.) W. Kopaliński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2001.

Ks. Józef Surzyński przyrównał B. Pękiela do Orlando di Lasso, jednego z największych kompozytorów renesansu, choć postać polskiego kompozytora nie była jeszcze wtedy prawie w ogóle zbadana przez muzykologów. „*B. Pębiel (Pekiel) [...] najdzielniejszy kompozytor polski XVII wieku, pisał dzieła na cześć Matki Boskiej przeważnie na głosy męskie (właściwie na alt, który śpiewali falsetyści, tenor, baryton i bas)[...] jego motety przechowane w księgach roranc- kich, są tworam i geniuszu muzycznego, wstrząsają duszą słuchacza*”²⁴¹.

²⁴¹ J. Surzyński ks., *Matka Boska w muzyce...*, s. 16.

Ave Maria

Bartłomiej Pękiel

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

A - ve Ma - ri - a a - ve Ma - ri - a

A - ve Ma - ri - a a - ve Ma - ri - a

A - ve Ma -

A - ve Ma - ri - a a - ve Ma - ri - a Ma - ri -

6

C

A

T

B

a a - ve Ma - ri - a a - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple -

a - ve Ma - ri - a gra -

ri - a a - ve Ma - ri - a a - ve Ma - ri - a

a a - ve Ma - ri - a a - ve Ma - ri - a gra - ti - a

11

C

A

T

B

na Do - mi - nus te - cum Do - mi - nus te -

ti - a ple - na Do - mi - nus Do - mi - nus te -

gra - ti - a ple - na Do - mi - nus

ple - na Do - mi - nus te -

Ave Maria

2

15

C cum be - - - ne dic - ta tu be -

A cum be - - - ne dic - - - ta tu be -

T te - cum be - - - ne-dic - ta tu be -

B cum be - ne - dic - ta tu be - ne - dic - ta tu be -

19

C ne - dic - ta tu in mu - li - e - - - ri -

A ne-dic - ta tu in mu - li - e - - - ri - bus in

T ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri -

B ne - dic - ta tu in mu - li - e - - - - - - - ri -

24

C bus in mu - li - e - ri - bus in mu - li - e - - - ri - bus

A mu - li - e - ri - bus in mu - - - li - e - ri - bus

T bus in mu - li - e - ri - bus in mu - - - li - e - - - ri - bus

B bus in mu - li - e - - - - - ri - bus

Ave Maria

3

30

C et be - ne - dic - tus fru - ctus ve - ntris tu - - i

A et be - ne - dic - - tus fru - ctus ve - ntris tu -

T 8 et be - ne - dic - tus fru - ctus ve - ntris tu - - i

B et be - ne - dic - tus fru - ctus ve - ntris tu - - i

35

C Je - sus Chris - - tus. San - cta Ma - ri - a san - cta Ma -

A i Je - sus Chris - tus. San - cta Ma - ri - a san - cta Ma -

T 8 Je - sus Chris - - tus. San - cta Ma - ri - a Ma - ri - a,

B Je - sus Chris - - tus.

41

C ri - a, Ma - ter De - - i, san - cta Ma - ri - - a, san -

A ri - a, Ma - ter De - - i, san - cta Ma - ri - a Ma - ri - a,

T 8 Ma - ter De - - i,

B San - cta Ma - ri - a Ma - ri - a,

Ave Maria

4

47

C

Ma - ter De - i, o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri -

A

Ma - ter De - i, o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri -

T

8 Ma - ri - a, Ma - ter De - i, o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri -

B

Ma - ter De - i, o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri -

53

C

bus nunc et in ho - ra mor - tis mor - tis nos - trae.

A

bus nunc et in ho - ra mor - tis nos - - - trae.

T

8 bus nunc et in ho - ra mor - tis nos - - - trae.

B

bus nunc et in ho - ra mor - tis nos - trae.

60

C

A - men a - men a - men [a - men a - - - men.]

A

A - men a - men a - men a - - - men.

T

8 A - men a - men a - men a - - - men.

B

A - men a - men a - men a - - - men.

3.1.3. **Grzegorz Gerwazy Gorczycki (1665/7 - 1734) *Alleluja. Ave Maria, 4 gł. i Ave Maria, 4 gł. z Missa Rorate (II)***

Uważany za najwybitniejszego przedstawiciela baroku w muzyce polskiej, Grzegorz Gorczyca (pierwotne nazwisko G.G. Gorczyckiego) pochodził z Górnego Śląska, ze wsi Rozbark (dzisiejsza dzielnica Bytomia), z rodziny zaможных wolnych chłopów²⁴². Sytuacja bytowa Gorczyców pozwoliła ich synowi zdobyć wszechstronne wykształcenie - począwszy od miejscowej szkoły parafialnej w Bytomiu, przez Wydział Sztuk Wyzwolonych i Filozofii na Uniwersytecie w Pradze (ok. 1678 r.), aż po studia na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Wiedeńskiego, które zaowocowały po siedmiu latach uzyskaniem tytułu licencjata, co na owe czasy było stopniem wysokiej rangi.

W 1690 r. przybył do Krakowa, gdzie wstąpił do Seminarium Duchownego (pod nowym nazwiskiem – Gorczycki²⁴³). Święcenia kapłańskie otrzymał w 1692 r., po czym kolejne dwa lata spędził na Pomorzu, w Chełmnie, oddelegowany do tamtejszego gimnazjum tzw. Akademii Chełmińskiej. Po powrocie do Krakowa w 1694 r., otrzymał stałą posadę wikariusza Katedry Królewskiej, a następnie w 1698 r. mianowano go Kapelmistrzem Kapeli Katedralnej (Kapela Rorantystów), którą kierował do końca życia, przez 36 lat. Uznanie krakowskich władz kościelnych dla talentu kompozytora sprzyjało muzycznej działalności twórczej. W tych latach powstało wiele jego znakomitych dzieł, zastanawiający jest jednak fakt, iż pomimo uznania, jakim cieszył się w Krakowie, żaden z jego utworów nie ukazał się drukiem za jego życia. Wiele pozycji rękopiśmiennych zaginęło później bezpowrotnie. *Missa paschalis* – jedno z najwybitniejszych dzieł Gorczyckiego - została wydana dopiero sto lat po śmierci kompozytora w 1839 r.! Gorczycki piastując wiele różnych funkcji kościelnych, godził je równolegle działając jako duchowny, kompozytor i muzyk. Jeszcze przed śmiercią wystąpił jako Kapelmistrz podczas uroczystości koronacyjnych Augusta III i jego żony Marii Józefy w styczniu 1734 r. Zmarł w Krakowie 30 kwietnia 1734 r. Twórczość Gorczyckiego stanowią utwory *a cappella*, kompozycje wokально-instrumentalne, czysto instrumentalne, a także dzieło dramatyczne²⁴⁴. Komplet zachowanych rękopisów zdeponowany w Zbiorach Państwowych w Warszawie, uległ zagładzie w 1939 roku. Szczęśliwie jednak ocalał komplet skopiowany przed wojną przez A. Chybińskiego, przechowywany obecnie

²⁴² A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich ...*, s. 305.

²⁴³ B. Przybyszewski, *G. G. Gorczycki – kapłan katedry krakowskiej*. [w] *Grzegorz Gerwazy Gorczycki*. Studia II, (red.) Z. M. Szwejkowski, PWM, Kraków 1990, s. 19.

²⁴⁴ A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich ...*, s. 133.

w Poznaniu. Jeden z nurtów twórczości Gorczyckiego reprezentują kompozycje w tradycyjnym stylu palestrinowskim, przeważnie w układzie czterogłosowym *a cappella* lub z towarzyszeniem małego zespołu instrumentalnego. Kompozycje wokально-instrumentalne, znamienne dla ówczesnego stylu koncertującego, stanowiące niejako odrębny nurt w twórczości Gorczyckiego, zachowały się niekompletne.

Fakt, iż powstawały również dzieła świeckie, potwierdza niezwykłą wszechstronność twórcy. Jeden z pierwszych badaczy spuścizny muzyki dawnej- ks. J. Surzyński - pisał o Gorczyckim 150 lat od jego śmierci, iż „dziwić się zaiste trzeba, jak kompozytor ten, sięgający życiem swem dosyć głęboko w wiek osiemnasty, umiał w dziełach swych przynależną zachować miarę i prostotę, a unikać przesady i napuszystości”²⁴⁵. Uprawiany przez niego, niejako z obowiązku, nieco konserwatywny nurt polifonii *a cappella*, nie przeszkadzał w tworzeniu muzyki we współczesnej wówczas, coraz bardziej popularnej wśród kompozytorów, stylistyce koncertującej. Jednakże największym osiągnięciem tego twórcy jest niewątpliwie muzyka stworzona na gruncie religijnym. Z zachowanych zabytków najwięcej utworów muzycznych skomponowana jest ku czci Matki Boskiej. Ks. Surzyński scharakteryzował je następująco: „w utworach tych maluje się tkliwe nabożeństwo ks. Gorczyckiego do Matki Boskiej. [...] Jego Ave Maria mimo swego zawilego opracowania kontrapunktycznego, brzmi wspaniale. Tenor śpiewa melodyję, tzw. tonus peregrinus z psalmodyi kościelnej jako cantus firmus, a reszta głosów mu wtóruje.”²⁴⁶.

Spośród trzech znanych motetów G. G. Gorczyckiego, opartych na formule modlitewnej Ave Maria (Alleluja. Ave Maria I na sopran, alt, tenor i bas oraz Alleluja. Ave Maria II i Ave Maria gratia plena zawarte w Missa Rorate II na alt, 2 tenory i bas)²⁴⁷, dwa oparte są na wersetach Pozdrowienia anielskiego, bez słowa Jezus i Sancta Maria. Dwa z nich poprzedzone są też słowem alleluja.

Alleluja.
Ave Maria gratia plena Dominus, Dominus tecum
Benedicta tu in mulieribus, in mulieribus,

²⁴⁵ Wstęp do *Kompozycje kościelne wzorowych mistrzów muzycznych z epoki klasycznej w Polsce*. z. II. (red.) J. Surzyński ks., Drukiem Jarosława Leigebra, Poznań 1887, s. 2.

²⁴⁶ J. Surzyński ks., *Matka Boska w muzyce...*, s. 16.

²⁴⁷ Motet Ave Maria G. G. Gorczyckiego został wydany oficjalnie drukiem [w] *Kompozycje kościelne wzorowych mistrzów muzycznych z epoki klasycznej w Polsce*. (red.) J. Surzyński ks., Poznań 1887 oraz w *Cantica Selecta Musices Sacrae in Polonia*. (red.) W. Gieburowski ks., Poznań 1928, motet Alleluja. Ave Maria, [w] *G. G. Gorczycki 6 motetów* (red.) Z. M. Szwejkowski Wyd. Dawnej Muzyki Polskiej z. 78, PWM Kraków 1986, trzeci motet - Alleluja Ave Maria pozostaje w rękopisie (zob. przyp.) G. G. Gorczycki. *Studia II*. (red.) Z. M. Szwejkowski, PWM, Kraków 1990, s. 139.

et benedictus fructus ventris tui, fructus ventris tui.
Alleluja.

Wśród zabiegów literackich kompozytora widoczne jest powtarzanie słów i krótkich zwrotów, co dobrze ilustruje powyższy fragment tekstu. Słowa te, prawdopodobnie uznane przez kompozytora za kluczowe, animują wzajemne oddziaływanie muzyki i słowa. W fazie wykonawczej fragmenty te powinny być poparte efektem muzycznych środków, by w ten sposób mogły być czytelne i zyskać na znaczeniu (przykł. 9). W motecie *Alleluja. Ave Maria* słowo *alleluja* powtarzane jest dziesięciokrotnie. Kompozytor formuje nim jakby wstęp i zakończenie motetu. Spina tym samym cały utwór klamrą, tworząc podniosły nastrój. Gorczycki stosował te efekty w wielu swoich kompozycjach. Owo powtarzanie słów, jak zauważa E. Orłowska – Storkaas, ma też znaczenie metryczne: „*pozwala płynnie wypełnić schematy melo-rytmiczne utworu*”²⁴⁸. Poza tym; jak już wspomniano, znaczenie tych słów zostaje wzmocnione poprzez zwrócenie na nie szczególnej uwagi podczas wykonawstwa.

Stylistyką tego motetu Gorczycki nawiązywał formalnie do polifonii XVI - wiecznej (deklamacyjność struktur horyzontalnych - *tactus*), co świadczy o jego tradycjonalizmie, pomimo stosowanych już wówczas nowatorskich technik. H. Feicht, nazwał te zabiegi kompozytorskie - polifonią tematyczną²⁴⁹. Materiał motywiczy swoich motetów czerpał Gorczycki z jednogłosowych śpiewów chorałowych²⁵⁰. *Cantus firmus* w motecie *Ave Maria* Gorczyckiego, stanowi melodia sylabicznego psalmu 113 - *In exitu Israel*²⁵¹ (*tonus peregrinus*²⁵² - przykł. 7). Tenor jest tradycyjnie trzonem kompozycji (wł. *tenere* – trzymać), w której pozostałe głosy konstruują fakturę na zasadzie swobodnej imitacji²⁵³. Melodia tenora *cantus firmus*, oparta jest częściowo na skali doryckiej.

²⁴⁸ E. Orłowska – Storkaas, *Refleksje na temat muzyki i słowa w „Conductus funebris” Gorczyckiego*. [w] Grzegorz Gerwazy Gorczycki. Studia II, (red.) Z. M. Szweykowski, PWM, Kraków 1990, s. 163.

²⁴⁹ H. Feicht, *Do biografii G. G. Gorczyckiego*. [w] Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku, (red.) Z. Lissa, PWM, Kraków 1980, s. 474.

²⁵⁰ I. Stachel, *Tradycja chorałowa w twórczości Gorczyckiego*. [w] Grzegorz Gerwazy Gorczycki. Studia II, (red.) Z. M. Szweykowski, PWM, Kraków 1990, s. 45.

²⁵¹ Tamże, s.58.

²⁵² (zob.) *Peregrinus tonus* (łac. obca tonacja, osobliwy ton), [w] G. Mizgalski ks. (red.) *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej...*, ss. 367-368.

²⁵³ Gorczycki zalecał zastąpić głos altowy, falsetem męskim (cyt. za ks. W. Gieburowskim), [w] Przedmowa do wydania *Cantica Selecta Musices Sacrae in Polonia*. (red.) ks. W. Gieburowski, Poznań 1928.

8 A - - - ve Ma - ri - a gra - ti -

6 8 a ple - na Do - mi - nus te - - cum

11 8 be - - - ne - di - cta tu in mu - li -

16 8 e - ri - bus et be - ne - di - ctus fru - ctus

21 8 ve - ntris tu - - - i.

7. G. G. Gorczycki - *Ave Maria*. Cantus firmus w tenorze

W kwestii linearnej faktury motetu *Ave Maria* widać małą różnorodność poszczególnych głosów względem siebie, co z kolei sprzyja klarowności konstrukcji, a co za tym idzie także uzyskaniu wyrazistości tekstu i brzmienia. Nie występuje też wyraźna dominacja żadnego z nich; przeważa klarowna technika swobodnej imitacji (przykł. 8).

Altus A - - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - - -

Tenor I 8 A - - - ve Ma - ri - a gra - ti - a

Tenor II 8 A - - - ve Ma - ri - a gra - - - ti -

Bassus A - - - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - - - -

8. G. G. Gorczycki – *Ave Maria* (t. 1-5). Swobodna imitacja

Natomiast w *Alleluja. Ave Maria* jako podstawę konstrukcji utworu kompozytor stosuje technikę *nota contra notam* (przykł. 9). Technika ta z założenia

realizuje sylabizację tekstu, ale dzięki temu jego deklamacyjność pozostaje niezakłócona, poza rozdrobnieniem rytmicznym w kadencjach (np. takty: 32, 34, 40). Jest to dowód na dbałość kompozytora o pełnię brzmienia w tych fragmentach tekstu, których czytelność chciał szczególnie wyeksponować, nawet kosztem ograniczenia czynnika melodycznego (t. 30-35). Tę tezę ilustruje poniższy fragment utworu (przykł. 9).

C
cum be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus et

A
cum be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus et

T
cum be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus et

B
be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus et

9. G. G. Gorczycki *Alleluja. Ave Maria*, (t. 29 – 35)

Akordowa struktura tego motetu ma też w pewnych fragmentach znaczenie ilustracyjne (*alleluja* – jako zwarty śpiew ludu, swego rodzaju manifestacja uczuć i prośb kierowanych do Matki Najświętszej). Jest to być może pewien środek zastosowany przez Gorczyckiego celem wyrażenia osobistych uczuć religijnych, podobnie jak uwielbienie Boga wyrażane w lirycie hymnicznej czy psalmowej. Jednak mając na uwadze fakt, iż w muzyce religijnej owych czasów dominowała jednoznaczność interpretacji tekstów biblij, byłby to raczej zbyt daleko wyciągnięty wniosek, zwłaszcza biorąc pod uwagę tradycyjne cechy stylu tego wybitnego polskiego kompozytora.

Odpowiedni wyraz brzmieniowy („pokorna” modlitwa wiernych) uzyskał Gorczycki w tym motecie poprzez dobranie „stosownego” trybu tonalnego (moll przeciwstawnie z dur). Można pokusić się o stwierdzenie, iż także w tym celu zastosowano w środkowej części motetu kontrastującą fakturę, metrum nieparzyste (t. 22 – 44, przykł. 9), zgodnie z wiodącą wówczas tendencją dialogowania głosów (wcześniej - Szkoła wenecka).

Technika ta rozczłonkowała cały motet na części i w znacznym stopniu dała możliwość jego harmonicznego urozmaicenia. Pamiętać jednak należy, iż

zmiana metryki z taktu parzystego na nieparzysty, nie wiąże się ze zmianą pulsacji stałych wartości (przykł. 10 i 11)²⁵⁴.

C
Al - le - lu - ja al - le - lu - ia

A
Al - le - lu - ia al - le - lu - ia

T
Al - le - lu - ia al - le - lu - ia

B
Al - le - lu - ia

10. G. G. Gorczycki – *Alleluja. Ave Maria. Metrum parzyste* (t. 1-6)

Traktowanie głosów recytacyjnie w tym motecie poprzez wspomnianą już technikę *nota contra notam*, nie jest przypadkowe. To być może świadome nawiązanie przez Gorczyckiego do recytacji psalmowej. Ograniczona jest tu samodzielnosc melodyczna głosów na rzecz brzmienia akordowego i jedności rytmicznej na słowach *benedicta tu in mulieribus* (t. 30-40), (przykł. 9).

C
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

A
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

T
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

B
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

11. G. G. Gorczycki – *Alleluja. Ave Maria. Metrum nieparzyste* (t. 22-25)

²⁵⁴ S. Krukowski, *Problemy wykonawcze...*, ss. 28-34.

Wyjątkiem jest kanoniczne (imitacja ścisła) powiązanie głosu tenorowego i basu w części *Alleluja*, co ilustruje poniższy fragment motetu (przykł. 12).

12. G. G. Gorczycki *Alleluja. Ave Maria*. Technika kanoniczna (t. 43-56)

Analizując polifonię Gorczyckiego, muzykolog A. Wardęcka - Gościńska wskazuje na charakterystyczny dla niego element techniki kompozytorskiej, w którym stosuje zmienny aparat głosowy²⁵⁵. W przypadku obu opisywanych motetów jest to wyłączanie głosu basowego, celem uzyskania efektu kolorystycznego. (*Alleluja. Ave Maria* część środkowa t. 22-28 oraz w *Ave Maria* t. 15-16).

W pierwszym przypadku chodzi zapewne o uwypuklenie delikatności modlitewnie wypowiedzanych słów anioła Gabriela (*bądź pozdrowiona pełna łaski, Pan z Tobą*) oraz w drugim przypadku - słowa kluczowego w powtórzeniu „...między niewiastami” (*in mulieribus*) - będącego kontynuacją zwrotu „ *błogosławionaś Ty*” (*benedicta tu*). Brzmienie i barwa muzyczna w tych odcinkach faktury utworu, zdecydowanie kontrastują z pozostałymi w dalszej części przebiegu, ulegając pożądanym zmianom w naturalny sposób, bez zbędnych oznaczeń wykonawczych.

Interpretacja motetów G. G. Gorczyckiego nie jest kwestią odwzorowania stylistyki wykonawczej epoki, w której żył (Barok). Nurt religijny jego twórczości, jak już zauważono, jest umocowany we wzorcach renesansowej szkoły palestrinowskiej, *stile antico*. Ta pewnego rodzaju archaizacja jest u Gorczyckiego; jak się dziś uważa, „*środkiem ekspresji w tworzeniu nastroju mistyki i nabożnego skupienia*”²⁵⁶. W motetach tych sposób kształtowania przebiegu

²⁵⁵ A. Wardęcka - Gościńska, *Polifonia motetów a cappella Gorczyckiego* [w] Grzegorz Gerwazy Gorczycki. Studia II, (red.) Z. M. Szwejkowski, PWM, Kraków 1990, s. 132.

²⁵⁶ J. Mechanisz, *Poczet kompozytorów polskich*, Wydawnictwo „Polihymnia”, Lublin 2004, s. 51.

uzależniony jest od czytelności treści słownej (w tym przypadku jest to niepełna formuła modlitewna *Ave Maria*). Przejrzystość treści słownej warunkuje odpowiednie zastosowanie tempa, które kształtowano zgodnie z wyrażonymi w kompozycji nastrojami i uczuciami²⁵⁷. Wskazówka wykonawcza, jaką są zapisy tempa na początku utworu (element ten pojawia się w partyturach jako wskazania kompozytorskie już od początków XVII w.), jak uważa D. Szlagowska, autorka opracowania pt. „Muzyka baroku”; stanowi jedynie informację pośrednią. Słowne określenia, które dziś dotyczą bezpośrednio tempa, wówczas sugerowały raczej nastrój, wyraz i sposób wykonania, niż samo tempo²⁵⁸. Zgodnie z twierdzeniem autorki, charakter i funkcja muzyki ściśle wiązały się z innymi aspektami wykonawstwa, takimi jak: skład i wielkość zespołu wykonującego utwór oraz akustyka pomieszczenia²⁵⁹. Odtworzenie warunków akustycznych, w jakich pierwotnie działała Kapela Katedralna Gorczyckiego, nie jest już możliwe, z uwagi na kilkakrotną przebudowę katedry wawelskiej pod koniec XVIII wieku i później jeszcze w wieku XIX. Zespół katedralny, który powołany był pierwotnie w składzie około 30 muzyków, za czasów Gorczyckiego oscylował wokół 14-17 muzyków (wokalistów i instrumentalistów) i z całą pewnością dobrze lokował się w ówczesnych warunkach akustycznych. Warto przytoczyć w tym miejscu jeszcze jedną ocenę, jak się okazuje, bardzo trafną jak na czasy, w których historiografia polskiej muzyki dawnej była jeszcze mało zbadana - ks. W. Gieburowski napisał, iż: „*motety Gorczyckiego odznaczają się głęboko odczutą subtelnością natchnienia kompozytorskiego, nie pozbawionego przy tym żywej i namiętnej kolorystyki*”²⁶⁰.

²⁵⁷ S. Krukowski, *Problemy wykonawcze...*, s. 32.

²⁵⁸ D. Szlagowska, *Muzyka baroku*. Skrypty i podręczniki nr 29, Wyd. Akademii Muzycznej w Gdańsku, Gdańsk 1998, s. 251.

²⁵⁹ D. Szlagowska, *Muzyka baroku...*, s. 251.

²⁶⁰ Przedmowa do wydania *Cantica Selecta Musices Sacrae in Polonia*. (red.) W. Gieburowski, Poznań 1928.

Alleluia. Ave Maria gratia plena

Grzegorz Gerwazy Gorczycki

Cantus

Al - le - lu - ia al - - - - le - - - -

Altus

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al -

Tenor

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al -

Bassus

Al - le - lu - ia al -

8

C

lu - - - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -

A

le - lu - ia al - - - - - le - lu - - ia al - le - lu -

T

le - lu - ia al - - - - - le - lu - ia al - le - lu -

B

le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

15

C

ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

A

ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

T

ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

B

al - le - lu - ia al - le - lu - ia

Alleluia. Ave Maria gratia plena

22

C A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus Do - mi - nus te -

A 8 A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus Do - mi - nus te -

T 8 A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus Do - mi - nus te -

B

29

C cum be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus et

A 8 cum be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus et

T 8 cum be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus et

B

be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus et

36

C be - ne - dic - tus fru - ctus ve - ntris tu - - i, fru - ctus ve - ntris

A 8 be - ne - dic - tus fru - ctus ve - ntris tu - - i, fru - ctus ve - ntris

T 8 be - ne - dic - tus fru - ctus ve - ntris tu - - i, fru - ctus ve - ntris

B

be - ne - dic - tus fru - ctus ve - ntris tu - - i, fru - ctus ve - ntris

Alleluia. Ave Maria gratia plena

3

43

C tu - - i. Al - le - lu - ia al - - -

A tu - - i. Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al -

T tu - - i. Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al -

B tu - - - i - - - Al -

50

C le - - - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al -

A le - lu - ia al - le - lu - ia al - - - le - lu - ia al -

T le - lu - ia al - - - le - lu - ia al - - - le - lu - ia al -

B le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

58

C le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia. al - le - lu - ia.

A le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia. al - le - lu - ia.

T le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia. al - le - lu - ia.

B al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

Ave Maria

OFFERTORIUM TONI PEREGRINI

Grzegorz Gerwazy Gorczycki

Altus

Tenor I

Tenor II

Bassus

A - - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - - - -

A - - - - ve Ma - ri - a gra - ti - a

A - - - - ve Ma - ri - a gra - - - ti -

A - - - - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - - - -

6

A

T I

T II

B

- - - - na Do - mi - nus te - - - - cum

ple - - - - na Do - mi - nus te - - - - cum

a ple - na Do - mi - nus te - - - - cum

- - - - na Do - mi - nus te - - - - - - - - - cum

Ave Maria

2

11

A

be - - - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus, in mu - li -

T I

be ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus, in mu - li -

T II

be - - - ne - di - cta tu in mu - li -

B

be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus

16

A

e - ri - bus et be - ne - di - ctus fru - ctus ve-ntris

T I

e - ri - bus et be - ne - di - ctus fru - ctus ve-ntris tu -

T II

e - ri - bus et be - ne - di - ctus fru - ctus

B

et be - ne - di - ctus fru-ctus ve-ntris tu - i, fru -

21

A

tu - - i, ve ntris tu - i fru - ctus ve-ntris tu - i.

T I

- - - i, fru - ctus ve - ntris tu - i.

T II

ve - ntris tu - - i.

B

ctus ve-ntris tu - - - i, fru - ctus ve-ntris tu - - - i.

3.1.4. Podsumowanie

Próba ujęcia ogólnikowego sprowadza się przede wszystkim do stwierdzenia, iż motety *Ave Maria* z okresu muzyki dawnej łączy podobne traktowanie treści słownej. Realistyczne tendencje renesansu motywowały kompozytorów do uwypuklania znaczenia tekstu w utworach wokalnych. Nie oznacza to jednak, że dopuszczano swobodę w indywidualnym interpretowaniu tekstu²⁶¹. Zasada ta niewątpliwie powinna obowiązywać także i w dzisiejszym wykonawstwie muzyki dawnej.

