

STANISŁAW DĄBEK  
Lublin, KUL

## **MISSA SOLEMNIS (2004) STANISŁAWA MORYTY W GATUNKOWYM CONTINUUM**

Współczesna twórczość mszalna, zarówno kompozytorów polskich, jak obcych, tworzy niezwykle bogaty ilościowo-zróźnicowany nurt w długich dziejach tego gatunku. Równocześnie cykl mszalny współtworzy gatunkowe *continuum*, które może stanowić przedmiot refleksji analitycznej. Przyjmując możliwie szeroki zakres znaczeniowy, określenie *continuum* (użyte w tytule tego tekstu) można utożsamić przede wszystkim z ciągłością tradycji, wyróżniając autonomiczne elementy tradycji twórczości mszalnej jako odrębnego gatunku wielogłosowej muzyki liturgicznej. Tradycję tę zakreśla przede wszystkim ścisły związek twórczości mszalnej z liturgią, ze wspólnotowym–antropologicznym wymiarem liturgii i muzyki liturgii, o czym już pisałem<sup>1</sup> W kontekście tego związku i różnorodnych uwarunkowań muzycznych pozostają poszczególne elementy tej tradycji.

Przedmiotem tego tekstu jest *Msza uroczysta* Stanisława Moryty w refleksji analitycznej uwzględniającej kontekst ciągłości tradycji gatunku. Główny zatem problem można sformułować w formie pytania o wspomniane elementy charakteryzujące tę tradycję, reprezentatywne dla tego cyklu. Można je wyróżnić i rozpatrywać, przyjmując trzy aspekty: (1) *continuum* formalne; (2) *homagium* — hołd złożony Josquinowi, zgodnie z brzmieniem inskrypcji kompozytora umieszczonej na karcie tytułowej partytury: *Hommage a Josquin Desprez*; (3) *continuum* związane z typem duchowości eucharystycznej.

### **1. Continuum formalne**

Formalną ciągłość tradycji zapewniają elementy głównie normatywne dla cyklu mszalnego, przyjmując jako kryterium zgodność z przepisami liturgicznymi: tekst i struktura formalna oraz obsada (w mniejszym stopniu).

---

<sup>1</sup> S. DĄBEK, *Wokół problematyki pojęciowej oraz pewnych idei, w kontekście dziejów wielogłosowej muzyki liturgicznej w Polsce (do Vaticanum II)*, w: S. DĄBEK, I. PAWLAK (red.), „*Thesaurus musicae sacrae summa cura servetur et foveatur*” *Symposium Historia i współczesność muzyki liturgicznej w Polsce 100 lat od wydania Motu proprio papieża Piusa X*, Lublin 2004, s. 106–117.

*Missa Solemnis* ma obsadę wokально-instrumentalną. Partię wokalną tworzy sopran (lub mezzosopran) solo oraz 3-głosowy chór mieszany: sopran, alt, baryton (SABar), natomiast partię instrumentalną — podwójne trio dęte blaszane: 2 trąbki (*tr in B*), 2 waltornie (*cr in F*), 2 puzony (*tn*: tenorowy i basowy). Ze względu na użycie tych instrumentów mogłoby się wydawać, że ten typ obsady koresponduje głównie ze współczesnymi cyklami mszalnymi, np. Strawińskiego, Goeyvaerts, względnie wcześniejszymi — Brucknera, czy nawet Haydna. Jednak właściwości brzmieniowe cyklu — porządek dźwiękowy (o czym będzie mowa) świadczą, że kompozytor świadomie nawiązuje do tradycji XV i XVI stulecia, ogólnie mówiąc: josquinowskiej. Instrumenty dęte blaszane nadają temu cyklowi brzmienie „uroczyste” — jeden z elementów *solemnitas*, eksponowanej w tytule cyklu, analogicznie do m.in. dawnych motetów ceremonialnych (w terminologii niemieckiej: *Staatsmotetten*), np. Dufay’a *Nuper rosarum flores* (obsada instrumentalna: partia *Tenor primus* i *secundus*). Również w 3-głosowej obsadzie chóru można widzieć paralełę do josquinowskiego *tricinium*.

*Missa Solemnis* powstała do łacińskiego kompletnego tekstu *ordinarium missae*. Ponadto kompozytor wykorzystał introit *Repleatur os meum* (funkcjonujący w *Feria sexta quatuor temporum Pentecostes* / piątek Suchych Dni Zielonych Świąt) wykonany chorałowo oraz tekst hymnu ku czci Najświętszego Sakramentu *O salutaris Hostia*, do którego skomponował część cyklu jako *communio*. Zostały więc spełnione wymogi liturgiczne dotyczące kompletności tekstu. Również operując tekstem, kompozytor wprowadza rozwiązania generalnie aprobowane liturgicznie, przy tym równie chętnie stosowane w praktyce kompozytorskiej. Powtórzeniom ulegają bowiem niektóre wersy bądź struktury semantyczne w *Gloria* i *Credo*, co ma zresztą swoje uzasadnienie muzyczne; wersy pochwalne w *Gloria* oraz kilka struktur semantycznych w *Credo*: *Deum de Deo – vero, Et incarnatus – Sancto, Confiteor – peccatorum*; sporadycznie pojawiają się powtórzenia pojedynczych słów w *Sanctus* i *Agnus Dei*. Generalnie tekst mszalny nie zawiera istotnych ingerencji kompozytorskich — jest traktowany wręcz z pietyzmem.