Formuła modlitewna w pełnym kształcie zatwierdzona została na Soborze Trydenckim. Ten sam Sobór umieścił wiele pism, które w jakikolwiek sposób komentowały Biblię, w indeksie ksiąg zakazanych (*Index librorum prohibitorum*)²⁶², eliminując tym samym możliwość interpretacji treści słownych w niej zawartych. Kościół uznał, że świecki lud nie może samodzielnie w poprawny sposób zrozumieć Świętej Księgi, a jedynie pozostający w jego posłudze kler. Episkopat Polski przyjął uchwały Trydentu w 1577 roku²⁶³. Poza tym, muzyka dawna, nawet religijna czy ściśle sakralna, miała wyłącznie użytkowy charakter. Jak zauważył Ludwig Erhardt: „*nikomu nie przychodziło na myśl, by [...] [muzykę – przyp. autora] traktować jako wypowiedź osobistą kompozytora.[...] Autor pozostawał mniej lub bardziej anonimowy, nieobecny w swym dziele; problem nowatorstwa czy choćby tylko oryginalności właściwie nie istniał – a w każdym razie daleko mu było do znaczenia jakie przypisujemy mu dzisiaj*”²⁶⁴. Trudno w związku z tym doszukiwać się w sposobie kształtowania tekstu treści głębszych aniżeli konkretne znaczenie słów, zaczerpniętych przecież z Pisma Świętego.

Tradycja nakazywała bogobojnemu ludowi sławić Maryję w prostych słowach. Sebastian z Felsztyna wykorzystuje w swoim motecie tylko dwa wersy formuły *Pozdrowienia anielskiego* poprzedzone słowem *alleluja*. Bartłomiej Pękiel w niespełna sto lat później zawiera w swoim motecie już pełną, 3-częściową formułę modlitewną, pozwalając sobie nawet na dodanie do imie-

²⁶¹ S. Krukowski, *Problemy wykonawcze...*, s. 49.

²⁶² A. Wyczański, *Historia powszechna. Wiek XVI*. WSiP, Warszawa 1983, s. 154.

²⁶³ J. Kłoczowski, *Dzieje chrześcijaństwa polskiego...*, s. 384.

²⁶⁴ L. Erhardt, *Sztuka dźwięku*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 16.

nia *Jesus* słowa *Chrystus*, co było w sprzeczności z postanowieniem Soboru Trydenckiego. Grzegorz Gerwazy Gorczycki umieszcza w warstwie słownej, podobnie jak felsztyńczyk, formułę *Pozdrowienia anielskiego*, jednak w odróżnieniu od niego, z zastosowaniem jej pełnych dwóch wersów biblijnych. Trudno byłoby jednoznacznie orzec, jakie były przesłanki stosowania przez poszczególnych kompozytorów w ich utworach zestawień słów formuły modlitewnej, powtórzeń, czy nawet ich braku. To zadanie muzykologii. Jednak przez pryzmat kompozycji i jej wykonawstwa wyobraźnia słuchacza może zostać skierowana ku widzeniu i zrozumieniu przesłania modlitwy, jakie niesie ze sobą utwór.

Współczesny filozof i muzykolog Mieczysław Tomaszewski wyróżnia w dziełach muzycznych pewne elementy (*momenty*), które uosabiają integralność twórczą kompozytora w jego utworze. Wskazuje on m.in. na *moment autobiograficzny*, który stanowi swego rodzaju dokumentację zdarzeń życia empirycznego ich twórcy. Są one, cytując za Tomaszewskim, „*swoistym zapisem, utrwaleniem w dziele faktów dotyczących przede wszystkim sfery życia społecznego*” (poza innymi jak narodowe, kulturalne i in.), tej, do której autor dzieła „*należał (czy należy), z którą się identyfikował*”²⁶⁵. Czasy inkwizycji oraz rygoru cenzury kościelnej powodowały, iż w uprawianiu muzyki musiano się zadowalać jedynie bezpośrednim jej odbiorem i „właściwym” rozumieniem w duchu absolutyzmu religijnego. Nie zmienia tego fakt, że Polska była jak na owe czasy bardzo tolerancyjna²⁶⁶. Analizując treść słowną motetów nie należy raczej spekulować na temat jej wymiaru metafizycznego, pomimo iż podłoże tradycyjnej religijności ich autorów jest niezaprzeczalne. Biorąc jednak pod uwagę realia społeczno-kulturowe kompozytorów polskiej muzyki dawnej, należałoby uwzględniać dialektyczną warstwę znaczeniową powiązań muzyczno – słownych w dawnych motetach *Ave Maria*. Możliwość abstrakcyjnego pojmowania i rozumienia tych samych religijnych treści słownych jak również interpretacji powiązanych z nimi treści muzycznych, będzie domeną motetów współczesnych, z charakterystyczną w zakresie retoryki muzycznej swobodą wypowiedzi ich twórców.

Kompozytorzy polscy okresu muzyki dawnej, których motety stały się przedmiotem rozważań w niniejszym rozdziale, związani byli w ciągu całego swojego życia z wszechwładnym Kościołem katolickim. W pewnych momen-

²⁶⁵ M. Tomaszewski, *Momenty autobiograficzne, autoekspresyjne i autorefleksyjne dzieła muzycznego*, [w] *Filozofia muzyki*. (red.) K. Gućzalski, Musica Jagiellonica, Kraków 2003, s. 19.

²⁶⁶ J. Kłoczowski, *Dzieje chrześcijaństwa polskiego...*, s. 117.

tach dziejowych był on jedynym „odbiorcą zamówień” muzycznych²⁶⁷. Sebastian z Felsztyna i Grzegorz Gerwazy Gorczycki swoją twórczość kompozytorską poświęcili Kościołowi, wierni jego ideom jako duchowni. Idee te wyrażał również ich styl muzyczny. Powściągliwość i prostota faktury jako znamiona tego stylu, niosą ze sobą jednoznaczność wymowy znaczeniowej treści słownej. Eksponowano zarazem poprzez treść muzyczną swobodny, płynny ruch melodii, bez napięć, poza naturalną energetyką akcentów słowa. Subiektywna emocjonalność wykonawcy motetów muzyki dawnej powinna zatem pozostać w sferze wewnętrznej.

Punktu wspólnego dla wykonawstwa muzyki dawnej upatrywać można w pewnym zrównoważeniu elementu słownego i melodycznego. Motety Gorczyckiego nacechowane są niezwykłym skupieniem i powagą („*głęboko refleksyjne, wyrosłe z ducha religijnej kontemplacji*”)²⁶⁸, poprzez charakterystyczne, gęste brzmienie faktury polifonicznej, choć nierzadko zróżnicowanej konstrukcyjnie (struktury horyzontalne i wertykalne). Motet Sebastiana z Felsztyna cechuje chorałowe myślenie, uwidocznione z strukturze horyzontalnej utworu. Pierwszoplanową rolę spełnia w nich melodyka i rytm. Płynne snucie melodyczne tworzy surowy klimat modlitwy, a słowa pojawiają się zgodnie - jednocześnie w głosach lub z drobnymi przesunięciami sylab. Ważne dla wykonawcy jest zatem, by na odcinku melizmatu zneutralizować akcent i raczej nie lokować go na ostatniej sylabie słowa, konstruując tym samym napięcia energetyczne zgodnie z prozodią słowa.

Poza dwoma przytoczonymi tu kompozytorami – księżmi, inny polski twórca - Bartłomiej Pękiel - to osoba świecka, pozostająca jednak w posłudze muzycznej Kościoła poprzez swoją działalność zawodową. Życie w konformistycznym społeczeństwie katolików sprawiło, że ich sfera twórcza (Sebastiana z Felsztyna, B. Pękiela i G.G. Gorczyckiego) oscylowała wokół *sacrum*. Reprezentują oni jednak odmienne style. Potoczysty przebieg zrównoważonych słowno - muzycznie fraz motetu B. Pękiela kształtuje stylistykę wykonawczą, zbliżając ją do nurtu palestrinowskiego. Wykonawca powinien pamiętać o uwypukleniu motywów na kluczowych słowach, podkreśleniu momentów imitacyjnych, mających postać tematów. Niezbędne jest również wydobywanie niuansów brzmieniowych, określających charakter stylistyki utworu, celem od-

²⁶⁷ M. Perz, *Cechy socjologiczne polskiej kultury muzycznej XVI stulecia*. [w] *Musica Antiqua*, t. II, *Acta scientifica*. (red.) J. Wiśniowski, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Bydgoszcz 1969, s. 201.

²⁶⁸ E. Obniska, *Muzyka dawna. Barok*. [w] *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*. (red.) T. Ochlewski, Wydawnictwo „Interpress”, Warszawa 1983, s. 63.

zwierciedlenia jego religijnego charakteru (Szkola palestrinowska)²⁶⁹. Kult maryjny w ich czasach był już na tyle silny, że emanował na osobowości tych trzech kompozytorów, co wyczuwalne jest w motetach *Ave Maria*.

Należy zdać sobie sprawę - co zasygnalizowano już na wstępie niniejszego podsumowania - iż kompozytor muzyki dawnej nie kierował się w swojej twórczości tzw. natchnieniem. Nie istniała wówczas funkcjonująca w dzisiejszych czasach zależność twórcza, określana jako „sztuka dla sztuki”.²⁷⁰ Pomimo braku wieloznaczności w zakresie treści słownej i muzycznej, wyraźnie czytelny jest nastrój tych utworów. Poza tym niestosowne byłoby sztuczne przejaskrawianie ich interpretacji, poprzez nadmierną ekspresję wykonawczą i swobodę w operowaniu jej elementami.

Współcześnie zauważalne są tendencje do odtwarzania muzyki dawnej uwzględniające audytywność naszych czasów. Jak pisze ekspert w dziedzinie wykonawstwa dawnej muzyki wokalne, E. Sasiadek: „...*aktualne propozycje w wykonawstwie muzyki dawnej idą z duchem czasu, [...] współgrają z założeniami estetycznymi w innych dziedzinach sztuki, są zgodne z potrzebami mediów [...], następuje ogólna zmiana upodobań estetycznych epoki i wobec tego konieczny jest [...] kompromis*”²⁷¹. Owego kompromisu E. Sasiadek upatruje w relacji pomiędzy „*założeniami artystycznymi kompozytora i praktyką wykonawczą ówczesnego okresu a współczesnymi upodobaniami estetycznymi*”²⁷². Starania zmierzające do odtworzenia, możliwie jak najbardziej wiernie, dawnej stylistyki muzycznej byłyby z góry skazane na niepowodzenie, gdyby nie dbałość o realia wykonawcze (wnętrze kościoła) i przekonanie wykonawców – chórzystów co do treści, jakie niesie ze sobą modlitwa maryjna. Najważniejszym zadaniem wykonawcy jest maksymalne zbliżenie się do tej stylistycznej czystości muzyki dawnej. Osiągnąć ją można chyba tylko poprzez powściągliwą ekspresję wykonawczą, osadzoną w przeświadczeniu o hierarchii elementów muzycznych i słownych.

Wydaje się również (warto przywołać w tym miejscu autorytet S. Krukowskiego), iż realizowanie muzyki w duchu prawdy stylistycznej możliwe jest jedynie wtedy, gdy pozwoli się muzyce skomponowanej doskonale przez kompozytora na samoistne „zafunkcjonowanie” w przestrzeni. Interpretacja zarazem

²⁶⁹ B. Mendlik, *Wykonawstwo form wokalnych i wokально-instrumentalnych muzyki religijnej w kontekście budowy formalnej i treści utworów*. Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2006, s. 29.

²⁷⁰ L. Erhardt, *Sztuka dźwięku...*, s. 17.

²⁷¹ E. Sasiadek, *Aktualne tendencje praktyki wykonawczej muzyki dawnej*. [w] *Rozważania o muzyce dawnej i jej wykonawstwie*. (red.) B. E. Werner, E. Sasiadek, Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, Wrocław 2003, s. 118.

²⁷² Tamże, s. 117.

powinna być pozbawiona subiektywnej dowolności temp i dynamiki²⁷³. To nad-
rzędność melodii w stosunku do pozostałych elementów dzieła muzycznego
oraz jej naturalny tok wokalny, powiązany ze słowem, stanowią regulatory roz-
woju faktury motetu. Muzyka dawna jest z natury kontemplacyjna, niesie ze
sobą spokój, wyzwalać wewnętrzne poczucie duchowości, a w pewnym sensie
również religijną więź z *sacrum* i ludzką tęsknotę za wieczną szczęśliwością
nieba.

²⁷³ S. Krukowski, *Problemy wykonawcze...*, ss. 82-87.

3.2. Muzyka współczesna

Muzyka, która powstała w zeszłym stuleciu, a zwłaszcza po II wojnie światowej, była określana w literaturze fachowej różnymi terminami: *muzyka nowa*, *muzyka XX wieku*, *muzyka naszych czasów* czy inne, m.in. *muzyka współczesna*.

Określenia te miały służyć sprowadzeniu do jednego mianownika wielości trendów, stylów i odmian muzyki, powstałych na gruncie przeobrażeń czasów powojennych, a także swobody twórczej, uwidaczniającej się w braku konwenansów (awangarda, modernizm), rozpadzie systemu dur-mol i modzie na poszukiwanie osobowościowej odrębności artysty. Zmieniała się świadomość twórców muzyki chóralnej.

Jak stwierdził B. Schaeffer, „...*dużo napisano muzyki, ale sporo bez znaczenia, bezwiednie powtarzającej utarte schematy*”.²⁷⁴ Mógłby polemizować z tym stwierdzeniem zwłaszcza ten, kto hołduje hasłu wybitnego awangardzisty Johna Cage’a, w imię którego „*wszystko co czynimy jest muzyką*”²⁷⁵. Jednakże pomijając skrajną awangardę muzyczną, trzeba przyznać, że Schaeffer z pewnością miał na myśli bardziej „schematyczną bezstylowość” twórczości, pozostającej w XX wieku na marginesie muzyki, aniżeli próbę kontynuacji technik kompozytorskich powstałych w epokach, których twórcy doprowadzili do doskonałości formy i gatunki; przede wszystkim motet. Dobitym przykładem niech będzie *dodekafonia*, która jako zjawisko awangardowe (ekspresjonizm), obecnie rozumiana jest już jako przejaw odrodzenia systemu modalnego, bo-

²⁷⁴ B. Schaeffer, *Dzieje muzyki...*, s. 347.

²⁷⁵ L. Erhardt, *Sztuka dźwięku...*, s. 251.

wiem podobnie opierała się na ścisłym, uporządkowanym szeregu dźwięków²⁷⁶. Jest być może jeszcze zbyt wcześnie, aby tę różnorodność kierunków i postaw w muzyce XX wieku ująć w jedną typologię. Prawdopodobnie dopiero w przyszłości, z perspektywy dziejowej, uda się dostrzec jej cechy wspólne i różnice. Użyty w tytule termin *muzyka współczesna* ma znaczenie pejoratywne. Omawiany w niniejszym rozdziale zakres problematyki teoretycznej ma w założeniu skierować uwagę czytelnika na jeden z aspektów muzyki powstałej w II połowie XX wieku - jest nim przede wszystkim kontekst integralności elementu tradycji, obecny zwłaszcza w motetach *Ave Maria* polskich kompozytorów współczesnych. Pewnym czynnikiem koncentrującym wysiłki twórców na tradycyjalizmie (odzwierciedlenie nawyków kulturowych, przywiązanie do obyczajów i religijności), przy pełnej otwartości stylistycznej w tym okresie, jest silnie oddziałujący kult maryjny w Polsce. Tradycja religijna, wyrażona symbolicznie w tych motetach, jest przejawem ich skojarzeń, utrwalonych praktyką muzyczną i w pewnym sensie również, a może przede wszystkim – religijnością.

Cytowany wcześniej M. Tomaszewski wyróżnia poza elementem *autobiograficznym*, który jest pewnym potwierdzeniem specyfiki warunków życia i twórczości kompozytorów, również tzw. *moment autorefleksyjny* dzieła muzycznego. Ma on w kontekście polskiej chóralnej muzyki współczesnej swoje szczególne uzasadnienie. Zdaniem Tomaszewskiego owa *autorefleksja* jest „*odblaskiem doświadczeń duchowych autora [...], jako wynik dotarcia do zrozumienia sensu [...] własnej egzystencji*”²⁷⁷.

Analogie doświadczeń sprawiają, iż w utworach, które będą omówione w dalszej części rozdziału, należy odczytać i powiązać „*pewne struktury dźwiękowe z pojęciami, zjawiskami i wyobrażeniami pozamuzycznymi [...], zgodnie z intencją kompozytora*”.²⁷⁸ W odróżnieniu od muzyki dawnej, pojawia się tu materia, w której można doszukiwać się wieloznaczności. Filozof muzyki Andrzej Pytlak uważa, iż większość kompozytorów współczesnych istoty wykonawstwa muzyki upatruje w jej ekspresji. Według niego wyrazista interpretacja utworu jest nośnikiem wartości ekspresyjnych; z kolei wartości artystyczne samego dzieła (znaki, materiał muzyczny, strukturę) wykonawca jest zobowiązany wyeksponować²⁷⁹.

²⁷⁶ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, t. II..., s. 186.

²⁷⁷ M. Tomaszewski, *Momenty autobiograficzne, autoekspresyjne i autorefleksyjne dzieła muzycznego...*, s. 22.

²⁷⁸ B. Smoleńska - Zielińska, *Przeżycie estetyczne muzyki...*, s. 28.

²⁷⁹ A. Pytlak, *Wartości i kryteria dzieła muzycznego*. PWM, Kraków 1979, s. 92.

Pewnych cech nowatorstwa idei muzyki współczesnej, muzykolog A. Jarzębska upatruje w „intelektualnym wyrafinowaniu” stylistycznym, eksponowanym przez logiczną narrację muzycznych wydarzeń i klarowną konstrukcję architektoniczną faktury utworu. Jarzębska wskazuje na przykład serializmu jako ewidentne exemplum „ładu i koherencji muzyki”, zaistniałej z połączenia dawnych i nowych idei twórczych w tzw. koncepcji awangardowej²⁸⁰.

W przypadku współczesnych motetów *Ave Maria* zachodzi możliwość dostrzegania wielopłaszczyznowej analizy treści. Należy jednak uznać muzykę jako znak czyli symbol, co według teorii filozoficznej Krzysztofa Guczalskiego, stanowi istotę rozumienia muzyki²⁸¹. Guczalski wysunął tezę, iż „...znaczenia języka są przede wszystkim symboliczne [...] ponieważ zaś muzyka jest pod pewnymi istotnymi w tym kontekście względami podobna do języka, można to samo powiedzieć i o niej”²⁸². Muzykolog Barbara Zielińska-Smoleńska podobnie formułuje znaczenie treści: „każdy gest melodyczno - rytmiczny, każda artystycznie zkomponowana figura dźwiękowa, obrasta w coś więcej, niesie ze sobą określony wyraz”.²⁸³ Na etapie interpretacji, metafizyczność warstwy słowno – muzycznej utworów współczesnych pozwala na bardziej abstrakcyjne wyobrażenie zawartych treści aniżeli w muzyce dawnej.

Niemniej takie współczesne rozumienie znaczeń muzycznych, ów „określony wyraz” nie tyle mieści się w wyobrażeniu, które w muzyce dawnej skonkretyzowane było prostolinijną, jednoznaczną interpretacją treści z Pisma Św., co je w tym wymiarze przerasta.

²⁸⁰ A. Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004, s. 243.

²⁸¹ K. Guczalski, *Znaczenie muzyki. Znaczenie w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*. Musica Jagiellonica, Kraków 2002, s. 77.

²⁸² Tamże, ss. 78-79.

²⁸³ B. Smoleńska - Zielińska, *Przeżycie estetyczne muzyki...*, s. 25.

3.2.1. **Andrzej Koszewski (1922-) *Ave Maria*, na 4 głosowy chór mieszany**

Nazwisko tego kompozytora wiąże się ze wzrostem znaczenia muzyki polskiej w świecie w II połowie XX wieku²⁸⁴. Urodził się w Poznaniu i w tym mieście głównie tworzył. Studiował kompozycję u Tadeusza Szeligowskiego, czołowego kompozytora polskiego okresu międzywojennego. Od 1964 jest prof. PWSM w Poznaniu. Andrzej Koszewski to czołowy kompozytor współczesnej muzyki chóralnej w Polsce²⁸⁵. Zaczynał swoją karierę od tradycyjnych kompozycji na chór, inspirowanych w dużej mierze folklorem, by wkrótce przyjąć postawę nowatorską, poszukując nowych środków wyrazu. Charakterystyczne dla tego nurtu jego twórczości jest wprowadzanie niekonwencjonalnych, a zarazem nowatorskich środków artykulacyjnych, jak szept czy gwizd. Ze względu na specyfikę brzmienia utworów twórczość A. Koszewskiego jest wyjątkowa. Po 1960r. swoją działalność kompozytorską skoncentrował głównie na muzyce chóralnej. Na gruncie tej dziedziny muzyki odniósł najbardziej znaczące sukcesy.

Motet *Ave Maria* A. Koszewskiego na czterogłosowy chór mieszany powstał w 1992 roku. Kompozycja ta formalnie nie jest oparta na systemie tonalnym dur-moll, na co wskazuje brak zależności funkcyjnych w przebiegu utworu. Częściowe odejście od zasady następstwa akordów zaczęło się w Polsce z końcem lat 50-tych, stanowiąc awangardę w muzyce pierwszej połowy lat 60-tych. Wówczas harmonikę funkcyjną wspierać zaczęła modalność²⁸⁶. Pojawiające się często akordy tercjowe w tym utworze eksponują jego budowę bitonalną (t. 24, przykł. 13). Efektem jest możliwość zaistnienia w brzmieniu poczucia zachwiania stabilności podłoża tonalnego, ale również jest to element potęgujący przestrzenność brzmienia. Struktura dźwiękowa zatracą korelację pomiędzy konsonansem i dysonansem, co charakteryzuje utwory chóralne A. Koszewskiego.

Z uwagi na różnorodność środków wyrazowych zastosowanych przez kompozytora, formalnie widoczna jest konstrukcja dwuczęściowa z zakończeniem. Charakter modlitewny (*religioso*) w pierwszej części (takty 1–19), podkreślony zostaje przez jednostajne grupy rytmiczne (szesnastkowe).

²⁸⁴ J. Chomiński, K. Wilkowska - Chomińska, *Historia muzyki*, t. II. PWM, Kraków 1990, s. 275.

²⁸⁵ G. Michalski, *Muzyka nowa*. [w] *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*. (red.) T. Ochlewski, Wydawnictwo „Interpress”, Warszawa 1983, s. 189.

²⁸⁶ A. Jarzębska, *Spór o piękno...*, s. 242.

piú stringendo

S
o - ra pro no - bi - s pec - ca - to - ri - bu - s pro o - bis pec - ca - to - ri - bus o -

A
o - ra pro no - bi - s pec - ca - to - ri - bu - s pro no - bis pec - ca - to - ri - bus

T
o - ra pro no - bi - s pec - ca - to - ri - bu - s pro no - bis pec - ca - to - ri - bus o -

B
o - ra pro no - bi - s pec - ca - to - ri - bu - s pro no - bis pec - ca - to - ri - bus

14. A. Koszewski - Ave Maria, (t. 33-35)

Obok konwencjonalnych sposobów śpiewu, takich jak: *legato*, *staccato*, akcentowanie, stosowane są i nowsze, widoczne zwłaszcza w melorecytacjach. Elementy te pozwalają na pewnego rodzaju teatralną ilustracyjność w interpretacji treści słownej (przykład 15). Można upatrywać w tym podążanie kompozytora za nowymi trendami, pojawiającymi się w muzyce religijnej. Dążą one do stworzenia pewnego rodzaju muzycznego misterium kontemplacji z elementami żywej modlitwy w planie owych dialogujących melorecytacji, stanowiących tło dla motywów melodycznych (t. 17-20). Całej konstrukcji utworu nadaje to pewien określony sens muzyczny²⁸⁷.

ppp
recit. o - ra - pro no - bis pec - ca - to - ri - bus nun et in ho - ra mor - tis nos - trae

S
bis pec - ca - to - ri - bus nun et in ho - ra mor - tis nos - trae

A
to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis nos - trae

T
ri - a Ma - ri - a

B
ri - a

15. A. Koszewski - Ave Maria. Melorecytacje głosów żeńskich (t. 17-20)

²⁸⁷ Sens muzyczny – następstwo i zestawienie tonów i ugrupowań, które wywołują pogłębienie wrażenia u słuchacza. [w] A. Frąckiewicz, F. Skołyszewski, *Formy muzyczne*, t. I..., s. 286.

Kompozycja A. Koszewskiego jest niewątpliwie bardzo oryginalna. Pomimo swej atonalności, umożliwia dużą swobodę interpretatorską dyrygentowi. Nieco zaskakujące rozwiązania harmoniczne, rytmiczne, a także melodyczne są zarówno atutem dla wykonawcy jak i mogą budzić odmienne emocje u odbiorców przyzwyczajonych do rozwiązań tradycyjnych.

Modlitwa *Pozdrowienia anielskiego* zyskuje u A. Koszewskiego szczególną wymowę. Nie ma tu tradycyjnego tonu uwielbienia i pochwały dla Maryi, jest mistyczna atmosfera niezwykłości i tajemnicy. Kompozytor osiągnął ten efekt poprzez specyficzną dla siebie sonorystykę (zestawienie dźwięków melodycznych i szmerów modlitewnej recytacji – przykł. 15), a także strukturalność brzmienia, która jest charakterystyczna dla całej scenerii utworu, będąc niezaprzeczalnym atutem tego wyjątkowego dzieła.

Ave Maria

Andrzej Koszewski

Religioso

Soprano *sfp* A - ve a - ve

Alto *sfp* A - ve a - ve

Tenor *sfp* A - ve a - ve

Bass *sfp* A - ve a - ve

5

S *mp* A - ve Ma - ri - a

A *mp* A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum a - ve Ma - ri - a

T *recit.* be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus

B *recit.* be - ne - dic - ta tu in - mu - li

9

S Ma - ri - a

A

T et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - sus

B e - ri - bus in mu - li e - ri - bus et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - sus

Ave Maria

2
13

S

A

T

B

Je - sus

San - ta Ma - ri - a Ma - ter De - i o - ra pro no - bis

San - ta Ma -

recit. *pp* ra - pro no -

recit. *p* o - ra pro no - bis pec - ca -

ord. *p* San - ctus Ma -

ord. unis. *p*

17

S

A

T

B

bi - pec - ca - to - ri - bus nun

et in ho - ra mor - tis nos - trae

to - ri - bus

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

ri - a Ma - ri - a

ri - a

avivando
(tutti voci)

21

S

A

T

B

o - ra o - ra o - ra pro no - bis

o - ra o - ra o - ra pro no - bis

o - ra o - ra o - ra pro no - bis

o - ra o - ra o - ra pro no - bis

ord. unis. *sfp* *f* *p* *f* ()

sfp *ord.* *sfp* *f* *p* *f*

Ave Maria

25 *p* *sfp* *f* *p* *f* 3

S *o* - ra *o* - ra *o* - ra pro no - bis

A *o* - ra *o* - ra *o* - ra pro no - bis

T *o* - ra *o* - ra *o* - ra pro no - bis

B *o* - ra *o* - ra *o* - ra pro no - bis

29 *f* *ff*

S *o* - ra *o* - ra pro no - bi s pec - ca - to - ri - bus

A *o* - ra *o* - ra pro no - bi s pec - ca - to - ri - bus

T *o* - ra *o* - ra pro no - bi s pec - ca - to - ri - bus

B *o* - ra *o* - ra pro no - bi s pec - ca - to - ri - bus

33 *piú stringendo* *sffp*

S *o* - ra pro no - bi s pec - ca - to - ri - bu s pro no - bis pec - ca - to - ri - bus *o* -

A *o* - ra pro no - bi s pec - ca - to - ri - bu s pro no - bis pec - ca - to - ri - bus *o* -

T *o* - ra pro no - bi s pec - ca - to - ri - bu s pro no - bis pec - ca - to - ri - bus *o* -

B *o* - ra pro no - bi s pec - ca - to - ri - bu s pro no - bis pec - ca - to - ri - bus

Ave Maria

4 Tempo primo

36

S *sfp* ra o - - - ra o -

A *p* o - ra pro no - bi - s pec - ca - to - ri - bu - - s *sfp* *sffp*

T *sfp* ra o - - - ra o -

B *p* o - ra pro no - bi - s pec - ca - to - ri - bu - - s

43

S *sfp* ra o - - - ra

A *f* nunc et in ho - ra mor - tis nos - trae mor - ti - s *mp*

T *sfp* ra o - - - ra

B *f* nun et in ho - ra mor - tis no - strae mor - ti - s

50

S *sfp* lar - , gan - do *pp* omm A - - - me - n.

A *sfp* nos - trae mo - r - ti - s *pp* nos - trae mo - r - ti - s A - - - me - n.

T *sfp* omm A - - - me - n.

B nos - trae mo - r - ti - s A - - - me - n.

3.2.2. Józef Świder (1930-) *Ave Maria*, 4 głosowy chór mieszany

Kompozytor ten inspirację oraz materiał dźwiękowy dla swych kompozycji czerpał z różnych źródeł, zarówno sakralnych jak i świeckich. Tematyka utworów chóralnych w jego twórczości jest przebogata, od parafrazy folkloru muzycznego, poprzez kompozycje świeckie, aż po liturgiczne. Choć jego pierwszym utworem chóralnym była *Missa simplex* na chór mieszany i organy (1953 r.) to jednak minęło 30 lat zanim ponownie; tym razem już na dobre, powrócił Józef Świder w swoich utworach do tematyki religijnej. W latach 70 i na początku 80, komponował wyłącznie utwory świeckie. Dziś nazwisko tego kompozytora znane jest w Europie za sprawą wielkiej liczby kompozycji chóralnych jakie weszły do repertuaru wielu znakomitych chórów, a tym samym spopularyzowanych na wszystkich niemal konkursach i festiwalach Europy i świata.

Twórczość chóralna Józefa Świdra to ponad 200 kompozycji na wszystkie rodzaje chórów. Charakterystyczna dla jego warsztatu kompozytorskiego jest umiejętność tworzenia pięknych, prostych i zazwyczaj łatwych do zapamiętania melodii. Materiał muzyczny jest oryginalnie skomponowany, choć często z zastosowaniem cytatów melodycznych pochodzących z gotowych melodii np. ludowych. Ponadto podkreślić należy specyficzność brzmienia harmoniki w utworach J. Świdra. We wczesnych latach swojej twórczości eksperymentował on kompozytorsko z materiałem dźwiękowym. Obecnie J. Świder jest już tradycjonalistą, który awangardowość w muzyce traktuje marginalnie. Jak sam mówi: „*chcę aby moje utwory się podobały i były wykonywane*”²⁸⁸. Studiował w PWSM w Katowicach (fortepian, teoria muzyki oraz kompozycja). Kierunek kompozytorski ukończył w 1955 r. u B. Woytowicza. Dodatkowo doskonalił swoje warsztatowe umiejętności uzyskując stypendium w Accademia Santa Cecilia w Rzymie pod kierunkiem włoskiego kompozytora G. Petrassiego (1966 r.).

Motet *Ave Maria* na 4 gł. chór mieszany *a cappella*, skomponowany został w 1984 roku. Charakterystyczna izorytmia w przebiegu utworu, jest elementem cechującym oryginalność techniki kompozytorskiej J. Świdra. Element ten zdaje się być jednocześnie swego rodzaju nawiązaniem do idei muzyki dawnej. Kompozytor zastosował w fakturze motetu ruch proporcjonalnych grup rytmicznych, opartych na subtelnej tkance dźwiękowej, łączącej się w naturalny

²⁸⁸ Fragment wypowiedzi kompozytora pochodzi z jego niepublikowanego wystąpienia na Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej *Twórczość kompozytorska Józefa Świdra*, Instytut Edukacji Muzycznej Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, 26 III 07 r.

sposób z literacką frazą tekstową formuły modlitewnej. Sprzyja to wykonawcy w ukazaniu efektu pewnej dramaturgii narracyjnej i kulminacji (t.11-15, przykł. 17). Kompozycja w warstwie słownej zawiera pełną formułę tekstu modlitwy, a stosunkowo rzadkie repetycje słów czy zwrotów wyraźnie precyzują sens wypowiedzi lub stanowią potwierdzenie wypowiadanych treści np. :

ora pro nobis peccatoribus, ora pro nobis (t.26-30)

lub w zakończeniu; już po słowie *amen*, tradycyjnie kończącym formułę:

... *Amen*.

*Ave Maria gratia plena,
ora pro nobis Maria* (t.34-45)

Innym elementem wyrazowym, istotnym dla wykonawstwa tego motetu i podkreślającym nadrzędność warstwy słownej, jest możliwość uzyskania muzycznej kolorystyki na motywach melodycznych, konstruowanych tu zgodnie ze znaczeniem słów (t. 26-27, przykł. 16). Jasna barwa głosów w kierunku wznoszącym kontrastuje z gwałtowną zmianą intensywności wokalne przy skoku o duży interwał w dół i zmianą rejestru (*et benedictus fructus ventris tui*, przykł. 17). Realizacja tej właśnie zasady wykonawczej, znanej już w okresie renesansu, umożliwia uwypuklenie wyraźnych nawiązań stylistycznych J. Świdra do stylistyki wykonawczej w muzyce dawnej. Kierunek wznoszący melodii na słowach *ora pro nobis* (módl się za nami) niesie ze sobą również rozwój dynamiki, po czym pojawiają się słowa *nobis peccatoribus* (my grzeszni) gdy następuje gwałtowny, oktawowowy skok w dół (przykł. 16).

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in measures 26-28. The lyrics are 'o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus'. The score features a dynamic shift from *f* (forte) to *f* (forte) and a change in register. The Soprano part starts on a high note and moves down, while the Bass part starts on a low note and moves up. The Tenor and Alto parts also show a similar pattern of movement. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement.

16. J. Świder - *Ave Maria*, (t. 26-28)

Podobną zasadę wykazuje odcinek w taktach 11-17 (przykł. 17), w którym napięcie wyrazowe wzrasta, lokując się ewolucyjnie w kierunku wyższych rejestrów na słowach *et benedictus fructus ventris tui* (błogosławiony

owoc żywota twojego). Specyficzne brzmienie nadaje temu fragmentowi materiał melodyczny średniowiecznej skali frygijskiej wykorzystany w głosie sopranu (przykł. 17 i 18).

The musical score shows four staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: 'et be - ne - di - ctus fru - ctus ve - - - ntris'. The score includes a double bar line at the beginning of measure 11, a key signature change to one flat (F major/D minor), and a dynamic marking of *f* (forte). The meter changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The Soprano part has a melodic line with a fermata over the final note. The Alto part has a sustained chord. The Tenor and Bass parts have a more active rhythmic pattern.

17. J. Świder – *Ave Maria*, (t. 11-15)

Czynnik kolorystyczny eksponowany jest wydatnie poprzez właściwe rozplanowanie napięć emocjonalnych na przestrzeni fraz zgodnych z podziałem wersetów słownych modlitwy (np. *benedicta tu in mulieribus* czy *fructus ventris tui*, przykład 17 i 18). Wyraźne uwidocznienie w utworze owych napięć materiału muzycznego jest ważnym elementem wykonawczym. Zlokalizowanie ich w fazie pracy nad motetem jest istotne dla stworzenia sugestywnej interpretacji treści słownych modlitwy podczas wykonania. Z kolei ich precyzyjna realizacja warunkuje uzyskanie spójnej, jednorodnej konstrukcji muzycznej, a w konsekwencji wzajemne współzależności obu warstw treści w procesie wykonawczym.

Częste zmiany metrum precyzyjnie przedstawiają punkt akcentacji zgodny z prozodią słowa, co umożliwia słuchaczom klarowną zrozumiałość tekstu. Wykonawcza regulacja tego elementu przyczynia się też do uzyskania wspomnianej już dramaturgii, wynikłej z przemyślanej ciągłości tekstu. Efekt ten uwydatnia odpowiednie operowanie przez kompozytora pauzami i cezurami. Jest to podobnie jak w motecie *Ave Maria*, cecha wielu utworów J. Świdra, zwłaszcza w przypadku kompozycji opartych na technice *nota contra notam*. Praktyczną stroną tych elementów, poza ich zadaniem wyrazowym, jest „porządkowanie” przebiegu utworu, a co za tym idzie - swobodne operowanie oddechem przez wykonawców.

Używając obrazowego określenia, można by powiedzieć, iż rozwiązania energetyczne fraz „urwanych” cezurą lub pauzą, pozostają w „zawieszeniu” czy

„oczekiwaniu”, stanowiąc domyślnie pytanie lub potwierdzenie sensu wypowiedzianych treści. Ewidentnym przykładem może być wyrazistość zastosowanej pauzy przed słowem *Jesus* (pierwsza miara taktu 18, przykł. 18). Podobnie ostatni fragment (t. 41- 45). Pojawia się w nim kantylenowe solo głosu basowego, dodatkowo wzmocnione elementem *cresc.* po którym następuje łagodne *legato* wspólnie klarujących się akordowo głosów. Spokojny, jednostajny śpiew urywa się na pauzie (t.41), po czym pojawiają się klarowne akordy, celebrujące w pewien sposób pełne uwielbienia, wypowiedzane sylabicznie słowo *Ma-ri-a*. Fragment końcowej kadencji na słowie *Maria*, poprzez swoją ekspresję i jasną barwę, wyraźnie nawiązuje do podobnego w swej wymowie i brzmieniu wspomnianego wyżej odcinka na słowie *Jesus* (t.18-21). Tym samym staje się on symbolicznym zamknięciem całości modlitewnej narracji i ukazaniem obu postaci (Maria i Jezus) jako równoważnych adresatów modlitwy.

Pewną domeną stylu J. Świdra jest korzystna dla wykonawcy naturalność w prowadzeniu linii melodycznych i płynność fraz, a co za tym idzie również i niewymuszona cykliczność oddechu frazowego. Przeważają odcinki 4 i 2 – taktowe za wyjątkiem 7 – taktowego (t.11-17), którego ciągłość ewidentnie wymusza sylabiczność słów wersetu: *et be – ne – di – ctus, fru – ctus, ve – ntris, tu - i*.

W strukturach wertykalnych, dominujących w tym motecie, ważną rolę odgrywają poszczególne interwały, z których kolejno budowane są układy dźwiękowe w większości oparte na pionach akordowych. Istotne znaczenie dla dramaturgii treści słownej utworu wydaje się mieć kadencyjność fraz muzycznych i ich rozwiązania.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) for the piece 'Ave Maria' by J. Świder, measures 16-20. The score is written in a four-part setting. The Soprano part (S) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Alto part (A) has a treble clef and a key signature of one sharp. The Tenor part (T) has a treble clef and a key signature of one sharp. The Bass part (B) has a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are 'tu - - - i, Je - - - - - su - - - -'. The score includes piano markings 'p' and dynamic markings like 'p' and 'p'.

18. J. Świder - Ave Maria, (t. 16-20)

Charakterystyczne dla J. Świdra politonalne struktury akordowe, tworzą w swych następstwach frazy muzyczne obejmujące rozpiętością całe wersety

formuły modlitewnej. Trudnością wykonawczą staje się zatem konieczność za-funkcjonowania w wyobraźni wokalne wykonawcy dużych fragmentów utworu, celem konsekwentnego następstwa poszczególnych jego zdań muzycznych czy uwypuklenia w nich kluczowych słów. Zakładana całościowo interpretacja utworu uzależnia płynną realizację treści słownych tekstu, jak również jego akcentów słownych w dźwiękowych przebiegach fraz, od wspomnianej wyżej umiejętności „wewnętrznego” rozumienia następstw wypowiedzi muzycznych przez wykonawcę (chór). Czynniki metryczno - rytmiczny odgrywa nadrzędną rolę w budowie tego utworu, a więc i logika wypowiedzianych poprzez śpiew wersetów powinna również pozostawać nadrzędną. Formalny zapis metryczny w utworze, pomimo swojej zmienności, wydatnie ułatwia zachowanie prozodii słowa i akcentacji. Te z kolei umożliwiają czytelną narrację wersetów opartą na zgodnych akcentach motywów melodycznych i słów.

Analiza motetu J. Świdra w kwestii frazowości, wskazuje również na wyraźną zasadę kształtowania wolumenu dynamicznego odcinków frazy muzycznej, integralnie powiązanych ze słowem, co jest właściwe dla wykonawstwa muzyki dawnej. Kształtowanie to jest uwypuklone przez różnorodność elementów artykulacyjnych i agogicznych stosowanych w wykonawstwie. Niemniej zdecydowanie dominującym środkiem artykulacyjnym do zastosowania (sugerowanym również przez kompozytora) jest *legato*, wynikające z założeń, o których wspomniano powyżej. Jedynym wyjątkiem jest próba wyeksponowania słowa *peccatoribus* – grzeszni (t. 27, przykł. 16) używając artykulacji *portato*.

Ave Maria

Józef Świder

Andantino (♩ = 69 - 72)

Soprano

Alto

Tenor

Bass

6

11

pp *p* *mf* *f*

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus

te - cum be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus

et be - ne - di - ctus fru - ctus ve - - - ntris

8

Ave Maria

2

16

S tu - - - i, Je - - - - - su - - -

A

T tu - - - i, Je - - - - - su - - -

B

p

21

S s. San - cta Ma - ri - a Ma - ter De - i

A s. San - cta Ma - ri - a Ma - ter De - i

T s. San - cta Ma - ri - a Ma - ter De - i

B s. San - cta Ma - ri - a Ma - ter De - i

f

26

S o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus o - ra pro no - bis

A o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus o - ra pro no - bis

T o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus o - ra pro no - bis

B o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus o - ra pro no - bis

f

Ave Maria

3

31 *ff*

S nunc et in ho - ra mor - tis no - strae. a - - - men.

A *ff*

T *ff*

B *ff*

A - ve Ma - ri - a

36

S A - - - men o - ra pro no - - - bis

A

T *ff*

B

gra - ti - a ple - na

41 *pp*

S Ma - - - ri - - - a

A *pp*

T *pp*

B *pp*

3.2.3. Marek Jasiński (1949-) *Ave Maria II*, na 4 głosowy chór mieszany

Jest jedną z wybitniejszych postaci wśród kompozytorów polskich pokolenia powojennego. W dorobku tego kompozytora, pochodzącego ze Stargardu Szczecińskiego, znajduje się ok. 100 kompozycji, w tym większość stanowią utwory choralne *a cappella*, głównie o tematyce religijnej. M. Jasiński jest uczniem A. Koszewskiego, u którego studiował kompozycję w latach 1974-79 (Akademia Muzyczna w Poznaniu). Od pierwszego sukcesu, jakim było uzyskanie w 1979 roku nagrody na konkursie kompozytorskim w Gdańsku, utwory M. Jasińskiego są wykonywane i wyróżniane na konkursach kompozytorskich i choralnych na całym świecie²⁸⁹. Jak większość kompozytorów, w początkach swej drogi artystycznej zbliżał się swoją twórczością w kierunku awangardy, stosując typowe dla tego nurtu środki i techniki kompozytorskie. Jednak w połowie lat 80-tych zdecydowanie zwrócił się ku tradycji, zwłaszcza w muzyce religijnej, a co za tym idzie również brzmieniowo bardziej tonalnej. „Nurt muzyki religijnej, przeznaczonej do wykonania przez zespoły choralne *a cappella* ma w twórczości M. Jasińskiego znaczenie zasadnicze nie tylko z uwagi czynnik kwantytatywny [ilościowy – przyp. autora] (składa się nań blisko 30 utworów, co stanowi ponad 30 proc. całej twórczości), ale znaczenie, jakie przykłada doń sam kompozytor”²⁹⁰. Wśród utworów tego nurtu znajdują się dwa motety M. Jasińskiego oparte na formule *Ave Maria*. Pierwszy skomponował kompozytor w 1988 roku na chór 8 gł.; drugi utwór o tej samej tematyce (*Ave Maria II* na 4 gł. chór mieszany), powstał dwa lata później²⁹¹. Kompozycje te, jak napisano we wstępie do pierwszego wydania partytury *Ave Maria* M. Jasińskiego; „...stanowią wyraz jego głębokiej czci dla Matki Bożej”²⁹².

Oba motety *Ave Maria*, nacechowane kontemplacyjnym nastrojem i lirycznym charakterem, reprezentują również klasyczne podejście kompozytora do materii dźwiękowej utworu.

Dla potrzeb rozważań problematyki niniejszej pracy wybrano motet 4 gł. (*Ave Maria II*) z uwagi na zastosowane w nim, odmienne od pozostałych mote-

²⁸⁹ (zob.) *Nowe pokolenie kompozytorów polskich*, (red.) M. Stowpiec, Wydawnictwo „Pomorze”, Bydgoszcz 1988, s. 45.

²⁹⁰ (zob.) *Kompozytorzy szczecińscy po 1945 roku*, (red.) E. Kus, M. Szczęsny, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin 2002, s. 16.

²⁹¹ Tamże..., s. 58.

²⁹² Wstęp do wydania partytury M. Jasińskiego, [w] *M. Jasiński - Kyrie, Ave Maria*, (red.) J. Wilgocki, Wydawnictwo „Ars Nova”, Poznań 1992.

tów *Ave Maria* współczesnych kompozytorów polskich, związki słowno-muzyczne oraz szczególne walory melodyczne.

Linearna melodyka rytmicznie eksponowana jest w tym utworze poprzez technikę ostinatową z elementami kanonu. Dominuje ona wyraźnie w układach horyzontalnych. Warstwa ta oparta jest w dużej mierze na drobnych i wyrazistych strukturach dźwiękowych, co jednak nie zaburza płynnej artykulacji *legato* zgodnej z prozodią słowa.

Utwór wykazuje budowę formalną typu AA₁B. Cechuje go tradycyjna budowa harmoniczna oparta na funkcyjnych akordach tercjowych. Struktury głosowe tworzące fakturę polifonizującą, zawierają w swej budowie materiał dźwiękowy ukazujący w wykonawstwie sugestywne konfiguracje brzmieniowe. Ważną rolę w procesie zestawiania tych warstw spełnia *ostinato* (akordowe, rytmiczno-artykulacyjne i melodyczne). Pełni ono rolę integrującą materiał brzmieniowy w fazie wykonawczej utworu.

Plan melodyczny tematu (t. 1-3, przykł. 19) w części pierwszej (A) eksponuje wiodący głos sopranu.



19. M. Jasiński – *Ave Maria*. Temat sopranu (t. 1-3)

Przewodni motyw (triole) przechodzi kanonicznie przez wszystkie głosy porządkując fakturę w kierunku kulminacji tej części na słowie *Jesus*. Napięcie energetyczne akordów wzrasta wraz z realizacją czynnika dynamiczno – agogicznego (*cresc. e. accel.* t. 5, przykł. 20). Widoczna w tym przykładzie faza „uporządkowania” rytmicznego przebiegu melodii w jednolity wertykalnie moduł taktowy (t. 5 i następne); po dwutaktowej imitacji tematu, sprzyja uwypukleniu znaczenia (symboliki) postaci Maryi, zawartej w tekście: *benedicta tu in mulieribus* i w konsekwencji wspomnianej kulminacji frazy: *fructus ventris tui Jesus*.

4

S

A

T

B

cum Do - mi - nus te - - - cum be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus et be - ne -

cresc. e accel.

20. M. Jasiński – *Ave Maria*, (t. 4-6)

Triolowe motywy muzyczne w części A oparte ponownie na kluczowych słowach, zgrupowane są w jednym planie, stanowiącym tło dla narracji basu.

*Benedicta tu - in mulieribus,
et benedictus - fructus ventris,
tui - Jesus.*

Fragment ten oparty jest się na technice imitacyjnej (swobodnej). Materiał melodyczny tematu przewija się kilkakrotnie w poszczególnych głosach środka faktury (A i T). Jest to element nadający fakturze utworu charakter dialogujących ze sobą głosów. Eksponuje on wydatnie warstwę słowną, utrwalając w percepcji słuchacza sens wypowiedzianych wersów modlitwy

Skrajne głosy (S i B) pojawiają się *unisono* w powtórzeniach fraz. Kulminację osiągają wszystkie głosy w zakończeniu tej części, stanowiąc wyjście dla kontrastu narracji głosów w następnym fragmencie.(t. 7-8, przykł. 21).

W części II (A₁) temat przejmują głos basowy. Korespunduje on z dialogującymi głosami altu i tenora, po czym ponownie następuje zjednoczenie faktury w głosach prowadząc energetycznie do kulminacji (przykł. 22). Materiał treści słownej w obu częściach jest ten sam; zmienia się natomiast plan melodyczny. Nie jest on bez znaczenia. Początkowe eksponowanie tematu przez głosy żeńskie jest klarownym wypowiedzeniem słów modlitwy. Konstrukcja utworu, pomimo dominującego w niej czynnika melodycznego, wyraźnie wysuwa na pierwszy plan warstwę słowną. Progresywne *ostinato* motywów melodycznych (przykład 20 i 21), zwłaszcza w sopranie, podsyca wyrazistość semantyki słów i kulminację kończącego cały fragment słowa *Jesus*. Warstwa melodyczna wzbogacona jest tu przez kompozytora, ekspresyjnością elementu *cresc. e accel.* (t. 5). Wymaga on jednak od wykonawcy pewnej powściągliwości interpreta-

cyjnej, która pozwoli uniknąć w tym miejscu raczej niezgodnego z treścią słowną, przesadnie romantycznego „porywu” uczuć.

7

S di - ctus fru - ctus ve - ntris tu - i, Je - sus. *mp* A - - - ve

A di - ctus fru - - - ctus Je - sus *mp* A - - - ve

T di - ctus fru - - - ctus Je - sus *mp* A - - - ve

B cta fru - ctus ve - ntris tu - i Je - sus *mp* A - ve Ma - ri - a

21. M. Jasiński – Ave Maria, (t. 7-9)

Powtórne wyeksponowanie tematu, tym razem w głosie basowym, odbywa się na miarowych akordach (t. 9, 10) i motywach głosów towarzyszących (A, T, t. 11-13), które są niejako potwierdzeniem słów wersetu w temacie basowym. Poprzednio, motywy tematu i poszczególne słowa przewijające się imitacyjnie w głosach tworząc początkowo klimat niezdecydowania, jednoczyły się w kulminacji tej części (t. 8).

10

S A - ve

A A - ve A - ve A - - - ve

T A - ve A - - - ve A - - - ve

B gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - - cum Do - mi - nus te - - - cum

22. M. Jasiński – Ave Maria, (t. 10-13)

Cześć II jest już w swym charakterze nieco inna. Dialogujące głosy delikatnie dopowiadają motywy melodyczne słowem *ave* (bądź *pozdrawiona*) na tle wiodącego głosu basowego. Artykulacyjnie obie te części realizują płynność

legato na planie naturalnej dynamiki słów w obrębie motywu rytmicznego. Faktura taka stwarza możliwość wyrażnej ilustracyjności treści, a w warstwie brzmieniowej uzyskania efektu radości i uwielbienia.

Część III (B) rozpoczyna się w sugestywnej dynamice *p*, kontynuowanej w powtórzeniach słów: *Sancta Maria Mater Dei*. Skojarzeniowo jest to zapewne wyraz pokornych prośb (*ora pro nobis peccatoribus* – *módl się za nami grzesznymi*), kontynuowany na ostinatowych figurach rytmicznych (*nunc et in hora mortis nostrae* – *teraz i w godzinę śmierci naszej*).

24

S et ho - ra

A et ho - ra

T nunc in ho - ra mo - rtis

B nunc in ho - ra mo - rtis

28

S no - strae A - - - - men.

A no - strae A - - - - men

T no - strae A - - - - men

B no - strae A - - - - men

23. M. Jasiński – *Ave Maria*, (t. 24-31)

Nastrój kontemplacji spotęgowany poprzez kontrast artykulacyjny na słowach *ora pro nobis peccatoribus*, dodatkowo wyeksponowany został w końcowym fragmencie, poprzez generalną pauzę (t. 29). Element ten pozwala na uzyskanie pełnego brzmienia akordu w przestrzeni akustycznej kościoła, co w naturalny sposób rozładowuje emocjonalne napięcie wynikłe z poprzedzających ją motywów i słów. Dialog (narracja) dwóch grup głosowych zestawio-

nych ze sobą na konstrukcji wertykalnej, oparty jest na wersecie *nunc et in hora mortis nostrae* (teraz i w godzinę śmierci naszej), kształtuje wydatnie dramaturgię tej części jak i całego utworu. Wzajemnie dopełniające się głosy (zestawione parami S, A – T, B), wypowiadając słowa wersetu modlitwy; w oparciu o energetyczne napięcia współbrzmień akordowych, tworzą wrażenie konsternacji w obliczu nieuchronnej śmierci. Dominuje w nim smutek i poczucie przerażenia (t. 24-27, przykł. 23).

Symbolika generalnej pauzy następującej przed końcowym *amen*, może być w tym kontekście odczytana jako pewien stan egzystencji człowieka, który w modlitwie zgadza się bezwarunkowo z przeznaczeniem wypowiadając (po chwili zadumy) *amen* – niech się tak stanie²⁹³.

Dzieło to fascynuje swym wyszukanym stylem (kolorytem), uzyskanym przez odpowiedni dobór barw dźwiękowych i ich odcienie. Ostateczny efekt brzmieniowy jest wynikiem połączenia kolorystyki brzmieniowej (miejscami instrumentalnej) z bogatą rytmiką, które łączą się w jedną niepodzielną całość.

²⁹³ (zob.) przypisy 66, 67 i 68, s. 24.

Ave Maria II

Moderato

Marek Jasiński

Soprano
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum

Alto
A - ve Ma - ri - a A - - - ve Do - mi - nus te - cum

Tenor
A - ve A - - - ve Do - mi - nus te - cum

Bass
A - ve gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te -

4
cresc. e accel.
S be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus et be - ne -
A Do - mi - nus te - - - - cum be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus et be - ne -
T te - cum be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus et be - ne -
B cum Do - mi - nus te - cum be - ne - di - cta tu be - ne - di -

7
S di - ctus fru - ctus ve - ntris tu - i, Je - sus. A - - - ve
A di - ctus fru - - - ctus Je - sus A - - - ve
T di - ctus fru - - - ctus Je - sus A - - - ve
B cta fru - ctus ve - ntris tu - i Je - sus A - ve Ma - ri - a

Ave Maria II

2

10

S A - ve

A A - ve A - ve A - ve

T A - ve A - ve A - ve

B A - ve A - ve A - ve

gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum Do - mi - nus te - cum

cresc. e accel.

13

S be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus et be - ne - di - ctus fru - ctus ve - ntris

A be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus et be - ne - di - ctus fru - ctus ve - ntris

T be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus et be - ne - di - ctus fru - ctus ve - ntris

B be - ne - di - cta tu be - ne - di - ctus fru - ctus ve - ntris

Tempo primo

16

S tu - i, Je - sus. San - cta Ma - ri - a Ma - ter

A ctus Je - sus Sa - ncta Ma - ri - a Ma - ter

T ctus Je - sus Sa - ncta Ma - ri - a Ma - ter

B tu - i Je - sus Sa - ncta Sa - ncta Ma - ter

Ave Maria II

3

20

S De - i o - ra pro no - bis

A De - i o - ra pro no - bis

T 8 De - i o - ra pro no - bis pe - cca - to - ri - bus

B De - i o - ra pro no - bis

24

S et ho - ra

A et ho - ra

T 8 nunc in ho - ra mo - rtis

B nunc in ho - ra mo - rtis

28

S no - strae A - - - - men.

A no - strae A - - - - men

T 8 A - - - - men

B A - - - - men

3.2.4. Bronisław Kazimierz Przybylski (1941-) *Mater Dei* (*Ave Maria*) na 4 głosowy chór mieszany

Kompozytor urodzony w Łodzi, od początku kariery zawodowej związany jest ze swoim rodzinnym miastem. Studiował w latach 1959-69 w łódzkiej PWSM (teoria muzyki u F. Wesołowskiego oraz kompozycja u T. Kiesewettera). Jeszcze w latach 70-tych odbył dodatkowe studia kompozytorskie u wybitnych postaci kompozytorskich jak B. Szabelski (Katowice) i R. Haubenstock - Ramati (Wiedeń). Od 1987 zajmował stanowisko profesora i kierownika Katedry Kompozycji Akademii Muzycznej w Łodzi. Bronisław K. Przybylski odegrał ważną rolę w rozwoju polskiej literatury kameralnej. Jego rozległa i wielokierunkowa twórczość nacechowana jest nowatorskimi technikami kompozytorskimi (aleatoryzm, eksperymenty sonorystyczne, koncepcja tzw. *formy otwartej*) oraz charakterystycznym językiem muzycznym. Potwierdzeniem kunsztu jest wyróżnienie kompozycji Przybylskiego na wielu konkursach kompozytorskich. Jego utwory były prezentowane na znaczących festiwalach muzyki współczesnej i wykonywano je z powodzeniem na całym świecie.

Motet *Ave Maria* B. K. Przybylskiego na chór mieszany 4 gł. w swojej konstrukcji oparty jest na akordach tercjowych. Z punktu widzenia organizacji materiału dźwiękowego, kompozycję tę charakteryzuje przejrzysta i stosunkowo nieskomplikowana, elementarna budowa formalna. Relacje rytmiczne w przebiegu utworu podkreślone są poprzez kontrasty poszczególnych odcinków.

Statyczny i majestatyczny w fakturze homofonicznej wstęp utworu, skojarzeniowo ukazuje postać Matki Boskiej i jej imię jako naczelne hasło kultu maryjnego. Jest pewnego rodzaju zapowiedzią narracji w dalszej części (przykład 24).

Soprano

Alto

Tenor

Bass

A - ve Ma - ri - - - a, a - ve Ma - ri - - - a, A - ve Ma - ri - - - a, A - ve Ma - ri - - - a

24. B. K. Przybylski - *Mater Dei* (t. 1-6)

Przeciwstawiony jest on recytacji rytmicznej następującej po nim części. Kontrasty planów głosowych w pierwszej części utworu (t. 7-19) realizowane są od taktu 7. W tej części kantylena tenora ukazuje się na tle głosów żeńskich, recytujących tekst (*Ave Maria gratia plena*) na ościnowych motywach melodyczno - rytmicznych. Motywy te oparł kompozytor na powtarzalnych grupach triolowych, skłaniając wyobraźnię słuchacza ku jednostajnym fragmentom modlitwy różańcowej.

Element rytmicznego *ostinato* w głosach żeńskich, umożliwia wykonawcy wyrażenie nastroju powagi i błagalnej modlitwy w akcie interpretacyjnym. Jednocześnie umożliwia to chórowi kształtowanie wrażeń audytywnych słuchacza. Sposobność ta polega na operowaniu różnorodnym wachlarzem emocjonalnym, w zależności od zastosowanych środków agogiczno – dynamicznych na krótkich motywach rytmicznych.

The image shows a musical score for Soprano (S) and Alto (A) voices. It consists of two staves. The Soprano staff is marked with a mezzo-piano (mp) dynamic and features a rhythmic ostinato of eighth-note triplets. The Alto staff is also marked with a mezzo-piano (mp) dynamic and features a similar rhythmic ostinato. The lyrics 'a - ve Ma ri - a gra - tia ple - na' are written below the notes. The score is divided into three measures, each containing three groups of triplets.

25. B. K. Przybylski - *Mater Dei*. Ostinatowe grupy triolowe

Przy realizacji odcinka z owym tłem ościnowym, starano się uzyskać wrażenie intensywności i żarliwości *Pozdrowienia anielskiego* w głosach sopranu i altu, skontrastowanych rytmicznie z frazą głosów męskich (t. 7-15). Środki artykulacyjne (*non legato*, rozdrobnienie motywów rytmicznych pauzami) podkreślają stale indywidualność poszczególnych dźwięków lub ich grup i przy współdziałaniu z innymi elementami (dynamika i rytmika), stają się ważnym czynnikiem w formowaniu kolorystyki.

Modlitewny nastrój przywołany przez ościnowy trygłos (S₁, S₂, A), kontrastuje z dialogującym duetem głosów męskich (T, B, przykł. 26).

10

S A - ve Ma - ri - a gra - tia ple - na A - ve Ma - ri - a gra - tia ple - na A - ve Ma - ri - a gra - tia ple - na

A A - ve Ma - ri - a gra - tia ple - na A - ve Ma - ri - a gra - tia ple - na A - ve Ma - ri - a gra - tia ple - na

T A - ve Ma - ri - a A - ve Ma - ri - a

B A - ve Ma - ri - a A - ve Ma - ri - a

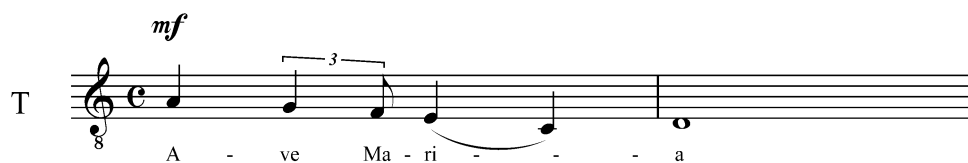
26. B. K. Przybylski - *Mater Dei*, (t. 10-12)

Kontrast ten uwypuklony jest poprzez blokowe zestawienie obu grup głosowych (S, A oraz T, B) w dwóch planach, z wyraźnym tłem głosów żeńskich. Kontrastowy jest również czynnik dynamiczny w tej części, zarówno na wspomnianych motywach *ostinato* jak i melodycznych motywach tematów w głosach męskich. Rozwój dynamiki od *p* do *ff* na odcinku taktów 7 – 15, w swym założeniu miał uwypuklić sens powtarzanego wersetu „*bądź pozdrowiona pełna łaski*” (11 zawołań – *gratia plena*), po którym w kulminacyjnym momencie pojawia się *Dominus tecum*. Konstrukcja utworu w tej części odzwierciedla „zbiorową” modlitwę ludu. Wspomniane grupy triolowe w tym kontekście, stanowią pewnego rodzaju symbolikę, czy wręcz odzwierciedlają „potoczną” modlitwę z książeczek do nabożeństwa. Kompozytor być może świadomie, poprzez te środki, wprowadził modlitewną narrację lirycznego wyznania maryjnego, nacechowaną powściągliwymi emocjami i poczuciem zależności od adresata modlitwy, co wyjaśniałoby odmienny od innych motetów tytuł - *Mater Dei*.

Ostinatowa narracja motywów modlitewnych, tak charakterystyczna dla modlitwy różańcowej (w Kościele chrześcijańskim, a także i w innych wyznaniach), stanowi pewien „model” wzruszeń o charakterze metafizycznym. Tego rodzaju wyraz hołdu i uwielbienia w motecie Przybylskiego stanowi podstawę dla skojarzeń na temat niezwykłości kultu maryjnego w Polsce. Zatem, wykonawca motetów maryjnych powinien posiadać psychiczną predyspozycję do modlitwy, aby na jej płaszczyźnie kształtować swą interpretatorską wizję.

Powrót do uzyskania dwóch planów: deklamacyjnego (S, A) i melodycznego (T, B) następuje w II części motetu. Ten fragment może sprawiać dużą trudność techniczną wykonawcom z uwagi na wysokie rejestry wokalne tenoru

i basu. Temat tenorowy, pojawiający się w I i II części utworu odznacza się dużym ambitusem melodycznym skali (przykł. 27 i 28).



27. B. K. Przybylski – *Mater Dei*. Tenor w t. 8-9



28. B. K. Przybylski – *Mater Dei*. Tenor w t. 41-42

Również rozpiętość skali głosu sopranowego, zwłaszcza w połączeniu z dynamiką *p – pp* (przykł. 31), stanowić może poważną barierę wykonawczą dla przeciętnego głosu, szczególnie w kwestii ujednolicenia barwy dźwięku głosów najwyższych niektórych fragmentach (przykł. 30 i 31).

Imitacyjny odcinek II części jest syntezą materiału melodyczno – rytmicznego części poprzedniej. Cała ta część (*meno mosso*) charakteryzuje się odcinkami przeplatanymi kontrastowo, poprzez zmianę dynamiki oraz zastosowanie struktury opartej na technice *nota contra notam*.

Sa - ncta Ma - ri - a

35

S

O - ra pro no - bis

mf cresc.

A

pec - ca - to - ri - bus

29. B. K. Przybylski - *Mater Dei*, (t. 35-36)

Materiał melodyczny sopranu I odznacza się dużą śpiewnością (liryka melodyczna), a rytmika w głosach altu i sopranu II (deklamujące) uzupełnia muzyczną wypowiedź sopranu (przykł. 29).

16 *f*

S Do - mi - nus, Do - mi - nus, Do - mi - nus

A *f*

T *f*

B *f*

30. B. K. Przybylski – *Mater Dei*, (t. 16-18)

Utwór kończy kontemplacyjny odcinek oparty na powtarzanych słowach *mortis nostrae* (śmierci naszej), będący konsekwencją kulminacyjnego wypowiedzenia formuły *nunc et in hora* (teraz i w godzinę).

Istotny wpływ na budowanie warstwy brzmieniowej, a zwłaszcza ekspresji i kulminacji, ma w tym utworze zróżnicowana dynamika od *pp* do *ff*. (t. 19-20). Krańcowo trudną technicznie staje się konieczność realizacji tego typu zadania w t. 20-21 (przykł. 31). Odcinek ten, na słowach *benedicta tu in mulieribus*, poza treścią słów, wyraźnie nawiązuje rytmiką do wstępu utworu. Jednak w swej kontrastowości wymaga wykonania go dynamiką *pp*. To z kolei, ze względu na wysokość rejestru sopranowego, jest zadaniem karkołomnym dla stopliwości barwy w tym fragmencie z uwagi na rozległy układ akordu zastosowany przez kompozytora. Konieczność „krycia” dźwięku, stwarza niebezpieczeństwo indywidualizacji poszczególnych głosów w sopranie I. Nie mniej jednak, precyzyjne stosowanie dynamiki na etapie wykonawstwa jest ważnym ogniwem interpretacyjnym, zwłaszcza realizowanej celowo z innymi elementami artykulacyjno - agogicznymi.

Largo

20 *pp*

S Be - ne - di - cta - tu in mu - li e - ri - bus

A *pp*

T *pp* 8 Be - ne - di - cta - tu in mu - li e - ri - bus

B

31. B. K. Przybylski – *Mater Dei*, (t. 20-21)

Świadomie stosowana artykulacja *legato* – *non legato* czy *portato*, zwłaszcza pozostające względem siebie w dużym kontraście, mają zasadnicze znaczenie wyrazowe dla całego utworu (t. 16-25 i t. 20-25).

Utwór wykonany został podczas koncertu w centralnej części kościoła. Był to pewnego rodzaju eksperyment sonorystyczny, jako próba interpretacji w pełnej przestrzeni akustycznej, stąd nieco odmienne od pozostałych motetów wrażenie brzmieniowe nagrania.

Mater Dei per coro misto

Bronisław Kazimierz Przybylski

Moderato

Soprano

Alto

Tenor

Bass

f

A - ve Ma - ri - - - a, a - ve Ma - ri - - - a,

A - ve Ma - ri - - - a A - ve Ma - ri - - - a

S

A

T

B

mp

mf

a - ve Ma - ri - a gra - tia ple - na a - ve Ma - ri - a gra - tia ple - na a - ve Ma - ri - a gra - tia ple - na

A - ve Ma - ri - - - a

S

A

T

B

mp

mf

a - ve Ma - ri - a gra - tia ple - na a - ve Ma - ri - a gra - tia ple - na a - ve Ma - ri - a gra - tia ple - na

A - ve Ma - ri - - - a A - ve Ma - ri - - - a

Mater Dei

2

13

rit.

S

A

T

B

gra - tia ple - na

gra - tia ple - na

gra - tia ple - na

gra - tia ple - na

gra - tia ple - na

gra - tia ple - na

gra - tia ple - na

gra - tia ple - na

8

a

16

f

S

A

T

B

Do - mi - nus,

Do - mi - nus,

Do - mi - nus

te - cum.

Do - mi - nus,

Do - mi - nus,

Do - mi - nus

te - cum.

8

Largo

20

pp

cresc.

S

A

T

B

Be - ne - di - cta - tu

in mu - li e - ri - bus

et be - ne - di - ctus

Be - ne - di - cta - tu

in mu - li e - ri - bus

et be - ne - di - ctus

8

pp

cresc.

pp

cresc.

Mater Dei

Moderato

3

23

S fru - ctus ve - ntris Tu - i Je - sus. Sa - ncta Ma - ri - a Ma - ter De - i

A fru - ctus ve - ntris Tu - i Je - sus. Sa - ncta Ma - ri - a Ma - ter De - i

T fru - ctus ve - ntris Tu - i Je - sus.

B fru - ctus ve - ntris Tu - i Je - sus.

f *mp* *cresc.*

26

S Sa - ncta Ma - ri - a Ma - ter De - i Sa - ncta Ma - ri - a Ma - ter De - i

A Sa - ncta Ma - ri - a Ma - ter De - i

T Sa - - - - ncta Ma - ri - - - - a

B Sa - - - - ncta Ma - ri - - - - a

mf *mf*

28

S Sa - ncta Ma - ri - a Ma - ter De - i Sa - ncta Ma - ri - a Ma - ter De - i Sa - ncta Ma - ri -

A Sa - ncta Ma - ri - a Ma - ter De - i Sa - ncta Ma - ri - a Ma - ter De - i

T Sa - - - - ncta Ma - ri - - - - a

B Sa - - - - ncta Ma - ri - - - - a

cresc. *f* *rit.* *a tempo* *cresc.*

Mater Dei

4

31 *mf cresc.* a Sa - ncta Ma - ri - - a

S O - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus O - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus

A

T 8

B

35 Sa - ncta Ma - ri - - a Sa - ncta Ma - ri - - a

S O - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus O - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus

A *mf cresc.* O - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus

T *mf* O - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus

B

39 *mp* O - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus O - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus

S

A *mp*

T *mf* Sa - ncta Ma - ri - - a

B *mf*

41

S O - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus O - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus

A

T Sa - ncta Ma - ri - - - - a

B

meno mosso

43 *f* *p cresc.*

S nunc et in ho - ra mor - tis no - strae mor - tis no - strae mor - tis no - strae mor - tis no - strae

A *p cresc.*

T *p cresc.*

B *f* *p cresc.*

nunc et in ho - ra mor - tis no - strae mor - tis no - strae mor - tis no - strae mor - tis no - strae

sostenuto **Largo**

48 *f, p*

S mor - tis no - strae mor - tis no - strae a - - - - men.

A *f, p*

T *f, p*

B *f, p*

mor - tis no - strae mor - tis no - strae a - - - - men.

3.2.5. **Paweł Łukaszewski (1968-) *Ave Maria*, na dwa chóry mieszane 4 gł.**

Pomimo młodego wieku, dorobek kompozytorski tego twórcy jest ogromny. Nie chodzi tu tylko o wielką liczbę utworów powstałych w latach 90, ale o ich rangę w polskiej praktyce wykonawczej i uznanie w świecie. Jego utwory zostały zarejestrowane na kilkudziesięciu płytach CD. Wielokrotnie wyróżniany stypendiami za swoją twórczość kompozytorską otrzymał też wiele nagród i wyróżnień. „*Kompozycje Łukaszewskiego wyróżniają się spośród utworów kompozytorów młodego pokolenia nie tylko stylistyczną oryginalnością, lecz także doskonałym wyczuciem chóralnej materii, doskonałym opanowaniem faktury i - co warto dodać - szacunkiem do tekstu...*”²⁹⁴. Studiował w Akademii Muzycznej w Warszawie (1991-1995) w klasie kompozycji M. Borkowskiego.

Ave Maria P. Łukaszewskiego z 1992 roku, na dwa chóry mieszane (SSAT i ATBB) *a cappella*, jest wyjątkowym utworem w polskiej literaturze chóralnej. Warstwa słowna utworu opiera się jedynie na dwóch słowach *Ave Maria*, powtarzanych w przeróżnych konfiguracjach poszczególnych głosów wokalnych ze słowem *amen* w zakończeniu. Owe dwa słowa, które w motetach były przeważnie wstępem do dalszego rozwoju dramaturgii utworu, tu stanowią podstawę konstrukcji dzieła. Upatrywać w tym można pewnej „gloryfikacji” osoby Maryi w jej jasnogórskim kulcie.

Ciekawe zestawienia harmoniczne w korespondującej fakturze polichóralnej, tworzą przy wykonaniu tego motetu niepowtarzalny klimat skupienia i modlitewnej kontemplacji. Cytując słowa niemieckiego autora A. Grüna: „*droga kontemplacyjna odznacza się ubóstwem słów, niewielką ich ilością, albo jednym słowem stale powtarzanym.*”²⁹⁵, można powiedzieć, że motet P. Łukaszewskiego jest jakby ich muzyczną egzemplifikacją.

Utwór o wyraźnej budowie 3 częściowej typu ABA. Muzyczna przestrzeń dźwiękowa jest w tym motecie istotnym komponentem brzmieniowym, klarownie, logicznie i tradycyjnie traktowana przez kompozytora. Strukturę harmoniczną tego utworu oparł kompozytor na rozszerzonej tonalności. Akordy o tradycyjnej budowie tercjowej nie wykazują związków funkcyjnych. W strukturze melodycznej dominują dźwięki powtarzane i przedłużane poza moduł taktowy, potęgując wymiar brzmieniowy akordów.

²⁹⁴ A. Ignatowicz, *Trzy razy ATK*, Ruch Muzyczny, nr 26 (24 XII1995 r.).

²⁹⁵ A. Grün OSB, *Modlitwa chórowa a kontemplacja*. Wydawnictwo Benedyktynów „Tyniec”, Kraków 2003, s. 47.

$\text{♩} = 60$ (Andante)
Sempre legato

Soprano 1
mf Ma - ri - a, Ma - ri - a

Soprano 2
p A - ve Ma - ri(n) *mp* A - ve Ma ri(n)

Alto 2
p A - ve Ma - ri(n) *mp* A - ve Ma ri(n)

Tenor 1
p A - ve Ma - ri(n) *mp* A - ve Ma ri(n)

Alto 1
mf Ma - ri - a, Ma -

Tenor 2
p A - ve Ma ri(n), *mp* A - ve Ma -

Bass 1
p A - ve Ma ri(n), *mp* A - ve Ma -

Bass 2
p A - ve Ma - ri(n), *mp* A - ve Ma -

32. P. Łukaszewski - Ave Maria, (chór I, t. 1-4)

Przestrzenność brzmienia to muzyczna cecha polichóralności weneckiej, kontynuowanej w polskiej muzyce dawnej przez M. Zieleńskiego. Idea ta u Łukaszewskiego dodatkowo spotęgowana jest poprzez dźwięki przetrzymywane na długich wartościach jako zwieńczenie ostinatowego motywu rytmicz-

nego. Jednak nie jest to zasada rozumiana jako przechodzenie dźwięków z jednej strony na drugą (por. przykł. 5, str. 55), zamykając tym samym muzykę w jednym efekcie. Dźwięki są uformowane w dwóch grupach, ale przestrzennie tworzą całościową, wzajemnie się wspierającą konstrukcję brzmieniową. Przewodnie motywy figur melodycznych, zbudowane są na dwóch interwałach sekundy oraz prymy. Występują one naprzemiennie w obu grupach chóralnych, kontrastowo zestawione w ruchu melodii głosów (kierunek zstępujący i wstępujący). Melos ten, widoczny jest już w początkowych fragmentach utworu, przekształca się następnie i przewija w różnych konfiguracjach przez cały przebieg utworu, aż do końcowych dźwięków kompozycji. Oba chóry dialogują ze sobą przejmując wzajemnie owe płynnie zarysowane, pozbawione cezury motywy melodyczne. Elementem zespalaającym te motywy jest samogłoska „a”; ostatnia litera w słowie *Maria* i początkowa litera słowa *ave*. Najdobitniej dostrzegalne jest to w zakończeniu utworu, gdy słowo *amen*, jakby niezauważalne; wylania się z *ave* (t. 45-48, przykł. 33).

The musical score for Ave Maria, Chorus II, measures 43-48, is presented for four voices: A 2, T 2, B 1, and B 2. The score is written in a single system with four staves. The lyrics are: "ri - a, A - ve, A - ve A - - - men. me - - - n." The dynamics are marked as *fff* (fortissimo) and *subito ppp* (pianissimo). The score shows the vocal lines with lyrics and dynamic markings. The lyrics are: "ri - a, A - ve, A - ve A - - - men. me - - - n." The dynamics are marked as *fff* (fortissimo) and *subito ppp* (pianissimo).

33. P. Łukaszewski - Ave Maria, (chór II, t. 43-48)

Spoisty i płynny sposób łączenia poszczególnych fragmentów kształtuje zewnętrzny obraz formy i nadaje wielu fragmentom quasi archaiczny charakter brzmienia. Owa dyspozycja materiału w przestrzeni dźwiękowej jest w tym utworze jednym z kluczowych zagadnień.

Powstają różnego rodzaju struktury akordowe, a ich pozatonalne konsekwencje następstw prowadzą ucho słuchacza do wyłonienia jedyne tylko, elementu, kluczowego słowa – imienia *Maria*. To najważniejsze w tym utworze

słowo inspiruje wykonawcę do sugestywnego operowania dynamiką, a dla słuchacza jest impulsem do uruchomienia wyobraźni.

Rozmieszczenie punktów kulminacyjnych w utworze jest wyraźne i czytelne poprzez wewnętrzną energetykę akordów podkreślaną stopniowym postępowaniem dynamiki w każdej części według podobnego planu (*p-mf-f-ff*). Melodyka motywów sopranu i altu oparta jest częściowo na średniowiecznych skalach kościelnych: doryckiej i miksolidyjskiej²⁹⁶ (przykł. 36 i 37). Jednak pojawiający się dźwięk *fis*, składnik akordu podstawowego, powoduje osłabienie klarowności tych skal, uwydatniając współbrzmienie harmoniczne w akordzie. W warstwie horyzontalnej nadaje to jednak melodii wyjątkowo emocjonalny wyraz (t. 1- 4, przykł. 34). Dzięki temu tworzy się w całej kompozycji oryginalny koloryt. Dominują w tym utworze jasne barwy brzmieniowe, co ma związek z usytuowaniem większości materiału dźwiękowego w średnich i wysokich rejestrach.

34. P. Łukaszewski - Ave Maria, (chór I, t. 1-4)

Układ konstrukcyjny struktur wertykalnych wyróżnia się w tym motecie swoistą specyfiką. Akordy konstruowane w układzie skupionym, przy ruchach głosów na małych interwałach, zagęszczają strukturę muzyczną utworu. Efektem tego pojawia się klaster (t. 5, *fis-g-a-h*, przykł. 34). Nie jest to efekt przypadkowy. Układy skupione są w muzyce XX wieku specjalnym środkiem wyrazu w zakresie kolorystyki dźwiękowej²⁹⁷. Dominują w konstrukcji utworu cha-

²⁹⁶ M. Drobner, *Systemy i skale muzyczne*. PWM, Kraków 1982, s. 31.

²⁹⁷ K. Sikorski, *Harmonia cz. I*, PWM, Kraków 1984, s. 27.

rakterystyczne melodyczne motywy czterodźwiękowe, oparte na pochodach sekundowych.

35. P. Łukaszewski – *Ave Maria*, (t. 5-6)

Ten element brzmieniowości faktury oraz wspomniana przestrzenność konstrukcyjna motetu, warunkują konieczność jego wykonywania wyłącznie w określonych warunkach akustycznych sali koncertowej lub kościoła.

Na odpowiednią akustykę pomieszczeń celem właściwego wykonywania muzyki dawnej wskazywał S. Krukowski²⁹⁸. Pogłos istniejący w dużych wnętrzach jest niezbędnym warunkiem uzyskania pożądanego efektu akustycznego przestrzennej struktury tego dzieła. Właściwy klimat brzmieniowy klaruje czytelność planów dźwiękowych w utworze i przywołuje wyobrażeniową symbolikę słów.

Część II utworu zorganizowana jest w budowie formalnej według schematu ABA. Odcinek A - 4 takty (temat 4 - taktowy w alcie II), rozpoczyna się dialogiem pomiędzy altem II (temat – przykł. 35) a sopranem I (w odpowiedzi motyw na słowie Maria – przykł. 37).

36. P. Łukaszewski – *Ave Maria*. Temat, alt II

²⁹⁸ S. Krukowski, *Problemy wykonawcze...*, ss. 108-112.



37. P. Łukaszewski – Ave Maria. Temat, sopran I

Pierwszoplanowa rola obu głosów kontynuowana jest w kanonie rytmicznym (odcinek B). Ostinatowe grupy triolowe stanowią w tej części materiał dla ewoluowania dynamiczno-agogicznego aż do kulminacji zbudowanej w triolowym *unisono* wszystkich głosów na postępującym *ritenuto*. Melorecytacja tego odcinka wymaga techniki śpiewu zbliżonej do mowy na sylabizowanych słowach a – ve – ma – ri – a. Dramaturgia narracji głosów wygasa z nastąpieniem generalnej pauzy, po czym przywołany zostaje kontemplacyjny nastrój z początku tej części (odcinek A).

Powrót do dialogu motywicznego z poprzedniej części (t. 13 – 16, alt II i sopran I) następuje w powtórzeniu tematu (z repetycją) oraz jako łącznik w płynnym przechodzeniu do części końcowej. Jest to ważny fragment utworu, który wymaga dużego skupienia wykonawczego na artykulacji słów i melodii. Decyduje bowiem o ogólnym wrażeniu i symbolicznym zamknięciu muzycznej wypowiedzi. Wynika to z generalnej koncepcji konstrukcyjnej utworu, która wyznacza ewidentny plan napięć emocjonalnych, budowanych na powtarzanym ewolucyjnie motywie słów Ta charakterystyczna ewolucyjność widoczna jest zwłaszcza w III cz., przy powrocie idei tematu początkowego. W pierwszych taktach tej części ponownie pojawiają się dialogujące głosy (alt II i sopran I) jednak dialog urywa się gdy cały czterogłos chóru I kończy na głosce „n” (*bocca chiusa*). Efekt ten pozwala na ekspresję powracającej idei motywu początkowego w sekundowym pochodzie wstępujących ćwierćnut w grupie męskiej (B1, B2, T) chóru II. Motyw przewodni powtórzony przez chór II ponownie buduje napięcie kulminacyjne przekształcając w zakończeniu nieoczekiwane słowo *ave* w końcowe *amen*, co może być rozumiane jako celowe użycie tego słowa w znaczeniu rzeczownikowym (do osoby boskiej?)²⁹⁹.

Istotna dla utworu jest brzmieniowość wspomnianego wcześniej planu wertykalnego. Przy wyraźnym braku związków funkcyjnych nie należy doszukiwać się w tym utworze klasycznych prawidłowości harmoniczych. Duże znaczenie wyrazowe ma akord rozpoczynający i wieńczący utwór. Pojawia się na słowach tytułowych, które w dalszym przebiegu utworu przewijają się w różnych kompilacjach melodyczno – rytmicznych, aby na końcu utworu znów po-

²⁹⁹ (zob.) znaczenie słowa *amen*, przypis 66 i 67, s. 24.

wrócić cytatem początkowego motywu. Ów akord „początkowy” na słowie *ave* pojawia się na końcu utworu na słowie *amen*, spinając całość. Harmonicznie akord ten dąży do rozwiązania (spoczynku). Niemniej w harmonice motetu P. Łukaszeńskiego brak jest ciążenia ku „centrum” tonalnemu.

Funkcyjność jest z reguły stałą płaszczyzną odniesienia przebiegu muzycznego w klasycznych utworach. Stanowi ona generalny punkt wyjścia i ostateczny cel w utworach opartych na związkach funkcyjnych dur-moll. Przy braku podłoża tonalnego faktura brzmieniowa utworu nie jest skrepowana zasadami zależności. Wobec tego pojawiające się na końcu utworu Łukaszeńskiego rozwiązanie akordowe ma znaczenie wyrazowe. Istota napięcia tkwiącego w akordach jest wyrażeniem znaczenia słowa *ave* (bądź pozdrowiona). Kulminacyjny okrzyk *ave*, zjednoczony w pionie akordowym, dąży do rozwiązania, które następuje w końcowym takcie motetu. W kadencji I części (odcinek A) napięcie to nie zostaje rozładowane.

Powstały w ten sposób efekt brzmieniowy wprowadza wrażenie kontynuacji dramaturgicznej, powoduje niejako w podtekście pewnego rodzaju niedopowiedzenie. Jednocześnie jego wymowa symboliczna kieruje słuchacza w wyobrażenie stałości i nieskończoności „uwielbienia” dla Maryi, które potęguje kontemplacyjny nastrój części II (odcinek B).

Harmoniczna koncepcja zakończenia motetu *Ave Maria* P. Łukaszeńskiego jest klarowna, a jednocześnie stwarza w sferze wyobraźni, zarówno wykonawcy jak i słuchacza możliwość pewnej swobody interpretacyjnej. Być może modlitewnej kontemplacji zbędne są konkretne słowa modlitwy, a wystarczy „hasło” zawarte w tytule? Czy też zakładając, iż wyraźnie przewidywalne rozwiązanie ostatniego akordu na słowie *amen*, jest harmonijnym wyrazem ładu oraz symbolicznym potwierdzeniem wiary w jej wstawiennictwo - skierować myśli w stronę niezachwianego kultu Maryi? Wydaje się, iż tę drugą tezę również potwierdza sama koncepcja kompozytorska całego utworu. Łukaszeński jedynie na dwóch słowach oparł swoje wyznanie czci i uwielbienia dla Maryi. Zatem każdy wykonawca tego wyjątkowego dzieła, deklaruje się w nim jako świadomie religijny wyraziciel specyficznie polskiego przeżycia wiary i kultu maryjnego. Stanowi to również istotę *sacrum* w najpełniejszym znaczeniu i sensu słowa *religio*³⁰⁰.

³⁰⁰ *Religio* (łac. wyznanie wiary, poszanowanie, cześć, bojaźń boska), (zob.) *Słownik łacińsko – polski dla prawników i historyków*. (red.) J. Sondel, Towarzystwo Wydawców i Autorów Prac Naukowych, Universitas, Kraków 2003.

Ave Maria

per due cori misto a cappella

Paweł Łukaszewski

♩ = 60 (Andante)

Sempre legato

8

Soprano 1

mf Ma - ri - a, Ma - ri - a

Soprano 2

p A - ve Ma - ri(n) *mp* A - ve Ma ri(n)

Alto 2

p A - ve Ma - ri(n) *mp* A - ve Ma ri(n)

Tenor 1

p A - ve Ma - ri(n) *mp* A - ve Ma ri(n)

Alto 1

mf Ma - ri - a, Ma -

Tenor 2

p A - ve Ma ri(n), *mp* A - ve Ma -

Bass 1

p A - ve Ma ri(n), *mp* A - ve Ma -

Bass 2

p A - ve Ma - ri(n), *mp* A - ve Ma -

5

S 1

f Ma ri - a, *ff* , A - ve Ma ri - a

S 2

mf A - ve Ma ri(n), *f* , A - ve Ma ri(n), *ff*

A 2

mf A - ve Ma ri(n), *f* , A - ve Ma ri(n), *ff*

T 1

8 *mf* A - ve Ma - ri(n), *f* , A - ve Ma - ri(n), *ff*

A 1

5 ri - a, *mf* *f* A - ve Ma ri - a, *ff* Ma - ri - a,

T 2

8 ri(n), *mf* *f* A - ve Ma ri(n), *ff* Ma - ri - a,

B 1

ri(n), *mf* *f* A - ve Ma ri(n), *ff* Ma - ri - a,

B 2

ri(n), *mf* *f* A - ve Ma - ri(n), *ff* Ma - ri - a,

10

S 1

fff A - ve, A - ve (a) *mp* *mf* Ma -

S 2

fff A - ve, A - ve (a) *mp*

A 2

fff A - ve, A - ve (a) *mp*

T 1

8 *fff* A - ve, A - ve (a) *mp*

10

A 1

fff A - A - ve, A - A - ve, A - , A - ve Ma - ri - a, *mp* *mf*

T 2

8 *fff* A - A - ve, A - A - ve, A - , A - ve A - ve *mp* *p*

B 1

fff A - A - ve, A - A - ve, A - , A - ve A - ve *mp* *p*

B 2

fff A - A - ve, A - A - ve, A - , A - ve A - ve *mp* *p*

rit. *più mosso, poco a poco crescendo e accell.* ***mp***

15

S 1 ri - a *sf* A - ve Ma - ri - a

S 2 *p* A - ve(n) *sf* A - - - ve,

A 2 *p* A - ve(n) *sf* A - - - ve,

T 1 *p* A - ve(n) *sf* A - - - ve,

8

A 1 Ma - ri - a, *sf* A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a,

T 2 *sf* (n) - - - (n) A - - - ve, A - ve,

B 1 *sf* (n) - - - (n) A - - - ve, A - - -

B 2 *sf* (n) - - - (n) A - - - ve, A - - -

8

20 *mf* *f*

S 1 A - ve Ma - ri - a A - ve Ma - ri - a A - ve Ma -

S 2 *sf* A - - - - ve, A - ve, A - ve,

A 2 *sf* A - - - - ve, A - ve, A - ve,

T 1 *sf* A - ve, A - ve, A - ve,

A 1 *sf* A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a,

T 2 *sf* A - ve, A - ve,

B 1 ve, A - - - - ve, A - ve,

B 2 *sf* ve, A - - - - ve, A - ve,

24

S 1

ri - a *sf* A - ve Ma ri - a *sf* A - ve Ma - ri - a *fff* A - ve Ma - ri - a

S 2

sf A - ve, *sf* A - ve, *sf* A - ve *fff* A - ve Ma - ri - a,

A 2

sf A - ve, *sf* A - ve, *sf* A - ve *fff* A - ve Ma - ri - a

T 1

sf A - ve, *sf* A - ve, *sf* A - ve, *fff* A - ve Ma - ri - a,

8

A 1

sf A - ve Ma - ri - a, *sf* A - ve Ma - ri - a, *sf* A - ve, A - ve Ma - ri - a,

T 2

sf A - ve, *sf* A - ve, A - ve, *sf* A - ve, A - ve Ma - ri - a,

B 1

sf A - ve, *sf* A - ve, A - ve, *sf* A - ve, A - ve Ma - ri - a,

B 2

sf A - ve, *sf* A - ve, A - ve, *sf* A - ve, A - ve Ma - ri - a,

8

28

S 1 A - ve Ma - ri - a Ma - ri - a

S 2 A - ve Ma - ri - a, Ma - ri - a

A 2 A - ve Ma - ri - a, Ma - ri - a

T 1 A - ve Ma - ri - a, Ma - ri - a,

G.P.

1. *mf*
2. *p*

Ma -

28

A 1 A - ve Ma - ri - a, Ma - ri - a,

T 2 A - ve Ma - ri - a, Ma - ri - a,

B 1 A - ve Ma - ri - a, Ma - ri - a,

B 2 A - ve Ma - ri - a, Ma - ri - a,

G.P.

1. *mf*
2. *p*

A - ve Ma - ri - a,

A - ve A - ve

A - ve A - ve

1. *mf*
2. *p*

A - ve A - ve

33

p

S 1 ri - a Ma - ri - a

S 2 A - ve - (n), A - ve *pp*

A 2 A - ve, - (n), A - ve *pp*

T 1 A - ve, (n), A - ve *pp*

33

A 1 Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a, *ppp* *mf* Ma -

T 2 (n), (n), A - ve (n), (n) *ppp*

B 1 (n), (n), A - ve (n), (n) *ppp*

B 2 (n), (n), A - ve (n), (n) *ppp*

38

S 1 (n) - - , Ma ri - a - - , A - ve Ma ri - a -

S 2 (n) - - , A - ve Ma ri(n) - - , A - ve Ma ri(a) -

A 2 (n) - - , A - ve Ma ri(n) - - , A - ve Ma ri(a) -

T 1 (n) - - , A - ve Ma - ri(n) - - , A - ve Ma - ri(a) -

8

A 1 ri - a, Ma ri - a, A - ve Ma ri - a, Ma -

T 2 -, A - ve Ma ri(n), A - ve Ma ri(a), Ma -

B 1 -, A - ve Ma ri(n), A - ve Ma ri(a), Ma -

B 2 -, A - ve Ma - ri(n), A - ve Ma - ri(a), Ma -

f *ff* *mf* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

43

S 1 *fff* A - ve, A - ve, A - men.

S 2 *fff* A - ve, A - ve, A - men.

A 2 *fff* A - ve, A - ve, A - men.

T 1 *fff* A - ve, A - ve, A - men.

8

A 1 *fff* ri - a, A -, A - ve, A - ve A - men.

T 2 *fff* ri - a, A -, A - ve, A - ve A - me - n.

B 1 *fff* ri - a, A -, A - ve, A - ve A - me - n.

B 2 *fff* ri - a, A -, A - ve, A - ve A - me - n.

subito ppp

3.2.6. **Feliks Rybicki (1899-1978) *Ave Maria* op. 15 nr 1, na 4 głosowy chór mieszany z tow. organów**

Ten stosunkowo mało znany kompozytor urodził się 24 stycznia 1899 w Warszawie. Studiował w latach 1919-25 pod kierunkiem wybitnych muzyków - Romana Statkowskiego, Władysława Maliszewskiego, Emila Młynarskiego, Henryka Melcera w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie (fortepian, dyrygentura teoria i kompozycja). Zadebiutował już w 1926 roku w Filharmonii Warszawskiej jako dyrygent, jednak jedenaście lat minęło zanim został etatowym dyrygentem wysokiej rangi chóru filharmonicznego. Działal w okresie międzywojennym na terenie Warszawy i Łodzi jako czynny muzyk (Teatr Polski z L. Schillerem, Akademickie Koło Muzyczne w Warszawie i teatr w Łodzi) i pedagog (profesor - nauczyciel teorii muzyki i śpiewu chóralnego w szkołach ogólnokształcących i w szkołach muzycznych, w których prowadził zespoły kameralne).

Po wojnie swoją ożywioną działalność dyrygencką i kompozytorską rozwijał w Polskim Radiu. W latach 1951-53 był profesorem dyrygentury w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Sopocie. Jako dyrygent orkiestry i chóru pracował w Państwowym Liceum Muzycznym w Warszawie (1957 -70) oraz w Studium Muzycznym dla Kapelmistrzów Wojskowych. Feliks Rybicki był kilkakrotnie nagrodzony na krajowych konkursach muzycznych za utwory chóralne i fortepianowe. W 1952 otrzymał nagrodę Prezesa Rady Ministrów za twórczość dla dzieci i młodzieży. Zmarł 24 sierpnia 1978 w Warszawie.

Feliks Rybicki w swoim *Ave Maria* na 4 gł. chór mieszany z towarzyszeniem organów, wykorzystał tradycyjną technikę kompozytorską. Strukturę tego motetu oparł na akordach funkcyjnych. Wyraźna budowa 3 częściowa utworu typu ABA₁ uwidoczniła jest w poszczególnych odcinkach, stanowiących: część A (t. 1-18), część B (t. 19-27) i część A₁ (t. 28-42). Część pierwsza skonstruowana jest zgodnie z planem tekstowym pełnej formuły modlitewnej. Po dwutaktowym wprowadzeniu organowym (przykład 38), ukazuje się polifonizująca konstrukcja głosowa, która jest podstawą organizacji tekstu słownego w tym motecie. Kompozytor zawarł w nim pełną formułę tekstową, jednak jak można zauważyć, element melodyczny nacechowany jest pewną nadrzędnością względem treści słownej. Dominuje podział materiału muzycznego uwzględniający melodykę fraz kosztem symetrii wersetów słownych, co zostanie wykazane w dalszej części omówienia.

Andante

38. F. Rybicki – Ave Maria. Wstęp organowy (t. 1-2)

Wyraźną samodzielność uzyskuje sopran (t. 5-7). Alt i tenor imitują swobodnie melodię sopranu (t. 8 i 10), prowadząc dalej harmoniczne zakończenie kadencyjne łączące się z następną frazą o podobnej budowie planu (przykł. 39).

Narracja tych głosów uwypukla znaczenie słów, których prozodia jest akcentowo zgodna z metrycznością fraz. Zastosowanie się w kwestii wykonawczej do reguł prozodii słów jest warunkiem koniecznym do uzyskania czytelności ich semantyki, zwłaszcza na dłuższych frazach muzycznych opartych na imitacji.

39. F. Rybicki – Ave Maria, (t. 6-10)

Część środkowa B, dla realizacji warstwy melodyczno-harmonicznej wymagała od kompozytora powtórzeń tekstowych (*Sancta Maria Mater Dei* – t. 24-28). Dostrzec można wyraźną symetrię konstrukcji tej części, która jest punktem kulminacyjnym całego motetu, wyrażonym muzycznie w stopniowym narastaniu elementu dynamiki i czytelne wyeksponowanie znaczenia treści tekstu. Poprzedzając wers *Sancta Maria* głoską „o”, kompozytor uzyskał efekt emocjonalnego zawołania, nadając całemu fragmentowi charakter „błagalnej” prośby w kulminacyjnym momencie utworu. Wyraz *sancta*, jako dwusylabowy, swoimi właściwościami konstrukcyjnymi odpowiada budowie metrycznej modułowi taktowemu 4/4. Wobec tego z powodzeniem godziłby akcent słowny

i metryczny. Jednak potraktowanie tego zwrotu w formie deklinacyjnej zainicjowało rozwój dynamiczny całego wersetu „*O Sancta Maria, o Sancta Maria*” w kierunku kulminacji frazy (t. 19-21, przykł. 40). Jest to zupełnie wyjątkowy element konstruowania treści słownej w oparciu o formułę *Ave Maria* w literaturze polskiej.

40. F. Rybicki - *Ave Maria*, (t. 19-20)

Być może w kwestii metro - rytmicznej jest to wynik nawiązania do wstępu organowego (przykład 37, t. 1-2), który również rozpoczynał się na nieakcentowanej części taktu. Fraza rozpoczyna się od przedtaktu na wysokim dźwięku skali tenora jednocześnie przy narastającej dynamice (*p* – *ff*). Stanowi to trudny element wykonawczy, od którego uzależniony jest dalszy rozwój muzyczny frazy, wymaga zatem dużej koncentracji uwagi w głosach tenorowych. Nie mniej intensywność, jaką uzyskuje cały fragment po zainicjowaniu go przez tenory dwugłosem *O Sancta Maria*, pozwala na rozłożenie napięć harmoniczych na pozostałe słowa tego wersetu.

41. F. Rybicki - *Ave Maria*, (t. 26-27)

Rozwój dynamiczny tego istotnego dramaturgicznie odcinka w kierunku kulminacji słów *Mater Dei*, gaśnie stopniowo poprzez powtórzenie wersetu i zakończeniu go kadencją. Napięcie energetyczne w powtórzeniu frazy melodycznej tej części rozładowane jest rozciągnięciem wartości w grupie triolowej. Kompozytor powierzył to zadanie do wykonania ponownie głosom tenorowym (t. 27, przykł. 41), które ze względu na swoje walory wyrazowe z reguły realizują najistotniejsze dla rozwoju dramaturgicznego elementy faktury utworów.

Część trzecia A₁ w warstwie treści muzycznej nawiązuje do fraz melodycznych części pierwszej A, (t. 6-7), stąd oznaczenie jej jako A₁. Tym razem zamiast sopranu, samodzielność uzyskuje tenor (t. 31-32), kontynuujący swą wiodącą rolę z części B (przykł. 42).

The image shows a musical score for measures 31-35 of F. Rybicki's Ave Maria. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are: o - ra O - ra et nunc et sem - per, et nunc et sem - per. Et in to - ri - bus O - ra et nunc et sem - per, nunc et sem - per, Et in o - - - ra O - ra et nunc et sem - per, nunc et sem - per, Et in.

42. F. Rybicki – Ave Maria, (t. 31-35)

Warto zauważyć, iż po raz pierwszy pojawia się tu cezura (t. 35), oddzielająca artykulacyjnie przebieg melodyczny w środku taktu. Siła wyrazowa tego elementu tkwi zapewne w konieczności nadania symboliki słowom: *et in hora mortis nostrae* (teraz i w godzinę śmierci naszej).

Całość obrazu muzycznego w tym utworze kończy kadencja na słowie *amen*, oparta na figuracyjnym akompaniamencie organów, które eksponują dwuplanowość odcinka kadencji (t. 38 – 40, przykł. 43), ponownie poprzez zastosowanie przesunięcia melodii na niepełną wartość, tym razem drugiej miary taktu.

Zestawiając ten odcinek akompaniamentu z miarową pulsacją metryczną chóru, kompozytor wprowadza pewien element nowatorstwa. Płynna fraza organowa pojawiająca się na początku utworu wnosi sobą element stabilności i spokoju w następujący po niej przebieg muzyczny. Podobnie skonstruowany został końcowy fragment organowy, będący jakby powrotem do początkowej retoryki muzycznej. Oba fragmenty emanują płynną melodyką, która dookreślona została przez kompozytora w zakończeniu wskazówką wykonawczą – *dolce*

espressivo (słodko i wyraziście). Słowo końcowe zyskuje tym samym pewien wymiar symboliczny. Kieruje wyobraźnię słuchacza ku oczywistym prawdom kultu maryjnego. Słowo *amen*, potwierdzające werset śpiewany przez chór *nunc et in hora mortis* (teraz i w godzinę śmierci), oparte jest na tle wspomnianej melodii organowej. Nie użył tu kompozytor słowa *nostrae* (naszej), co wiązać można z sugestią modłów zanoszonych do Maryi, nie tylko w osobistych intencjach, ale „wszelakich”. Parafrazując znaną modlitwę maryjną³⁰¹ można powiedzieć, iż Jej pośrednictwo jest dostępne dla wszystkich ludzi. Dla tych, którzy się do niej „uciekają”, a których prośbami nie raczy wzgardzić w potrzebie.

The image shows a musical score for a vocal quartet and organ. The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The organ part is labeled 'Org.'. The lyrics are 'ho - ra mor - tis A - - - - - men.' The organ part includes a cadence with markings 'dolce, espress.' and 'pp'. The organ part also includes a section with markings '8', '16', and '4'.

43. F. Rybicki - Ave Maria. Kadencja końcowa

Motet F. Rybickiego cechuje harmoniczną klarowność i konwencjonalne wykorzystanie materiału dźwiękowego. Są to zdecydowane atuty tego utworu jak również, ciekawa harmonicznie, przejrzysta warstwa akompaniamentu, bez zbędnej nadbudowy formalnej.

Istnieje natomiast wyraźnie zauważalna dysproporcja pomiędzy symetrycznością fraz muzycznych a odpowiadającym jej wersetami słownymi co zasygnalizowano na wstępie niniejszego omówienia.

Składnia wersetów na przestrzeni fraz muzycznych przedstawia się następująco:

Ave Maria, Grazia plena, Dominus..., Dominus tecum, et benedicta tu.

In mulieribus et benedictus fructus ventris tui Jesus.

O sancta, o Sancta Maria Mater Dei, Sancta Maria, Mater Dei(?)

Ora pro nobis, pro nobis peccatoribus, ora..., et nunc et semper, et nunc et semper

³⁰¹ (zob.) *Suub tuum praesidium* (Pod Twoją obronę), przypis 61, s. 23.

Pięć powyższych wersetów, odpowiada pięciu 8 - taktowym frazom muzycznym. Pierwsze dwie dzielą jednak formułę *Pozdrowienia anielskiego* niezgodnie z jego tradycyjną treścią słowną.

Fraza muzyczna rozłożona jest na przestrzeni 8 taktów (t. 2-10), a werset słowny kończy się po 6 taktach (t. 2-6) słowami *et benedicta tu*. Następną frazę muzyczną rozpoczyna się od słów: *in mulieribus , et benedictus...*, (między niewiastami błogosławiony owoc...) co pozbawia właściwego sensu treści słownej i nie sprzyja modlitewnej narracji.

„Właściwy” porządek semantyczny powraca wraz z pojawieniem się wspomnianego *O Sancta Maria*. Ten główny fragment tekstu pozostaje brzmieniowo już do końca utworu, niejako „w tle” pojawiających się w jego następstwie pozostałych wersetów. Mają one jedynie sens narracyjny, w związku ze swoim podziałem, odmiennym od tradycyjnego. Można jednak przyjąć go za logiczny przy założeniu, że pomimo, iż nie rozpoczynają się one od słów tradycyjnie inicjujących modlitwę, niosą ze sobą istotny dla tej modlitwy sens. Pozostają także w zgodzie z geometrią fraz muzycznych i akcentacją.

Dostrzec można też i inne ich znaczenia. Powtórzenia słów *Dominus* (t. 6-7) i *ora* (t. 31-32), być może stanowi swego rodzaju „refleksję”? Podobnie jak powtórzony wers *Sancta Maria Mater Dei*, zwieńczony triolą na słowie *Dei*, formułuje znaczenie całej wypowiedzi na kształt pytania.

Tradycyjna formuła w tym kształcie zbliża się raczej do literackiej formy wiersza poetyckiego aniżeli modlitwy. Spełnia w utworze najwyraźniej drugoplanową rolę, ustępując warstwie muzyczno - brzmieniowej. Zagęszczona faktura utworu poprzez wewnętrzną ruchliwość głosów, stwarza wykonawcom możliwość sugestywnej realizacji elementów dzieła, jednak bardziej dla uwypuklenia symboliki słów i ich znaczenia, aniżeli treści słownej całych wersetów modlitwy *Ave Maria* w niej zawartych.

Natomiast ciepłe barwy warstwy dźwiękowej, wzajemnie się przenikających fraz melodycznych w poszczególnych głosach tego utworu, są nieodłącznym elementem przywołującym przyjazny nastrój spokoju i melancholii, co z kolei ułatwia słuchaczowi duchową akceptację słów modlitwy, nawet przy znacznie zmodyfikowanej ich organizacji poszczególnych fragmentów werse-

Ave Maria

Feliks Rybicki
op. 15 nr 1

Andante

Soprano
Alto
Tenor
Bass

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a
A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a
A - - - - ve gra - ti - a

Organ

Andante
8 *p*
8 16 *sempre*

S
A
T
B

Te - cum
ple - na Do - mi - nus Do - mi - nus Te - cum Et be - ne - di - cta Tu
ple - - - na Do - mi - nus Te - cum Be - ne - di - cta Tu
ple - - - na. Et be - ne - di - cta

Org.

11

S A

In mu - li - e - ri - bus Et be - ne di - ctus Fru - ctus

T

8

In mu - li - e - ri - bus Et be - ne di - ctus Fru - ctus

B

Et be - - ne dic - ctus Fru - - - ctus

Org.

16

S A

ven - tris Tu - i Je - - sus. **ff** San - cta Ma -

T

8

ven - tris Tu - i be - ne - di - ctus Je - sus O san - cta, o **ff** San - cta Ma -

B

ven - - - - tris Je - sus San - cta Ma -

Org.

ff 10 8 4

ff (sempre 8 + 16)

21

S
A
T
B

ri - a Ma - ter De - i San - cta Ma - ri - a

8

Org.

21

8

26

S
A
T
B

Ma - ter De - i o - ra pro - no - bis, pro - no - bis

8

Org.

Ma - ter De - i o - ra pro - no - bis, pro - no - bis, pec - ca -

Ma - ter De - i o - ra pro - no - bis, pro - no - bis

26

8 16

3

p

sempre 8 + 16

31

S
A
T
B

o - ra O - ra et nunc et sem - per, et nunc et sem - per. Et in

to - ri - bus O - ra et nunc et sem - per, nunc et sem - per, Et in

o - - ra O - ra et nunc et sem - per, nunc et sem - per, Et in

Org.

36

S
A
T
B

ho - ra mor - tis A - - - - men.

ho - ra mor - tis A - - - - men.

ho - ra mor - tis A - - - - men.

Org.

dolce, espress.

pp

8 16 4

pp

3.2.7. **Stefan Stuligrosz (1920-) *Ave Maria*, na 4 głosowy chór mieszany i solo sopran z towarzyszeniem organów**

Stefan Stuligrosz, dyrygent, chórmistrz i kompozytor w jednej osobie to człowiek „legenda” w polskim ruchu chóralnym. Uznawany powszechnie za autorytet w dziedzinie chóralistyki, a zwłaszcza wykonawstwa muzyki dawnej³⁰².

Związany był z Poznaniem od początku swojej drogi artystycznej. Będąc wychowankiem innej wielkiej muzycznej postaci Poznania – ks. W. Gieburowskiego, jest w dziedzinie chóralistyki i kompozycji jego bezpośrednim kontynuatorem. Warto również nadmienić, iż w dziedzinie muzykologii S. Stuligrosz kształcił się w Poznaniu u wybitnych badaczy muzyki dawnej: prof. Z. Jachimieckiego i prof. A. Chybińskiego. Poza imponującymi dokonaniami artystycznymi w zakresie dyrygentury i dydaktyki muzycznej jest autorem licznych opracowań muzycznych utworów dawnych kompozytorów polskich oraz własnych utworów chóralnych jak msze, motety, hymny i kolędy. Emocjonalny stosunek S. Stuligrosza do treści dzieła muzycznego, wyczuwalny jest zwłaszcza w jego autorskich kompozycjach sakralnych.

Kompozycja *Ave Maria* S. Stuligrosza odznacza się tradycyjną dyscypliną w organizacji materiału dźwiękowego. Formalnie motet posiada nieskomplikowaną budowę dwuczęściową (część I - głos solowego z towarzyszeniem organów i część II z dodatkowym planem chóru).

Równowaga i symetria fraz muzycznych istnieje tu w zupełnej zgodzie z organizacją tekstu słownego. Pierwsza część (solowa, t. 1 – 37) łączy się z drugą (solo sopran i chór) poprzez trzytaktową frazę *amen* (przykł. 44 i 45). Po czterotaktowym wstępie organów pojawia się melodia solowego głosu w formie deklamacyjnej. Jego narracja słowna wyrażona poprzez śpiewność symetrycznych wersetów jest sugestywna z uwagi na klarowny plan treści słownej, realizowany na pełnej formule modlitewnej. Tekst modlitwy w partii solowej jest pozbawiony swobodnego selekcjonowania tzw. słów kluczowych. Poszczególne wersety głosu solowego, wzmacniane są powściągliwie dynamiką zgodnie z „rysunkiem” melodii. Sylabicznie zorganizowane frazy melodyczne oparte są na ostinatowym module rytmicznym, odpowiadającym prozodii słowa i metryce taktu.

³⁰² B. Jankowski, *Rozmyślenia nad pięciolinia*, COMUK, Warszawa 1983, s. 99.

A tempo

38

solo

men. A - - - ve, A - ve Ma -

S

A

A - ve Ma - ri - a, A - - - ve, gra - ti - a ple - na,

T

8

A - - - ve gra - ti - a ple - na,

B

A - - - ve, A - - - ve

44. S. Stuligrosz – Ave Maria, (t. 38-41)

Cała treść słowna ujęta jest tym *solo* w 6 frazach muzycznych. Niepełny plan odcinków melodycznych fraz uzupełniono, celem uporządkowania symetrii konstrukcji melodycznej, poprzez powtórzenie słów (np. *Maria*, t. 11, przykł. 44) lub całego wersu (t. 34-35, przykł. 46).

5

solo

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, Ma -

11

ri - - - a, et be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus,

17

et be - ne - di - ctus fruc - tus ven - tris tu - i, Je - sus.

poco rit.

45. S. Stuligrosz – Ave Maria. Temat sopranu solowego (t. 5-16)

Ta technika kompozytorska stosowana była już przez G. G. Gorczyckiego³⁰³. Fragment powtórzenia wersetu *in hora mortis nostrae* jest ewidentnym zabiegiem kompozytora, niezbędnym dla „zharmonizowania” całości wypowiedzi słowno – muzycznej, ale jednocześnie może być postrzegany jako modlitewna refleksja. Repetycje słowne zarazem podkreślają znaczenie całości wyśpiewa-

³⁰³ (zob.) przypis 252, s. 90.

ných wersetów modlitwy. Uzyskanie efektu wyrazowego w tym fragmencie utworu, uzależnione jest skonstruowaniem dynamiczno-agogicznym frazy, zgodnie z zapisem kompozytora: *dimin, e rit.* (przykład 46).

The image shows a musical score for S. Stuligrosz's Ave Maria, measures 30-38. The score is for solo voice and organ. Measures 30-33 show the solo voice part with lyrics 'nunc et in ho - ra mor - tis nos - trae, in' and the organ accompaniment. Measures 34-38 show the solo voice part with lyrics 'ho - ra mor - tis nos - trae. A -' and the organ accompaniment. The organ part is marked 'A tempo' and 'dimin. e rit.'.

46. S. Stuligrosz - Ave Maria, (t. 30-38)

Homofoniczne struktury partii chóralnej pojawiającej się w cz. II, wykazują pewne napięcia dynamiczne w zamkniętych odcinkach frazowych. Korespondują one ze śpiewnością melodyczną głosu solowego, który jest głównym nośnikiem treści słownej motetu. Pomimo, iż chór pozostaje tłem partii solowej, wrażenie dialogu obu planów utrwala znaczenie śpiewanych przez niego wersetów.

„Pastoralna” nastrojowość treści muzycznych w ogólnym brzmieniu utworu jest cechą charakterystyczną wielu kompozycji i opracowań chóralnych S. Stuligrosza. Przejrzystość struktury muzycznej podkreślona jest paradoksalnie mało zauważalnym akompaniamentem towarzyszących organów. Stuligrosz traktuje tło organowe nie jako element dekoracji brzmieniowej dla popisu instrumentalisty, ale jako istotny fundament dla tworzenia przez wykonawców atmosfery powagi modlitwy i jej adresata.

Motet Ave Maria, podobnie jak i wiele innych utworów S. Stuligrosza, odznacza się szczególną dbałością o czytelność treści słownych. Umożliwia to w dużej mierze chociażby precyzyjna realizacja zapisów wykonawczych zamieszczonych w partyturze. Rytmika faktury utworu warunkuje doskonałą kla-

rownosć konstrukcji muzycznej i czytelność w realizacji planów dynamicznych. Owe plany zdeterminowane są modułowością wersetów słownych formuły modlitewnej, wyraźnie zaznaczone przez kompozytora cezurami. Choć znaki podziału materiału słowno - muzycznego nie są umotywowane interpunkcją tekstu formuły modlitewnej, to jednak trzeba zauważyć jej pewną konsekwencję, zgodną z tradycyjną prozodią słów łacińskiej formuły *Ave Maria*.

Sugestia muzyczna zmierza w tym motecie do wręcz malarsko - pejzażowego ukazania treści zawartych w słowach modlitwy. Nasuwa się w tym kontekście pewna analogia z założeniami twórczymi jednego z naszych najwybitniejszych kompozytorów: Stanisława Moniuszki.

Witold Rudziński w swoim; cytowanym wcześniej opracowaniu, napisał o nim, iż „...zawsze przestrzegał on głoszonej przez siebie zasady, wyrzeczenia się chęci popisu i błyszczenia siłą własnego talentu”³⁰⁴. Jest to zasada, którą wcześniej kierowali się niewątpliwie twórcy motetów, od Sebastiana z Felsztyna aż po Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego.

Konwencjonalność techniki kompozytorskiej zastosowana w *Ave Maria* S. Stuligrosza, pozwala uznać jego motet, na tle innych tego typu współczesnych utworów, za jeden z najbardziej zbliżonych w zamyśle stylistycznym do muzyki dawnej. Wyraźnie nawiązuje on do tradycyjnego języka muzyki dawnej, w której klarowność treści słownej stawiano na pierwszym planie, a elementy treści muzycznej spełniały rolę służebną.

³⁰⁴ W. Rudziński, *Twórczość maryjna Stanisława Moniuszki ...*, s. 160.

Ave Maria

Stefan Stuligrosz

Organy

p

solo

5

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, Ma -

Org.

5

solo

11

mf

ri - - - a, et be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus,

Org.

11

solo

17

f

poco rit.

et be - ne - di - ctus fruc - tus ven - tris tu - i, Je - sus.

Org.

17

f

poco rit.

Ave Maria

2
22 *mf*

solo

San - cta Ma - ri - a, Ma - ter De - i,

Org. *dimin. e rit.*

26 *f* Poco vivo

solo

o - ra pro no - bis pec - ca - - - to - ri - bus,

Org. *mf* Poco vivo

30 *mf* A tempo *mf*

solo

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

Org. *mp* A tempo *p*

34 *dimin. e rit.*

solo

ho - ra mor - tis nos - trae. A - - - - -

Org. *dimin. e rit.*

Ave Maria

A tempo 3

38

solo

men. A - - - ve, A - ve Ma - ri - a,

S

A

p A - ve Ma - ri - a, *mf* gra - ti - a ple - na,

T

8 A - - - ve *mf* Do - mi - nus

B

p A - - - ve, *mf* A - - - ve Do - mi - nus

Org.

A tempo

43

solo

A - ve, A - - - ve

S

A

mf te - cum, Ma - ri - a, *f* et be - ne di - cta tu in mu - li - e - ri - bus,

T

8 te - cum, Ma - ri - a, *mf* a - - - ve in mu - li - e - ri - bus,

B

mf te - cum, Ma - ri - a, a - - - ve in mu - li - e - ri - bus,

Org.

43

Ave Maria

4

50

f *p*

solo et be - ne - di - ctus fruc - tus ven - tris tu - i, Je -

S *f* *p* Je - - - -

A *f* *p* Je - - - -

T *f* *p* fruc - tus ven - tris tu - i, Je -

B *f* *p* et be - ne - di - ctus fruc - tus ven - tris tu - i, Je -

Org. *f* *p*

54

molto rit. *pp*

solo sus, Je - - - sus, Je - - - sus. A - men.

S *pp* A - men.

A *pp* A - men.

T *pp* A - men.

B *pp* A - men.

Org. *pp* *molto rit.*

3.2.8. Podsumowanie

Jednym z najistotniejszych elementów każdego dzieła muzycznego jest jego forma. Analizowane w tym podrozdziale utwory współczesnych kompozytorów polskich nawiązują formalnie do motetów *Ave Maria* muzyki dawnej (plan i własność linii melodycznych oraz jej współdziałanie ze słowem). Omawiane kompozycje reprezentują wysoki poziom artystyczny. Jest to niewątpliwie wynik przywiązywania ich autorów szczególnej uwagi do ścisłych relacji treści słownych i muzycznych, co z kolei ma wpływ na kształt artystyczny dzieła muzycznego.

Wewnętrzna konstrukcja utworów, rozumiana jako treść muzyczna, jest obrazem spójności elementów muzycznych. Nieprecyzyjne jej kształtowanie może zburzyć dramaturgię treści słownej, a tym samym zatracić jej modlitewny charakter czy wymowę ideową, która w swym założeniu powinna być nacechowana prostotą. Kompozycja religijna traci swój charakter poprzez nieczytelny podział tekstu słownego, a to z kolei następuje zazwyczaj poprzez niedokładności wykonawcze w warstwie melodyczno-harmonicznej czy rytmicznej. Gruntowna analiza formy motetów *Ave Maria* polskich kompozytorów współczesnych pozwoliła doszukać się pewnych elementów determinujących ich interpretację, celem uniknięcia mankamentów wykonawczych, np.: fragmentaryczność motywów muzycznych i brak symetrii w dialogowaniu fraz, przesunięcia akcentów słowno-muzycznych, itp. W tym celu niezbędne jest wyrobienie u wykonawcy ogólnego wyobrażenia utworu jako całości obrazu muzycznego.

Sugestywność wykonania jest uzależniona od umiejętności kształtowania przez dyrygenta formy utworu jako wypadkowej jej elementów. Utrzymanie klarownego układu wewnętrznej konstrukcji formalnej dzieła muzycznego jest czynnikiem spójności jego pozostałych elementów, które określają charakter utworu. Innymi słowy, w wykonawstwie tworzą tzw. nastrój i klimat, właściwy dla poszczególnych polskich motetów współczesnych *Ave Maria*. Ich dramaturgia wynika z ekspresywności treści słowno – muzycznych, postrzeganych przez realizatora dzieła jako środki do wyrażenia i przekazania „znaczeń”. Wybrane motety kompozytorów polskich reprezentują różnorodność nastrojów w odniesieniu do głównego przesłania, a mianowicie modlitwy maryjnej. Są to: bojaźń, podziw i entuzjazm, wyrażone za pomocą elementów muzycznych. Stają się one przekonujące dla słuchacza jedynie wówczas, gdy czytelnie, bez zawilości, zostaną zinterpretowane przez wykonawcę.

Wymiar dialektyczny współczesnego dzieła muzycznego stawia przed wykonawcami zadanie „budzenia” w słuchaczu skojarzeń pozamuzycznych. Tego rodzaju sytuację trafnie opisał angielski muzykolog N. Cook: „...*podczas słuchania muzyki[...] opuszcza się świat ludzi i rzeczy, wstępując w świat myśli i uczuć*”.³⁰⁵ Wykonawstwo motetów *Ave Maria* muzyki współczesnej uwarunkowane jest zatem czytelnością przekazu treści muzycznych i słownych, bowiem ukryta symbolika wprowadzona przez kompozytora tkwi w fakturze utworu i w sposobie traktowania przez niego formuły modlitewnej. Dla Pawła Łukaszewskiego jest to słowo *Maria*, które oparł na różnych konfiguracjach melodyczno-rytmicznych i harmonicznym, czyniąc z nich pełną napięć scenerię. Są one nie tylko niezwyklej urody elementami dzieła muzycznego, ale symbolizują swym brzmieniem uduchowioną modlitwę do Matki Boskiej i niewątpliwie skłaniają wyobrażenia wykonawcy i słuchacza w kierunku kultu maryjnego na Jasnej Górze w Częstochowie, rodzinnym mieście tego wybitnego twórcy.

Inny współczesny kompozytor polski, Bronisław K. Przybylski, zatytułował swój motet oryginalnym hasłem *Mater Dei* (Matka Boga). Niemniej zakwalifikowano jego motet do grupy przykładowych kompozycji współczesnych, noszących tradycyjny tytuł ze względu na jednolitą treść słowną. Ostinatowe grupy rytmiczne tego motetu, oparte na powtarzanych słowach *Ave Maria gratia plena*, przywołują w swej symbolice modlitwę różańcową i pokornie zanoszone prośby wiernych do *Mater Dei*; stąd zapewne specyficznym odmienny tytuł. Podobnie przepełniony dramaturgią muzyczną jest motet Andrzeja Koszewskiego, który oferując przeróżne środki retoryki muzycznej, pozwala wykonawcy na dużą swobodę interpretacyjną (m.in. efekty dźwiękonaśladowcze, melorecytacje). Motet tego kompozytora stanowi przykład faktury melodycznej, pozbawionej perspektywicznego następstwa, typowego dla muzyki tonalnej, co zarazem stanowi dużą trudność w zespołowym wykonawstwie amatorskiego chóru.

Nietrudno dopatrzeć się w motetach współczesnych twórców polskich także indywidualnego rysu czy stylu danego kompozytora.

Należy w tym miejscu również nadmienić, iż pewne fakturalne meandry rytmiczne i melodyczno-harmoniczne motetów współczesnych wynikają z zastosowania różnorodnych, często nowatorskich technik kompozytorskich. Ich interpretacyjne odtwórstwo wymaga od wykonawcy niemal wirtuozowskiej precyzji, celem uniknięcia nieczytelności treści, chociażby w podziale tekstu słownego na istotne wersy i słowa, a jednocześnie również i po to, by sprawić wrażenie prostoty brzmienia. Jedynie dokonując gruntownej analizy formy

³⁰⁵ N. Cook, *Muzyka...*, s. 11.

w warstwie treści muzycznej i słownej (poszukiwanie ich i uświadomienie sobie ich roli w utworze), można uniknąć mankamentów wykonawczych, takich jak choćby niewłaściwe akcenty słowne, chybione napięcia kulminacyjne fraz czy też niestosowna w swym wyrazie „nadekspresja” agogiczno - dynamiczna.

Poza motetem Łukaszewskiego, cechą wspólną dla pozostałych utworów jest niewątpliwie dźwiękowy plan konstrukcyjny, na którym dominująco opiera się warstwa słowna. Plan ten, z pozoru nieczytelny, jednak uwypuklony w momentach pojawienia się kluczowych słów formuły modlitewnej, sprawia, iż warstwa słowna staje się głównym nośnikiem ekspresji elementów muzycznych, jak melodia, rytm, dynamika i inne. Kierunki linii melodycznych, przeciwstawne odcinki fraz, pojedyncze akordy czy ich następstwa, stanowią podłoże dla słów modlitwy, a powstała w ten sposób konstrukcja słowno - muzyczna daje wykonawcy możliwość wypowiedzi. Podobne znaczenie u poszczególnych kompozytorów współczesnych za sprawą sposobu wykorzystania właściwości materiału dźwiękowego motetów, miała symbolika ich treści słownej.

Andrzej Koszewski, Bronisław K. Przybylski, Józef Świder, Marek Jasiński, Paweł Łukaszewski to wyselekcjonowana grupa twórców – reprezentantów dużego grona współczesnych kompozytorów polskich, wyrażających swoje religijne fascynacje poprzez treści słowne i muzyczne zawarte w ich motetach *Ave Maria*. Znowu warto przywołać kontekst kultu maryjnego funkcjonującego w Polsce na przestrzeni wielu pokoleń, dla uzasadnienia ich wspólnej płaszczyzny skojarzeń.

Kompozytorzy współcześni, w odróżnieniu od twórców muzyki dawnej, nie są skrepowani światopoglądem lub obyczajami jakiegokolwiek zwierzchnictwa, niosącego ze sobą konieczność realizowania muzyki w myśl utartych schematów czy obowiązujących reguł. Oczywiście istnieje w tym przypadku również pewien określony cel i przeznaczenie motetów *Ave Maria*, podobnie jak w muzyce dawnej. Utwory współczesne napisane zostały z wewnętrznej potrzeby ich twórców, zatem można dopatrywać się w nich ukrytych lub domniemanych znaczeń. W związku z tym możliwość rozpatrywania zjawisk pozamuzycznych, powiązanych z treścią słowną utworów chóralnych, można by uznać za cechę charakterystyczną, łączącą typologicznie polskie motety współczesne *Ave Maria*. Przy czym należy pamiętać, iż w kształtowaniu wykonawczym faktury motetów współczesnych, sprawa tzw. „interpretacji” nie powinna być postrzegana jako sfera dowolności realizacyjnych dyrygenta czy wokalisty.

Należałoby zgodzić się z postulatem wysuniętym przez Igora Strawińskiego, iż muzykę współczesną należy wykonywać „...*tak, jak ją kompozytor napisał*,

wszelkie bowiem zmiany i odcienie indywidualne, pochodzące od wykonawcy, są nadużyciem, zafalszowaniem, niczym nie dającą się usprawiedliwić samowolą”.³⁰⁶ Dostrzeganie „znaczeń” w dziele muzycznym jest powinnością każdego muzyka. Jednak subiektywne spostrzeżenia nie upoważniają go, jako wykonawcy, do wprowadzania zmian w zakresie zapisu partytury i realizacji elementów dzieła muzycznego.

³⁰⁶ L. Erhardt, *Sztuka dźwięku...*, s. 35.

Zakończenie

Wielokrotnie cytowany wcześniej, wybitny polski muzykolog Bohdan Pociąg stwierdził - nawiązując do specyfiki dzieła muzycznego - iż historia muzyki, jako część rozległego obszaru historii sztuk, tym różni się od historii powszechnej, iż jej fakt „*był*”, a dzieło skomponowane niegdyś wciąż na nowo interpretowane czy choćby tylko odtwarzane - „*jest*”.³⁰⁷ Odnosząc owo rozróżnienie do zagadnień sztuki wykonawczej, należałoby je w równym stopniu uznać za kluczowe w muzyce dawnej jak i współczesnej.

Ujmując dzieje muzyki w kontekście filozoficznym jako historiozofię, B. Pociąg twierdzi, iż wykonawca dzieła muzycznego ma na celu przede wszystkim: „...*dotarcie do tego, co w muzyce samej najgłębsze, skrywające się pod powierzchnią zjawisk dźwiękowych, w rdzeniu struktury*”³⁰⁸. Istotne w związku z tym staje się poszukiwanie w muzyce treści, które ona wyraża. Owe treści stanowią imperatyw w ogólnym kontekście rozumienia muzyki, są nośnikiem wartości dzieła i warunkiem jego zrozumienia zarówno przez wykonawcę jak i przez słuchacza. Zatem prowadzi to do wniosku, iż przy zachowaniu jak najbardziej zbliżonej stylistyki adekwatnej do tradycji epoki z jakiej dany motet pochodzi, będzie on za każdym nowym wykonaniem adresowany do współczesnego słuchacza. Wobec czego, najistotniejszą pozostaje symbolika owych treści, jako niezmienna wartość.

Współczesny wykonawca i współczesny odbiorca muzyki zdecydowanie odmiennie reagują na te same słowa i dźwięki aniżeli wykonawcy i odbiorcy żyjący kilkaset lat wcześniej. Chodzi tu raczej o kwestię odczuć natury estetycznej, o pewien rodzaj ekspresji w wyrażaniu treści, który sprzyja duchowej medytacji. W tym sensie, warstwa słowna i muzyczna dzieła mają określony

³⁰⁷ B. Pociąg, *Z perspektywy muzyki...*, s. 10.

³⁰⁸ Tamże, s. 12.

wpływ na nasze emocje i odczucia, przy niezmienności symboliki treści motetów.

Dostrzegając fakt, iż w procesie odtwórczym dzieła muzycznego istnieje zależność kształtowania się wymiaru emocjonalnego wykonawcy, podobnie jak kompozytora tworzącego w różnorodności miejsc i czasu, warto przytoczyć w tym miejscu słowa Josepha Schillinger, amerykańskiego kompozytora i teoretyka muzyki. Twierdził iż: „*Żaden artysta nie jest naprawdę wolny. W trakcie pracy podlega on wpływowi chwilowego otoczenia [...] mówi językiem swego historycznego i geograficznego środowiska. Sztuka i wolność są zawsze synonimami, gdy człowiek w określonym momencie twórczego procesu historycznego wyraża swą świadomość, wolę i swoje możliwości poznawcze, gdy każdorazowo przyczynia się do dokonującego się w historii procesu uwalniania*”.³⁰⁹ Twórca dzieła podlega różnorodnym aspektom warunkującym proces tworzenia dzieła. Niezmiennność składowa formuły modlitewnej natomiast, stanowiąca warstwę słowną w motetach *Ave Maria*, nie ogranicza możliwości muzyki jako nośnika treści muzycznych, a tym samym roli kompozytora, która w tym przypadku jest z reguły dominująca.

Ludwig Erhardt umieścił całą muzykę minionego tysiąclecia w kategorii zmierzającej do stworzenia „*form coraz ściślej określonych, zamkniętych, w najdrobniejszych szczegółach zależnych od woli kompozytora, przyjmującego całkowitą odpowiedzialność za ostateczny kształt dzieła*”.³¹⁰ Jednak ta generalizująca typologia nie jest tak oczywista, zwłaszcza w odniesieniu do muzyki dawnej, w której problem wykonawczy tzw. tożsamości dzieła, nie jest postrzegany jako wypełnienie intencji kompozytora. Wielokrotnie cytowany już S. Krukowski twierdził, iż „*motet miał charakter subiektywny i pozwalał na wyrażanie indywidualnych stanów uczuciowych*”.³¹¹ Odnieść można to twierdzenie w oczywisty sposób do warstwy muzycznej dzieła, aby w niej doszukiwać się intensywności owych „stanów” wewnętrznych autora dzieła muzycznego.

Co zaś tyczy się treści słowa, faktem jest, iż motety komponowano w określonym celu. Twórca przypisywał utworom konkretną funkcję, którą utwór miał spełnić i zasady te respektowano.³¹² Wykonawstwo zatem odnosiło się do obiektywnie przyjętych schematów i oczekiwań, zarówno słuchaczy jak i zwierzchników ówczesnego Kościoła. Religijny utwór muzyczny miał za za-

³⁰⁹ L. Nono, *Historyczna rzeczywistość w muzyce współczesnej*. [w] *Horyzonty muzyki*, BRT 1, (red.) J. Patkowski, A. Skrzyńska, PWM, Kraków 1970, k. 12, s. 2.

³¹⁰ L. Erhardt, *Sztuka dźwięku...*, s. 251.

³¹¹ S. Krukowski, *Problemy wykonawcze...*, s. 47.

³¹² E. Skotnicka - Illasiewicz, *Miejsce muzyki w kulturze życia codziennego*. [w] *Twój czas*. (red.) Z. Skórzyński, Wydawnictwo „Warta”, Warszawa 1977, s. 142.

danie przekazać słuchaczom jednoznaczną treść (muzyka podporządkowana słowu) w klarownej i zrozumiałej formie, której nośnikiem był wówczas tekst. Prostota była warunkiem sugestywności muzycznego przekazu treści.

Estetycy do dziś upatrują piękna w prostocie, twierdząc, iż „*piękne jest to co urzeka prostotą*”.³¹³ Bardzo trafną wydaje się zatem w świetle rozważań na temat sztuki wykonawczej wypowiedź Marii Przychodzińskiej - znanego teoretyka kultury muzycznej. Stwierdza ona, iż „*piękno zawiera się w mistrzostwie wykonania – autorskiej kreacji powołującej utwór do życia przy udziale godnego zachwyty opanowania sprawności, techniki (wokalne, instrumentalnej, dyrygenckiej, choreograficznej), osobistej wizji artysty co do ogólnego kształtu formy i co do jej szczegółów, wizji będącej wynikiem artystycznej i emocjonalnej inteligencji, wrażliwości, dojrzałości, odwagi*”.³¹⁴ Słowa te powinny skierować uwagę czytelnika w stronę rozważania technicznej precyzji wykonawczej utworu. Biegle operowanie powyższymi elementami w wykonawstwie, sprawia na słuchacza wrażenie prostoty, pozornego braku trudności w fakturze utworu. Podążając dalej ku problemom znaczeniowości treści w procesie wykonania, cytowana wyżej autorka stawia pytanie: „*czy doskonałość formy – muzyczne piękno, pogłębia świat znanych nam uczuć, czy może samoistnie wzrusza, zachwyca, oczarowuje; bo to jest jej wartością samoistną, stanowiącą wystarczająco ważny powód obcowania z nią?*”³¹⁵ Najnowsze badania muzykologiczne jak i praktyka wykonawcza ostatnich lat, powyższe założenia potwierdzają.³¹⁶ Motety muzyki dawnej, jak twierdził S. Krukowski, są samoistnym „organizmem”, który wystarczy jedynie „ożywić” wykonawczo, nie ingerując w jego doskonałą strukturę.³¹⁷ Niewątpliwie jest to jedna z kategorii warunkująca interpretatorskie „zbliżenie się” do sztuki wykonawczej, czyli właściwego stylu.

Realizacja motetów współczesnych kompozytorów, kontynuujących pewne założenia muzyki dawnej, pozwala wyeksponować treści słowno – muzyczne, bazując na bardziej subiektywnych odczuciach wykonawcy, aniżeli w przypadku motetów dawnych mistrzów. Poza tym istnieje pewien relatywizm, zwłaszcza w kwestii dynamiki stosowanej w tych motetach. W muzyce dawnej,

³¹³ P. Beylin, *Nieporozumienia wokół piękna*. [w] *O muzyce i wokół muzyki*. (Paweł Beylin – felietony). (red.) B. Pocij, PWM, Kraków 1974, s. 212.

³¹⁴ M. Przychodzińska, *Kultura powszechna i wychowanie do kultury – nierówność sił*. [w] *Edukacja i kultura. Idea i realia integracji*. (red.) I. Wojnar, PAN, Warszawa 2006, s. 182

³¹⁵ Tamże..., s. 183.

³¹⁶ W Polsce najnowsze tendencje w wykonawstwie muzyki dawnej prezentowane są na międzynarodowych festiwalach muzycznych (m. in. *Gaude Mater* w Częstochowie, *Wratistavia Cantans* we Wrocławiu, *Musica Antiqua Europe Orientalis* w Bydgoszczy), por. F. Wesołowski, E. Sąsiadek, *Rozważania o muzyce dawnej i jej wykonawstwie*. Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, Wrocław 2003.

³¹⁷ S. Krukowski, *Problemy wykonawcze...*, ss. 88-89.

jak stwierdzono, jest to sfera konwencji stylistycznych, a współcześnie - odzwierciedlenie subiektywnych odczuć słuchowych wykonawcy, bazujących na odczytaniu precyzyjnych zapisów autora w poszczególnych motetach. Należy w tym miejscu nadmienić, iż ważne, jeśli nie priorytetowe, jest w tej kwestii również wyczucie "właściwego" tempa utworu. Pozostaje ono w gestii wykonawców, zwłaszcza w przypadku muzyki dawnej. Twórca wówczas nie ograniczał muzyków jednoznacznie sprecyzowanymi określeniami (co współcześnie jest zazwyczaj regułą). Treść i atmosfera emocjonalna formuły modlitewnej jest odzwierciedlona zawsze (choć w różnym stopniu) w strukturze motetu. Akcentacja dźwięków, falistość łuków melicznych i kontrasty intensywności (wzmocnienia i osłabienie) brzmienia są oparte na pierwowzorze treści słownej. Czytelność przekazu, słowa i logika, w konstruowaniu myśli muzycznej w oparciu o warstwę dźwiękową i semantyczną, ma zasadnicze znaczenie i powinna być istotną wskazówką przy doborze zarówno tempa jak i dynamiki.

Poza kwestią dynamiki i tempa w motetach, priorytetowym zadaniem wykonawcy jest także, zwłaszcza w utworach współczesnych, uchwycenie znaczenia i sensu wyrazowego struktury harmonicznego. Zazwyczaj nie jest ona oparta na tradycyjnych związkach funkcyjnych. Współczesny artysta – wykonawca, jest zobowiązany poszukiwać i w konsekwencji odczytywać prawdziwe znaczenie symboliki tkwiącej w treści słowno – muzycznej utworu, bo tylko wtedy jest możliwe wydobycie niuansów stylistycznych owego „procesu uwalniania” czy też „prostoty piękna”. To naczelne zadanie wykonawcy powinno pozostać niezależne, zwłaszcza od ukształtowanych przez pokolenia, audytywnych upodobań współczesnego słuchacza.

Odbiorca spodziewa się w konfrontacji z materiałem brzmieniowym utworu muzycznego takich doznań estetycznych, które w jego doświadczeniu zaistniały już wcześniej. Czekają na to, co dla jego ucha „typowe”. Zależność ta bywa często zdeterminowana jego upodobaniami i ugruntowaną w świadomości muzyczną tonalnością dur - mol. W muzyce, którą określamy mianem *współczesnej*, zwłaszcza przy braku zależności funkcyjnej w utworach (np. P. Łukaszewski) lub ich tzw. atonalności (np. A. Koszewski), zachodzi możliwość niezrozumienia przesłania, które kompozytor zawarł w swoim dziele. Zatem czytelne brzmienie dysonansów (jak u J. Świdra) czy zwrotów modulacyjnych (np. M. Jasiński) w wykonawstwie warunkują poczucie logiki rozwoju harmonicznego faktury i pozwalają słuchaczowi zrozumieć tendencje rozwojowe współczesnej kompozycji. Konstrukcje harmoniczne mają ścisły związek z formą motetu współczesnego. Wpływają one w istotny sposób na wzrost i spadek napięć,

określając jednocześnie dynamikę i akcenty w architektonice utworu. Recepcja muzyki chóralnej jest w tym zakresie istotnie uzależniona od rozumienia treści słownej, genezy formuły modlitewnej i kultu maryjnego w Polsce.

Ta warstwa dzieła muzycznego w przypadku motetów *Ave Maria* wymaga wyjątkowej dbałości wykonawczej w realizacji prozodii, nawet gdy są to jedynie pojedyncze słowa, jak w motecie P. Łukaszewskiego. Zasada ta nie ulega zmianie nawet w obliczu wzbogacania faktury chóralnej akompaniamentem organowym (F. Różycki, S. Stuligrosz).

Stanisław Moniuszko w połowie XIX w. zalecał w duchu odnowy idei treści muzyki kościelnej nieprzemijające, jak można mniemać, zasady wykonawcze:

*„Niech śpiewak łączy głos swój do najpoważniejszego narzędzia muzyki, jakim są organy, które całym bogactwem swoich sposobów gotowe są na usługi Mistrza. Ten zaś z całym zaparciem miłości własnej niech się wystrzega chęci popisu i błyszczenia siłą własnego talentu; a tak zespolonych jednym że celem swego powołania Duch Święty, jedyna ich Muza, natchnie niezawodnie. I tak wydadzą dzieło, które dla nich cichą, ale prawą zasługę, a ludziom prawdziwy pożytek przyniesie”.*³¹⁸

Dzisiejsze trendy artystyczne wskazują, iż pewnym znakiem współczesności jest prostota formy, zarówno w pojęciu sztuki jak i muzyki. Prawdziwa sztuka wykonawcza niesie w sobie autentyzm. Zatem proste przesłanie religijne zawarte w muzycznej modlitwie *Ave Maria*, niezmiennie powinno pozostać dostępne i czytelne dla słuchacza. Muzyka bez autentyzmu nie zaistnieje w pamięci ludzi, a w konsekwencji z biegiem czasu może ulec zapomnieniu.

Wiele utworów *Ave Maria*, które powstały współcześnie (tj. po II wojnie światowej), zapewne przetrwa w zespołowej praktyce wokalne dla następnych pokoleń, będąc dowodem pielęgnacji zarówno kultury muzycznej Kościoła katolickiego jak i narodowych tradycji maryjnych. Można by pokusić się w tym miejscu o stwierdzenie, iż cała twórczość *Ave Maria* polskich kompozytorów symbolizuje tradycje muzyki religijnej i kultu maryjnego w Polsce, zarazem wiążąc je integralnie ze sobą. Zawarte w motetach *Ave Maria* nieprzemijające treści, stanowią wartość nadrzędną wobec przyziemnych spraw życia codziennego. Od wieków jedną z form wyrażania katolickiej wiary chrześcijańskiej jest w Polsce muzyka, która kontynuowana przez pokolenia pozostaje wciąż nośnikiem owych wartości.

³¹⁸ W. Rudziński, *Twórczość maryjna Stanisława Moniuszki...*, s. 159.

W konsekwencji takiego toku myślowego wyłania się stwierdzenie, iż tak jak dzieła dawnych polskich mistrzów są bezcennymi zabytkami naszej kultury muzycznej, tak też współczesne utwory chóralne są kontynuacją tej wielowiekowej tradycji i jednocześnie potwierdzeniem ciągłości kultu maryjnego w Polsce. Obrazowo wyraził tę myśl muzykolog ks. M. Szczepankiewicz pisząc iż: *„kultura muzyczna Kościoła to ogromny skarbiec drogocЕННОści – to literatura muzyki kościelnej i akustyka kościelnych wnętrz, to śpiew celebransa i śpiew modlitewny wiernych, to organy i kantor, schola liturgiczna, chóry kościelne, a także inne zespoły instrumentalno – wokalne, słowem – wszystko, co muzykę tworzy, wspomaga i urzeczywistnia w przestrzeni i czasie”*.³¹⁹

Motety *Ave Maria* polskich kompozytorów muzyki dawnej i współczesnej, należące niewątpliwie do skarbcza polskiej muzyki religijnej, stanowią niejako ikonografię kultu maryjnego w Polsce, choć wydawać by się mogło, że to daleko idące porównanie. Teoretycznie ikonografia dotyczy dzieł sztuki, odczytywania ich ukrytych znaczeń, interpretacji zarówno malarstwa religijnego jak i rzeźby. Jednak podobnie jak w muzyce, symbolika ich treści nie określa ukrytych sensów w sposób jasny i definitywny. Dla artysty – wykonawcy, stanowi to pewien istotny zakres problematyki sztuki wykonawczej, który każdorazowo, wciąż na nowo, trzeba odkrywać.

³¹⁹ M. Szczepankiewicz ks., *Cantate Domino...*, s. 81.

SUMMARY

Ave Maria as a prayer phrase has been consolidating for centuries of the Virgin Mary worship and its continuous development in Christian tradition. This Latin text has inspired composers, especially European creators of choral music. For hundreds of years works of composers, representatives of subsequent generations, have been determined by a religious subject matter. In the musical inheritance of Europe there are many compositions which are used nowadays in performance practice. Most of them are intended for liturgy or as a consolidation of saints' worship. Nonetheless, after the quantitative analysis of cultural achievements of the Western world, it can be stated without any exaggeration that the Marian theme is the most popular in the field of choral compositions. Its popularity equals only that of a biblical subject matter, derived from the Psalter.

Many different factors have led composers of following generations towards the theme of the Virgin Mary. The achievements of the greatest artists of the musical art have survived to this day because they have been intended for the musical service of the Church. Most of religious compositions, especially if one takes into consideration their vocal structure, have been composed precisely for the Church. This is understandable because of the Christian cult, Marian in particular, so deeply rooted in European consciousness and tradition. The changes of thoughts, intellectual trends, ideas of art and the daily life of societies contemporary with the composers have always inspired them to make an attempt at presenting this "humble" Rosary in their own way.

Trying to achieve the broadest possible cognizance of such phenomenon as *Ave Maria* in music, it is necessary to get to know the entire process of composing motets since the period of the Middle Ages to this day.

This thesis is an attempt at presenting problems connected with the issue of performing art, on the basis of compositions chosen from choral literature. In the range of the author's interests there are especially works of Polish composers. It is worth focusing at theoretical deliberations on different interpretations, mostly determined by music and words in *Ave Maria* motets. The traditional text of the *Ave Maria* prayer, based on the New Testament, came into being hundreds of years ago for the use of simple people at the end of the Chris-

tian Middle Ages when many of them suffered from illiteracy. For that reason the semantics of the words of this prayer conditioned its growing popularity. As a verbal material for musical compositions, the prayer has been undergoing certain transformations accordingly to changes which have taken place throughout the ages of its functioning in the practice of the Church. That is the cause for the selective choice of examples of motets representing music of both previous and contemporary time; they are to present the readers with a wide variety of styles and techniques which have been used by artists for composing motets.

Throughout the ages musical compositions have always been a result of conscious creation of composers. However, for several ages those pieces have been designed to express and signify something special. At the present time every composer tries to express their own understanding of the mystery of a prayer through the means of their individual organisation of the verbal and musical contents. In a sense, those composers present performers with a complete dramatic script and at the same time oblige them to decode the intentions of composition, encoded in the score. Undoubtedly, this is the case with *Ave Maria* motets of contemporary Polish composers.

Such perception of this phenomenon allows to comprehend an element of tradition in the stylistics of performance and to understand the ways in which music and words have been influencing the audience for ages. Performance art is always an attempt at reaching the 'truth' of a performance. The awareness of its many preconditions justifies the assumption that only having removed subjective expectations and sought for that what is not blindingly obvious do we have contact with art. The act of performing choral music of previous and contemporary time is a never-ending quest for its secrets. It seems, therefore, right to use the term 'performance art'.

Nowadays the *Ave Maria* prayer, particularly because of Pope John Paul II, has gained an ecumenical character. However, especially in choral music and as far as the rich variety of its interpretations is concerned (the prayer has been translated into about 150 languages), it certainly was ecumenical before. Every human being, no matter their outlook, has an inclination to pray. Composers are a prime example: they have externalised it in a permanent way by creating works that are a testimony of their religiousness, e.g. *Ave Maria*.

Translation by
Monika Krajewska

ZUSAMMENFASSUNG

Die Gebetsformel *Ave Maria* festigte sich innerhalb von Jahrhunderten der Entwicklung des Mariakultes in der christlichen Tradition. Dieser lateinische Text war gleichzeitig eine Inspiration für Komponisten, vor allem Schöpfer von Chormusik aus dem Kreis der europäischen Kultur. Religiöse Thematik hat die Komponistenarbeit der Vertreter von vielen Generationen beherrscht. In Erbe der europäischen Musikkultur sind viele Werke geblieben, die bis heute ihre Anwendung in der Praxis finden. Die Mehrheit sind es Werke, die für die Liturgie bestimmt sind oder Werke, die den Heiligenkult festigen. Wenn man die Errungenschaft der Kultur von „Westwelt“ mengenmäßig analysiert, kann man ohne Übertreibung feststellen, dass die Mariathematik in der Musik zumeist verbreitete Schaffenssphäre ist, die nur der biblischen, aus dem Psalter schöpfen nachgibt.

Viele Faktoren hatten Einfluß auf die Gestaltung des Schaffens von Vertretern der folgenden Zeitalter in die Richtung der Mariathematik. Die kompositorische Errungenschaft von großen Künstlern der musikalischen Kunst hat bis heute überlebt, weil sie in der musikalischen Dienst der Kirche geblieben ist. Die religiösen und sakralen Kompositionen, vor allem in der Vokalstruktur wurden insbesondere für ihre Bedürfnisse geschaffen. Es ist verständlich, wenigstens aus dem Grund der Einwurzelung im Bewußtsein und in der Tradition der Europäer des Christenkultes und des Mariakultes. Ständig wächseltende intellektuelle Trends, Gedanken, Kunstideen und auch das tägliche Leben der zeitgenössischen Gesellschaften verursachten, dass jeder der Künstler die „demütige“ Rosenkranzgebet auf eigene Weise zu zeigen versuchte.

Um die Erscheinung *Ave Maria* in der Musik völlig kennenzulernen, ist es notwendig, dass man den Gestaltungsprozeß der Form der Motette vom Mittelalter bis zu den genössischen Zeiten kennenlernt.

Die vorliegende Arbeit ist ein Versuch des Zeigens der Problematik von der ausführenden Kunst aufgrund von der Analyse der ausgewählten Beispiele aus der Chorliteratur. Das Interessengebiet des Autors sind Chorwerke, vor allem der polnischen Komponisten. Der Bereich von theoretischen Überlegungen der vorliegenden Arbeit versammelt sich rund um die Interpretationsprobleme, die durch musikalische und verbale Elemente in den Motetten *Ave Maria* beherrscht wurden. Die Wortsemantik bedingte damals wachsende Popularität dieser Gebetsformel. Als wortlicher Stoff für Musikstücke, unterstand sie einigen Transformationen, entsprechend den Änderungen, die sich innerhalb von Jahr-

hundertern ihrer Funktionalität in der Kirchenpraxis vollzogen. Daher auch die selektive Wahl von beispielhaften Motetten der früheren und zeitgenössischen Musik, die die Differenzierung der Stile und der komponistischen Technik, die bei ihrer Entstehung angewendet wurden.

Die Musikstücke sowohl früher als auch zeitgenössisch entstanden jeweils auf dem Weg des zweckmäßigen komponistischen Schaffens. Jedoch seid einigen Jahrhunderten beabsichtigen ihre Schöpfer etwas besonderes auszudrücken. Gegenwärtig versucht jeder Komponist in seinem Musikwerk persönliche Verstehensweise der Gebetsgeheimnis durch besondere, ihr richtige, wörtlich-musikalische Inhaltsorganisation zum Ausdruck zu bringen. Die Interpreten bieten den fertigen dramaturgischen Drehbuch an und sie verpflichten sich gleichzeitig die schöpferischen Intentionen abzulesen, die in der Werkpartitur kodiert sind. Es ist der Fall zweifellos bei den Motetten *Ave Maria* der polnischen zeitgenössischen Komponisten.

Diese Betrachtungsweise der Erscheinung lässt die Bedeutung des Traditionsteils in der ausführenden Stylistik begreifen und verstehen auf welche Art und Weise Musik und Wort seit Jahrhunderten unveränderlich auf den Zuhörer wirken. Die ausführende Kunst ist jedes Mal ein Versuch des Gelanges zu der ausführenden „Wahrheit“. Das Bewußtsein vielen ihrer Bedingungen begründet die Vermutung, dass vielleicht erst dann haben wir mit der Kunst zu tun, wenn die subjektive Erwartung ablehnend, werden wir in der Musik danach suchen, was nicht offensichtlich und eindeutig ist? Die Ausführung der früheren und zeitgenössischen Chormusik ist nicht nur die unendliche Entdeckung ihrer Geheimnisse. Richtig ist jedoch die Anwendung des Begriffes – ausführende Kunst.

Heute nahm das Gebet *Ave Maria*, vor allem dank der Person des Papstes Johan Paul II einen ökumenischen Charakter an, obwohl in der Musik, vor allem in der Chormusik, in der ganzen Vielfältigkeit der Textbearbeitung (es wurde in ungefähr 150 Sprachen übersetzt), ökumenisch war es mit Sicherheit schon früher. Jeder Mensch, ohne Rücksicht auf seine Weltanschauung, trägt innerlich die Neigung zum Gebet. Die Komponisten sind dafür ein hervorragender Beispiel, sie haben es auf eine dauerhafte Weise zum Ausdruck gebracht, indem sie Werke hinterlassen haben, die von Religiosität zeugen, u.a. *Ave Maria*.

Übersetzung
Agnieszka Pokorniecka

BIBLIOGRAFIA

DRUKI ZWARTE

- BEDNARSKI F. W. o. OP, *Teologia kultury*. Wydawnictwo „M”, Kraków 2000
- BOGDAN F. ks. SAC, *Najmilsze pozdrowienie*. Wydawnictwo Societe D’editions Internationales, Paryż 1966
- BOGDAN F. ks. SAC, *Najmilsze pozdrowienie (Zdrowaś Maryjo). Komentarze*. Wydawnictwo „Spes”, Kraków 1997
- BUXAKOWSKI J. ks., *Motywy maryjne kultu eucharystii w dziejach duchowości od 1800 r. do Soboru II Watykańskiego. Studia Pelplińskie. Duszpasterstwo Sakramentalne t. XVIII*, Pelplin 1987
- COOK N., *Muzyka*. Wydawnictwo Pruszyński i S-ka, Warszawa 2000
- CHOMIŃSKI J., *Historia harmoniki i kontrapunktu*, t. I. PWM, Kraków 1958
- CHOMIŃSKI J., WILKOWSKA-CHOMIŃSKA K., *Historia muzyki*, t. I i II. PWM, Kraków 1990
- CHOMIŃSKI J., WILKOWSKA-CHOMIŃSKA K., *Historia muzyki polskiej*, t. I i II. PWM, Kraków 1996
- CHOMIŃSKI J., WILKOWSKA-CHOMIŃSKA K., *Wielkie formy wokalne*. PWM, Warszawa 1984,
- CVETKO D., *Jacobus Handl Gallus vocatus Carniolanus*. Slovenska Akademia, Ljubljana 1991
- CVETKO D., Pokorn D., *Jacobus Gallus in njegov cas*. Slovenska Akademia, Ljubljana 1985
- De FIORES S., *Kim jest dla nas Maryja*. Edycja Świętego Pawła, Częstochowa 2003
- DROBNER M., *Systemy i skale muzyczne*. PWM, Kraków, 1982
- ENARD A., *Różaniec*. Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1999
- ERHARDT L., *Sztuka dźwięku*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980
- FALLETTI C., *Ave Maria. Komentarz biblijny i teologiczny*. Wydawnictwo WAM, Kraków 2006
- FEICHT H., *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, PWM, Kraków 1980
- FRĄCZKIEWICZ A., SKOŁYSZEWSKI F., *Formy muzyczne*, t. I. PWM, Kraków 1988
- GRABMANN M. ks., *Wstęp do Sumy Teologicznej św. Tomasza z Akwinu*. Wydawnictwo oo. Dominikanów, Lwów 1935
- GRABOWSKI L. ks., *Wielki nieznany. Zarys religioznawstwa*. Płockie Wydawnictwo Diecezjalne, Płock 1983
- GRIGNON de MONTFORD L. M., *Traktat o doskonałym nabożeństwie do Najświętszej Maryi Panny*. Fundacja „Nasza Przyszłość”, Szczecinek 2000
- GRÜN A. OSB *Modlitwa chórowa a kontemplacja*. Wydawnictwo Benedyktynów „Tyniec”, Kraków 2003
- GRZYBOWSKI K., *Rzeczy odległe a bliskie*. KiW, Warszawa 1971
- GUCZAŁSKI K., *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce*. Musica Jagiellonica, Kraków 2002
- HARNONCOURT N., *Muzyka mową dźwięków*. Fundacja „Ruch Muzyczny”, Warszawa 1995

- HARPER J., *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*. Musica Jagiellonica, Kraków 2002
- HINZ E. ks., *Nurt religijny w muzyce różnych epok*. Wydawnictwo „Bernardinum”, Pelplin 2003
- HINZ E. ks., *Zarys historii muzyki kościelnej*. Wydawnictwo Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie, Pelplin 1987
- INGARDEN R., *Studia z estetyki*, t. II. PWN, Warszawa 1958
- JANKOWSKI B., *Rozmyślenia nad pięciolinia*, COMUK, Warszawa 1983
- JAN PAWEŁ II, Encyklika *Redemptoris Mater*. *O błogosławionej Maryi Dziewicy w życiu pielgrzymującego kościoła*. Wydawnictwo „Znak”, Kraków 2003
- JAN PAWEŁ II, *Dar i tajemnica. W pięćdziesiątą rocznicę moich święceń kapłańskich*. Wydawnictwo WAM, Kraków 2005
- JARZĘBSKA A., *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004
- KŁOCZOWSKI J., *Dzieje chrześcijaństwa polskiego*. Bertelsmann Media, Warszawa 2000
- KŁOSIŃSKI M., *Człowiek w sytuacji kontaktu z muzyką*. Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1995
- KOPEĆ J. J., *Bogurodzica w kulturze polskiej XVI wieku*. Wydawnictwo „Polihymnia”, Lublin 1997
- KOWALCZYK A., *O Maryi do słów akatysty*. Wydawnictwa Multimedialne „Maranatha”, Gdańsk 2002
- KOŻUCHOWSKI J., *Aktualność kultury klasycznej*, Wydawnictwo „Bernardinum”, Pelplin 2002
- KRAWCZUK A., *Mitologia starożytnej Italii*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1984
- KRAPIEC M. A. o. OP, *Człowiek w kulturze*. Wydawnictwo „Gutenberg-Print”, Warszawa 1996
- KRUKOWSKI S., *Problemy wykonawcze muzyki dawnej*, COMUK, Warszawa 1991
- KUBIAK Ł., *Msza Święta w pytaniach i odpowiedziach*. Wydawnictwo „Frona”, Warszawa 2006
- LAING G. J., *Survivals of Roman Religion*. Wydawnictwo „Longmans”, Nowy York 1931
- LANGKAMMER H. OFM, *Maryja w Nowym Testamencie*. Gorzowskie Wydawnictwo Diecezjalne, Gorzów Wielkopolski 1991
- LAURENTIN R., *Bądź pozdrowiona Maryjo*. Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1994
- LIPIŃSKA J., MARCINIAK M., *Mitologia starożytnego Egiptu*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985
- LISSA Z., *Zarys nauki o muzyce*. PWM Kraków 1987
- LISSA Z., CHOMIŃSKI J., *Muzyka polskiego odrodzenia*. PIW, Warszawa 1953
- LUZBETAK L. J., *Kościół a kultury*. Instytut Wydawniczy „PAX”, Warszawa 1972
- MALINOWSKI W., *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*. PWM, Kraków 1980
- MAURIAC F., *Życie Jezusa*. Instytut Wydawniczy „PAX”, Warszawa 1979
- MAZURKIEWICZ R., *Polskie średniowieczne pieśni maryjne*. Studia filologiczne, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej w Krakowie, Kraków 2002

- McMANUS J., *Błogosławioną zwać mnie będą*. Wydawnictwo Księży Maria-nów, Warszawa 2004
- MECHANISZ J., *Poczet kompozytorów polskich*. Wydawnictwo „Polihymnia”, Lublin 2004
- MENDLIK B., *Wykonawstwo form wokalnych i wokalnie-instrumentalnych muzyki religijnej w kontekście budowy formalnej i treści utworów*. Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2006
- MESSORI V., *Opinie o Maryi. Fakty, poszlaki, tajemnice*. Wydawnictwo „Frona”, Warszawa 2005
- MORACZEWSKI K., *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury. Próba analizy kulturowego funkcjonowania zachodnioeuropejskiej muzyki artystycznej*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007
- MORAWSKI J., *Teoria muzyki średniowiecza. Wybrane zagadnienia*. Wydawnictwo Akademii Teologii Katolickiej, Warszawa 1979
- NICOLAS J. J., *Życie Maryi Matki Bożej*. Wydawnictwo „Ad Okulos”, Warszawa – Rzeszów 2005
- PAWELSKI J. ks., T. J., *Maryja w pieśni*. Wydawnictwo Ks. Jezuitów, Kraków 1921
- POCIEJ B., *Z perspektywy muzyki. Wybór szkiców*. Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2005
- POPOWSKA M., *Graduał maryjny MS. 42 Jana Olbrachta w tradycji krakowskiej – studium źródłoznawcze*. Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie, Częstochowa 2003
- POPOWSKI R. ks., *Nowy Testament Przekład na Wielki Jubileusz Roku 2000*. Oficyna Wydawnicza „Vocatio”, Warszawa 2000
- PÓŹNIAK P., *Muzyka XV-XVI wieku i pojęcie renesansu w historiografii muzycznej*. Musica Jagiellonica, Kraków 2000
- PÓŹNIAK P., *Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce renesansu. Studium kontekstualno-analityczne*. Musica Jagiellonica, Kraków 1999
- PIETRZYKOWSKI M., *Mitologia starożytnej Grecji*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979
- PAWLAK I. ks., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów kościoła*. Wydawnictwo „Polihymnia”, Lublin 2001
- PRAETORIUS M., *Syntagma musicum II. Organographia*. Wydawnictwo Oxford University Press, Oxford 1991
- PYTLAK A., *Wartości i kryteria dzieła muzycznego*. PWM, Kraków 1979
- RATZINGER J. kard., BALTHASAR H. Urs von *Maryja w tajemnicy kościoła*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2007
- REISS J., W., *Mała historia muzyki*. PWM, Kraków 1987
- SACHS C., *Muzyka w świecie starożytnym*. PWM Warszawa 1981
- SAVONAROLA H., *O miłości Jezusa i inne pisma*. Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów „W drodze”, Poznań 2003
- SCHAEFFER B., *Dzieje muzyki*. WSiP, Warszawa 1983
- SCHATZ K., *Sobory powszechne – punkty zwrotne w historii kościoła*. Wydawnictwo „WAM”, Kraków 2000
- SCHEFFCZYK L. kard., *Maryja, Matka i Towarzyszka Chrystusa*. Wydawnictwo „M”, Kraków 2004

SŁOMKOWSKI A. ks., *Matka Zbawiciela i Matka nasza*. Wydawnictwo o.o. Franciszkanów, Niepokalanów 1998

SMOLEŃSKA-ZIELIŃSKA B., *Przeżycia estetyczne muzyk*. WSiP, Warszawa 1991

SOWIŃSKI A., *Słownik muzyków polskich – dawnych i nowoczesnych*. Skład Główny w Księgarni Luksemburskiej, Paryż 1874

SIKORSKI K., *Harmonia*, t. II. PWM, Kraków 1984

SURZYŃSKI J. ks., *Matka Boska w muzyce polskiej*. Druk. W. L. Anczyca i Spółki, Kraków 1905

SURZYŃSKI J. ks., *Kompozycje kościelne wzorowych mistrzów muzycznych z epoki klasycznej w Polsce*, z. II. Drukiem Jarosława Leigebra, Poznań 1887

SZCZEPANKIEWICZ M. ks., *Cantate Domino. Szkice o kulturze muzycznej kościoła*. Salezjańska Szkoła Organowa im. Kardynała Augusta Hlonda, Szczecin 2005

SZLAGOWSKA D., *Muzyk baroku*. Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku, Gdańsk 1998

SZWEYKOWSKI Z. M., *Kultura wokalna XVI-wiecznej Polski*. PWM, Kraków 1957

SZWEYKOWSCY A. i Z., *Włosi w Kapeli Królewskiej Polskich Wazów*. Musica Jagiellonica, Kraków 1997

TATARKIEWICZ W., *Historia filozofii*, t. I. PWN, Warszawa 2003

TOMASZEWSKI M., *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*. Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2000

WESOŁOWSKI F., SAŚIADEK E., *Rozważania o muzyce dawnej i jej wykonawstwie*. Wydawnictwo Akademii Muzycznej we Wrocławiu, Wrocław 2003

WOZACZYŃSKA M., *Muzyka średniowiecza*. Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku, Gdańsk 1998

WOZACZYŃSKA M., *Muzyka renesansu*. Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku, Gdańsk 1996

WYCZAŃSKI A., *Historia powszechna. Wiek XVI*. WSiP, Warszawa 1983

VESEY G., FOULKNES P., *Filozofia*. Wydawnictwo RTW “Collins”, Warszawa 1997

ZIĘBA S. ks., *Bóg w życiu wielkich kompozytorów*. Wydawnictwo „Bernardinum”, Pelplin 2001

ŻUKIEWICZ K. M. o. OP, *Rozmyślenia o Matce Bożej wg. Św. Tomasza z Akwinu*. Wydawnictwo o.o. Dominikanów, Warszawa 1928

PRACE ZBIOROWE

ADAMIAK E., CZAJA A. ks., MAJEWSKI J. (red.), *Dogmatyka*, t. II. Biblioteka „Więzi” Warszawa 2006

BARTKOWSKI B. (red.), *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii. Zakres pojęciowy, możliwości badawcze*. Wydawnictwo „Polihymnia”, Lublin 1992

BRISTIGER M., PATKOWSKI J. SKRZYŃSKA A. (red.), *Horyzonty muzyki*, Biblioteka Res Facta 1, PWM, Kraków 1970

GLIŃSKI M. (red.), *Z dziejów muzyki polskiej do r. 1800*. Wydawnictwo Gebethner i Wolff, Warszawa 1927

- GUCZALSKI K. (red.), *Filozofia muzyki. Musica Jagiellonica*, Kraków 2003
- HARTLIŃSKI A. (red.), *Breviarium Fidei. Wybór doktrynalnych wypowiedzi kościoła*. Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań 1989
- HEJMEJ A. (red.), *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*. Wydawnictwo „Universitatis”, Kraków 2002
- HERRMANN T. ks. (red.), *Matka Boska w życiu i twórczości wielkich Polaków* (t. I-II). Centralny Ośrodek Apostolatu Maryjnego, Warszawa 1995 (Tom I), 1999 (Tom II)
- ŁASZEWSKI W. ks. (red.), *Dlaczego właśnie Ona? Soborowa teologia maryjna*. Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1991
- KUS E., SZCZĘSNY M. (red.), *Kompozytorzy szczecińscy po 1945 roku*. Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin 2002
- MASŁOWSKA J. (red.), *Muzyka sakralna. Materiały z seminarium „Gaude Mater” w Częstochowie*, Centrum Animacji Kultury, Warszawa 1998
- MORAWSKI J. (red.), *Monumenta Musicae in Polonia. Bibliotheca Antiqua*. PWM, Kraków 1979
- MRÓZ M., ROZYNKOWSKI W. (red.), *Sanktuaria Maryjne Diecezji Toruńskiej*. Toruńskie Wydawnictwo Diecezjalne, Toruń 2003
- OCHLEWSKI T. (red.), *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*. Wydawnictwo „Interpress”, Warszawa 1983
- POCIEJ B. (red.), *O muzyce i wokół muzyki. Paweł Beylin – felietony*, PWM, Kraków 1974
- PODSIAD A. (red.), *Bogarodzico – Dziewico. Polski Almanach Maryjny*. Instytut Wydawniczy „PAX”, Warszawa 1983
- PÓŹNIAK P. (red.), *Musica antiqua polonica. Z. III. Renesans*. PWM, Kraków 1993
- PRZYBYLSKI B. o. OP (red.), *Gratia Plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy*. Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań 1965
- SKÓRZYŃSKI Z. (red.), *Twój czas*. Wydawnictwo „Warta”, Warszawa 1977
- SOBECZKO H. J. (red.), *Liturgia Sacra, Liturgia – Musica – Ars.*, Wydawnictwo Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole, Rok 8 (2002), nr 19
- SMYKOWSKA E. (red.), *Kult maryjny w kościele rzymsko-katolickim w Polsce i rosyjskim kościele prawosławnym*. Wydawnictwo „Novum”, Warszawa 1989
- SZWEYKOWSKI Z. M. (red.), *Musicalia Vetera. Katalog tematyczny rękopiśmiennych zbiorów dawnej muzyki w Polsce. t. I. Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej*. PWM, Kraków 1972
- SZWEYKOWSKI Z. M. (red.), *Z dziejów polskiej kultury muzycznej, t. I. Kultura staropolska*. PWM, Kraków 1958
- WERNER B. E., SAŚIADEK E. (red.), *Rozważania o muzyce dawnej i jej wykonawstwie*. Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, Wrocław 2003
- WILGOCKI J. (red.) *Marek Jasiński - Kyrie, Ave Maria*. Wydawnictwo „Ars Nova”, Poznań 1992
- WIŚNIEWSKI J. (red.), *Musica Antiqua. t. II, Acta scientifica*. Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Bydgoszcz 1969
- WOJNAR I. (red.), *Edukacja i kultura. Idea i realia integracji*. Wydawnictwo PAN, Warszawa 2006

WOŹNA-STANKIEWICZ M., DOBRZAŃSKA-FABIAŃSKA Z. (red.), *Muzykolog wobec dzieła muzycznego. Zbiór prac dedykowanych doktor Elżbiecie Dziebrowskiej w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*. Musica Jagiellonica, Kraków 1999

ENCYKLOPEDIE I SŁOWNIKI

ATLAS MUZYKI t. I i II. (red.) U. Michels, Pruszyński i S-ka, Warszawa 2003

ENCYKLOPEDIA MUZYCZNA. Część biograficzna (efg). (red.) E. Dziebrowska, PWM, Kraków 1987

ENCYKLOPEDIA MUZYCZNA. Część biograficzna (hij). (red.) E. Dziebrowska, PWM, Kraków 1993

ENCYKLOPEDIA MUZYCZNA. Część biograficzna (klł). (red.) E. Dziebrowska, PWM, Kraków 1997

ENCYKLOPEDIA POPULARNA PWN. (red.) A. Karwowski, PWN, Warszawa 1980

LEKSYKON POJĘĆ TEOLOGICZNYCH I KOŚCIELNYCH z indeksem angielsko-polskim. (red.) G. O'Collins SJ., E. G. Farrugia SJ., Wydawnictwo „WAM”, Kraków 2002

MAŁY SŁOWNIK POLSKO-ŁACIŃSKI I ŁACIŃSKO-POLSKI. (red.) L. Winniczuk, Wydawnictwo Szkolne, PWN, Warszawa 2001

PODRĘCZNA ENCYKLOPEDIA MUZYKI KOŚCIELNEJ. (red.) G. Mizgalski ks., Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań 1959

PODRĘCZNY LEKSYKON MUZYCZNY. (red.) P. Brooke-Ball, Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl”, Warszawa 1997

SŁOWNIK ŁACIŃSKO – POLSKI DLA PRAWNIKÓW I HISTORYKÓW. (red.) J. Sondel, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2003

SŁOWNIK WYRAZÓW OBCYCH, cz. 2 - Sentencje, Powiedzenia, Zwroty. (red.) I. Kamińska – Szmaj, Wydawnictwo „Europa”, Warszawa 2001

SŁOWNIK WYRAZÓW OBCYCH I ZWROTÓW OBCOJĘZYCZNYCH. (red.) W. Kopaliński, Wiedza Powszechna, Warszawa 1980

SŁOWNIK JĘZYKA POLSKIEGO, t. I – IV. (red.) S. Dubisz, PWN, Warszawa 2004

SŁOWNIK MITÓW I TRADYCJI KULTURY. (red.) W. Kopaliński, PIW, Warszawa 2001

SŁOWNIK WYRAZÓW OBCYCH. (red.) J. Tokarski, PWN, Warszawa 1980

ŹRÓDŁA NUTOWE

CANTICA SELECTA MUSICES SACRAE IN POLONIA. (red.) W. Gieburowski, Sumptibus K. T. Barwicki, Poznań 1928

DWIE PIEŚNI MARJAŃSKIE. op. 14. na chór mieszany a cappella. (red.) W. Gieburowski, Edition K. T. Barwicki, Poznań 1929

KOMPOZYCJE KOŚCIELNE wzorowych mistrzów muzycznych z epoki klasycznej w polsce. z. II. (red.) J. Surzyński ks., Druk. Jarosława Leigebra, Poznań 1887

MONUMENTA MUSICAE IN POLONIA. Opera omnia. t. II. (red.) J. Chomiński PWM, Warszawa 1974

MUSICA ANTIQUA POLONICA. Renesans. Muzyka wokalna, z. I. Motet. (red.) P. Późniak, PWM, Kraków 1993.

WYDAWNICTWO DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ, z. 78, G. G. Gorczycki – 6 motetów. (red.)
Z. M. Szweykowski, PWM, Kraków 1986
MATER DEI, Bronisław Kazimierz Przybylski, Accent Edition, Łódź 2005
AVE MARIA, Andrzej Koszewski, Wyd. Muzyczne BREVIS, Poznań 1995

INNE ŹRÓDŁA

BIBLIA TYSIĄCLECIA. wydanie III, Wydawnictwo „Pallottinum”, Poznań-Warszawa 1999
ENCYKLIKA *MUSICAE SACRAE DISCIPLINA*. Pius XII, Watykan, 25 XII 1955 r.
SOBÓR WATYKAŃSKI II, *Dokumenty soborowe. Konstytucja dogmatyczna Kościoła
Lumen gentium*. (KK 60), Wydawnictwo „Pallottinum”, Poznań 2002
GOŚĆ NIEDZIELNY, Tygodnik katolicki, nr 43 (26 X 2008 r.)
MUZYKA, kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, (red.) E. Witkowska-
Zaremba, Rocznik XLVI 2001/4
RUCH MUZYCZNY, Miesięcznik, nr 26 (24 XII 1995 r.).

STRONY INTERNETOWE

The Hail Mary in languages <http://campus.udayton.edu/mary//resources/flhm.html>
Greet's Ave Maria pages, <http://www.zianet.com/parrotfan/>

INDEKS NAZWISK

- Adamiak E., 20, 210
Allegri G., 66
August III Król Polski, 95
Bach J. S., 65
Balthasar H. U. von, 27, 209
Bartkowski B., 70, 210
Bednarski F. W. o. OP, 14, 207
Benedykt XIV papież, 33, 34
Bernard z Clairvaux Św., 29
Bernardino ze Sieny Św., 30
Beylin P., 199, 211
Bogdan F. ks. SAC, 5, 20, 26, 27, 207
Boito A., 67
Bonawentura Św., 29, 31
Borkowski M., 157
Brahms J., 59
Bristiger M., 210
Brooke-Ball P., 17, 212
Bruckner A., 59, 67
Bukowski J., 11
Busto J., 70
Buxakowski J. ks., 23, 27, 207
Caccini G., 5
Cage J., 115
Celestyn papież, 22
Chomiński J., 16, 41, 43, 44, 47, 50, 52, 53, 56, 58, 64, 65, 84, 207, 208, 212
Chopin F., 65, 66
Chybiński A., 84, 185, 210
Clemens non Papa, 57
Cook N., 14, 194, 207
Cvetko D., 55, 207
Cyryl Aleksandryjski Św., 22
Czaja A. ks., 20, 210
Czarnecki S., 70
Damazy I papież, 26
De Fiores S., 40, 207
Desprez (des Pres) J., 10, 49, 51, 54
Dębski K., 70
Dobrzańska-Fabiańska Z., 8, 76, 212
Donizetti G., 5
Drobner M., 160, 207
Dubisz S., 19, 212
Dufay G., 46, 47
Dunstable J., 47
Dziebowska E., 49, 55, 65, 66, 212
Efrem Św., 23
Elsner J., 65
Enard A. o. OP, 28, 207
Erhardt L., 109, 112, 115, 196, 198, 207
Farrugia E. G. SJ, 26
Feicht H., 83, 88, 97, 207
Festa C., 56
Filip II Król Hiszpanii, 57
Florkowski E. ks., 22
Foulknes P., 46, 210
Frączkiewicz A., 16, 121, 207
Gabrielli D., 60
Gabrielli G., 60, 61
Gallus (Handl, Carniolanus) J., 10, 55
Gieburowski W., 37
Gieburowski W. ks., 96, 102, 185
Glareanus H., 54
Gliński M., 84
Gombert N., 54, 55
Gomółka M., 63
Gorczycki G. G., 10
Gounod Ch., 5
Grabmann M. ks., 37, 207
Grabowski B., 70
Grabowski L. ks., 15, 207
Grignon de Montford L. M. Św., 39, 207
Grün A. OSB, 157, 207
Grzegorz IX papież, 31
Grzybowski K., 207
Guczalski K., 110, 117, 211
Harnoncourt N., 46, 207
Harper J., 19, 27, 208
Hartliński A., 33, 211
Haubenstein-Ramati R., 145
Herrmann T. ks., 211
Hieronim z Strydonu Św., 26
Hinz E. ks., 42, 49, 51, 57, 58, 60, 208
Hlond-Chlondowski A. kard., 11, 59
Ingarden R., 7, 208
Jachimecki Z., 185
Jadwiga Królowa Polski, 38
Jan Kazimierz Król Polski, 37
Jan Paweł II papież, 14, 15, 25, 39, 208
Jan XXII papież, 18, 32
Janiszewska-Mincer B., 38, 39
Jankowski B., 185, 208
Jarzębska A., 117, 208
Jasiński M., 10

Kalikst III papież, 31, 34
 Kamińska – Szmał I., 212
 Karol Wielki, 44
 Karwowski A., 16, 212
Kazimierz Jagiellończyk Król Polski, 38
 Kiesewetter T., 145
 Kłoczowski J., 28, 109, 110, 208
 Kopaliński W., 14, 20, 26, 73, 88, 212
 Kopec J. J., 27, 208
 Koszewski A., 10, 200
 Kowalczyk A. ks., 20, 208
 Krajci M., 68
 Krajewska M., 204
 Krawczuk A., 21, 208
 Krąpiec M. A. o. OP, 208
 Krukowski S., 45, 47, 63, 71, 102, 109, 113, 198, 199, 208
 Kubiak Ł., 24, 208
 Kus E., 211
 Laing G. J., 21, 208
 Langer S., 117
 Langkammer H. OFM, 20, 208
 Lasso O. di, 56, 60, 89
 Laurentin R., 24, 208
 Lauridsen M., 70
 Leoninus, 42
 Lilius F., 84
 Lipińska J., 21, 208
 Lissa Z., 47, 56, 208
 Liszt F., 59, 67
 Luzbetak L. J., 13, 208
 Łaszewski W. ks., 33, 211
 Łukasz Ewangelista Św., 24, 27
 Łukaszewski P., 10, 200
 Machaut G. de, 44
 Majewski J., 20, 210
 Malinowski W., 61, 62, 208
 Maliszewski W., 175
 Marcei II, papież, 57
 Marciniak M., 21, 208
 Marenzio L., 60
 Masłowska J., 15, 44, 211
 Mauriac F., 26, 208
 Mazur Ł., 70
 Mazurkiewicz R., 31, 208
 McManus J., 13, 25, 40, 209
 Mechanisz J., 101, 209
 Melcer H., 175
 Mendelssohn F., 59
 Mendlik B., 112, 209
 Messori V., 27, 39, 209
 Michalski G., 119
 Michał Korybut Wiśniowiecki Król Polski, 39
 Michels U., 16, 42, 43, 53, 55, 59, 212
 Mielcer H., 175
 Miskiewicz M. A., 84
 Mizgalski G. ks., 16, 43, 212
 Młynarski E., 175
 Moniuszko S., 66
 Morawski J., 48, 73, 76, 209, 211
 Mounton J., 52, 53
 Mozart W. A., 65
 Mróz M., 211
 Nicolas J. J., 26, 209
 Nigri P., 30
 Nono L., 198
 Nowakowski J., 66
 Obniska E., 111
 Ochlewski T., 211
 O'Collins G. SJ, 26
 Orłowska-Storkaas E., 97
 P. Komorowski, 70
 Palestrina G. P. da, 10, 56, 57, 58, 59, 60, 66
 Paprocki H. ks., 23
 Patkowski J., 198, 210
 Pawelski J. ks., 23, 209
 Pawlak I. ks., 19, 209
 Perotinus, 43
 Perz A. ks., 22
 Perz M., 70, 111
 Petrassi G., 127
 Petrucci O., 45
 Pękiel B., 5, 10, 66
 Piazzola A., 70
 Pietrzykowski M., 21, 209
 Pikulik J. ks., 44
 Pisarzak M. ks., 19
 Pitagoras z Samos, 46
 Pius V papież, 32
 Pius X papież, 60
 Pius XII papież, 18
 Pociąg B., 8, 9, 56, 71, 85, 197, 199, 209, 211
 Podsiad A., 14, 211
 Pokorn D., 207
 Pokorniecka A., 206
 Popowska M., 7, 209
 Popowski R. ks., 25, 209

Późniak P., 7, 47, 61, 71, 209, 211
 Praetorius M., 18, 61, 209
 Przybylski B. K., 10
 Przybylski B. o. OP, 22, 28, 211
 Przybyszewski B., 95
 Przychodzińska M., 16, 199
 Pytlak A., 116, 209
 Ratzinger J. kard., 27, 209
 Reiss J. W., 46, 209
 Rheinberger J., 67
 Rogulski M., 66
 Rozynkowski W., 36, 211
 Różycki J., 84
 Rudziński W., 66, 188, 201
 Rutter J., 70
 Rybicki F., 10
 Sachs C., 42, 209
 Saint-Saëns C., 59
 Savonarola H., 24, 30, 209
 Sawa M., 70
 Sąsiadek E., 112, 199
 Scacchi M., 83
 Schaeffer B., 11, 54, 56, 57, 75, 84, 115, 209
 Schatz K., 22, 209
 Scheffczyk L. kard., 19, 20, 209
 Schiller L., 175
 Schillinger J., 198
 Schubert F., 5
 Schumann R., 59
 Sebastian z Felsztyna, 5, 10, 50
 Sikorski K., 60, 160, 210
 Skołyszewski F., 16, 121, 207
 Skotnicka - Illasiewicz E., 198
 Skórzyński Z., 211
 Skrzyńska A., 198
 Słomkowski A., 210
 Smoleńska-Zielińska B., 68, 210
 Smykowska E., 23, 211
 Sobeczko H. J., 19, 211
 Sondel J., 212
 Sowiński A., 66, 83, 95, 210
 Stachel I., 97
 Stefani J., 66
 Strawiński I., 195
 Stuligrosz S., 10, 78
 Surzyński J. ks., 18, 37, 63, 64, 65, 66, 89, 96, 210
 Surzyński M., 66
 Szabelski B., 145
 Szczepankiewicz M. ks., 11, 14, 17, 202, 210
 Szczęsny M., 211
 Szeligowski T., 119
 Szlagowska D., 64, 102, 210
 Szweykowska D., 61, 64
 Szweykowski Z. M., 61, 64, 73, 76, 83, 95, 96, 101, 210, 211, 213
 Szymonik K., 15
 Świder J., 10
 Tarliński P., 88
 Tarnawska M., 37
 Tatarkiewicz W., 46, 210
 Teodozjusz II cesarz, 22
 Tokarski J., 41, 212
 Tomasz z Akwinu Św., 29, 37
 Tomaszewski M., 6, 110, 116
 Urban IV papież, 29
 Verdi G., 67
 Vesey G., 46, 210
 Victoria T. L. de (da Vittoria), 10, 56, 57
 Vitry F. de, 44
 Wacław z Szamotuł, 5
 Walczyński F. ks., 66
 Wardęcka-Gościńska A., 101
 Werner B. E., 112, 211
 Wesółowski F., 199, 210
 Wilaert A., 54
 Wilgocki, J., 211
 Wilkowska – Chomińska K., 16, 17, 41, 44, 45, 47, 50, 52, 53, 58, 60, 64, 65
 Willim E., 65
 Winiarski K. ks., 25
 Wiśniowski J., 111, 211
 Witkowska-Zaremba E., 76
 Wittman G., 65
 Władysław IV Król Polski, 39
 Wojnar I., 16, 211
 Woytowicz B., 127
 Wozaczyńska M., 46, 48, 57, 210
 Woźna-Stankiewicz M., 8, 212
 Wyczański A., 109, 210
 Zieleński M., 10, 66
 Zieliński M., 70
 Zięba S. ks., 210
 Żukiewicz K. o. OP, 31, 210

WYKAZ SKRÓTÓW

| | |
|-----------------|--|
| A | - alt |
| accel. | - <i>accelerando</i> |
| abp | - arcybiskup |
| Ap | - Księga Apokalipsy |
| ATK | - Akademia Teologii Katolickiej |
| B | - bas |
| b.c. | - <i>basso continuo</i> |
| B.M.V. | - łac. <i>Beata Maria Virgo</i> |
| BJ | - Biblioteka Jagiellońska |
| bp | - biskup |
| c.f. | - <i>cantus firmus</i> |
| cresc. | - <i>crescendo</i> |
| cyt. | - cytat, cytując |
| COMUK | - Centralny Ośrodek Metodyczny Upowszechniania Kultury |
| cz. | - część |
| dim. | - <i>diminuendo</i> |
| espress. | - <i>espressivo</i> |
| f | - <i>forte</i> |
| ff | - <i>fortissimo</i> |
| fff | - <i>forte possibile</i> |
| fragm. | - fragment |
| fr. | - francuski |
| gł. | - głos |
| gr. | - grecki |
| hebr. | - hebrajski |
| instr. | - instrument, instrumentalny |
| k. | - karta |
| kard. | - kardynał |
| KiW | - Książka i Wiedza |
| ks. | - ksiądz |
| łac. | - łaciński |
| Łk. | - Łukasz |
| mel. | - melodia |
| mf | - <i>mezzo forte</i> |
| mp | - <i>mezzo piano</i> |
| Mus. | - <i>Musicalia</i> |
| N.M.P. | - Najświętsza Maryja Panna |
| n.e. | - nasza era |
| o. | - ojciec, zakonnik |
| OP | - (łac. <i>Ordo Praedicatorum</i>), zakon Dominikanów |
| op. | - <i>opus</i> |
| oprac. | - opracowanie |
| org. | - organy |
| OSB | - (łac. <i>Ordo Sancti Benedicti</i>), Zakon Benedyktynów |
| OFM | - (łac. <i>Ordo Fratrum Minorum</i>) Zakon Braci Mniejszych (Franciszkanie) |
| p | - <i>piano</i> |
| pp | - <i>pianissimo</i> |
| ppp | - <i>piano possibile</i> |

| | |
|----------------|---|
| PAN | - Polska Akademia Nauk |
| PIW | - Państwowy Instytut Wydawniczy |
| p.n.e. | - przed naszą erą |
| por. | - porównaj |
| PWN | - Polskie Wydawnictwo Naukowe |
| PWM | - Polskie Wydawnictwo Muzyczne |
| PWSM | - Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna |
| przykł. | - przykład |
| red. | - redakcja |
| rit. | - <i>ritenuto</i> |
| przyp. | - przypis |
| S | - sopran |
| SAC | - (łac. <i>Societas Apostolatus Catholici</i>), wspólnota Pallotynów |
| SJ | - (łac. <i>Societas Jesu</i>), zakon Jezuitów, |
| sf | - <i>sforzato</i> |
| ss. | - strony |
| św. | - święty |
| t. | - tom, takt |
| T | - tenor |
| T.J. | - Towarzystwo Jezusowe |
| UJ | - Uniwersytet Jagielloński |
| w. | - wiek |
| WAM | - Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy |
| wł. | - włoski |
| WSiP | - Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne |
| WTM | - Warszawskie Towarzystwo Muzyczne |
| Wyd. | - Wydawnictwo |
| wok. | - wokalny |
| zob. | - zobacz |