Koncepcja formy wyraźnie nawiązuje do rozwiązań XVI-wiecznych, charakteryzujących się konsekwencją zachowania jedności strukturalnej tekstu i zarazem formy poszczególnych części cyklu, co muzycznie wyraża płynność przebiegu oraz zwartość. Służy temu również pokrewieństwo i wariacyjność materiałowa — swoisty „ewolucjonizm” (o czym dalej). Część zakończeniowa cyklu jest wyłącznie instrumentalna. Jest to cykl 8-częściowy (zgodnie z numeracją przyjętą w partyturze): I *Introit Repleatur os meum* (chorał), II *Kyrie*, III *Gloria*, IV *Credo*, V *Sanctus*, VI [*Communio*] *O salutaris Hostia*, VII *Agnus Dei*, VIII *Ite missa est* (część instrumentalna)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Otrzymałem od kompozytora tę redakcję partytury. Natomiast już po napisaniu niniejszego tekstu powstały dwie części: *Graduale* i *Alleluia*.

- II *Kyrie* ma budowę 3-odcinkową wariacyjną, zgodnie ze strukturą liturgiczną tekstu: (1) a *Kyrie* (t. 1–8); (2) a<sub>2</sub> *Christe* (t. 9–14); (3) a<sub>1</sub> *Kyrie* (t. 15–22).
- III *Gloria* — budowa 6-odcinkowa łańcuchowa z elementem wariacyjności: (1) a *Gloria – voluntatis* (t. 1–10); (2) b *Laudamus te* (t. 11–14); (3) a<sub>2</sub> *Benedicimus te – glorificamus te* (t. 15–20); (4) c *Gratias agimus – Jesu Christe* (t. 21–32); (5) d *Domine Deus – miserere nobis* (t. 33–49); (6) e *Quoniam – Amen* (t. 50–58).
- IV *Credo* — budowa 10-odcinkowa wariacyjno-rondowa: (1) a *Credo – omnia saecula* (t. 1–28/29); (2) b *Deum de Deo – Deo vero* (t. 29–40); (3) a<sub>1</sub> *Genitum non factum – descendit de caelis* (t. 41–54/55); (4) c *Et incarnatus – homo factus est* (t. 55–68); (5) d *Crucifixus – secundum scripturas* (t. 69–80); (6) e *Et ascendit – non erit finis* (t. 81–96); (7) c<sub>1</sub> *Et in Spiritum – procedit* (t. 97–112); (8) a<sub>1</sub> *Qui cum Patre – Ecclesiam* (t. 113–140/141); (9) c<sub>1</sub> *Confiteor – peccatorum* (t. 141–152); (10) a<sub>1</sub> *Et expecto – Amen* (t. 153–170).
- V *Sanctus* — budowa 4-odcinkowa wariacyjna: (1) a *Sanctus – Sabaoth* (t. 1–10); (2) a<sub>2</sub> *Pleni – in excelsis* (t. 11–22); (3) a<sub>3</sub> *Benedictus – Domini* (t. 23–30); (4) a<sub>2</sub> *Hosanna* (t. 31–40).
- VI *O salutaris Hostia* — budowa 5-odcinkowa łańcuchowa, z symetrią dwutaktową, przy czym każdy odcinek obejmuje połowę wersu: (1) a (t. 1–2); (2) b (t. 2–4); (3) c (t. 4–6); (4) d (t. 6–8); (5) e (t. 8–10).
- VII *Agnus Dei* — budowa 3-odcinkowa wariacyjna, z powiązaniem materiałowym z II *Kyrie*: (1) a *Agnus – nobis* (t. 1– 8/9); (2) Ka<sub>1</sub> *miserere – Agnus – miserere* (t. 9–26); (3) a *Agnus – dona nobis pacem* (t. 27–38).

Zaprezentowane rozczłonkowania szczegółowe pozwalają stwierdzić, że charakterystyczną cechą koncepcji formy *Mszy uroczystej* jest przede wszystkim przejrzystość rozczłonkowań wewnętrznych, wynikająca z konsekwentnie realizowanej budowy odcinkowej. Tę odcinkowość wyznacza struktura wersowa tekstu mszalnego, podkreślana muzycznie przy pomocy cesur, np. przeważnie dłuższych wartości rytmicznych (nie zaś kadencji), co zapewnia płynność przebiegu. Przejrzystość, wyrazistość, płynność — elementy te tworzą wyraźną paralelę do założeń koncepcji formalnej cykli mszalnych Josquina. Równie ważne kryterium stanowi materiał. Dzięki zróżnicowanym powiązaniom materiałowym kompozytor tworzy jedność strukturalną i autonomiczne rozwiązania w każdej części cyklu: wariacyjne (*Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei*), z elementem wariacyjności (*Gloria*), wariacyjno-rondowe (*Credo*) i rzadziej stosowane — łańcuchowe (*O salutaris Hostia*):

- *Kyrie*: aa<sub>2</sub>a<sub>1</sub>;
- *Gloria*: aba<sub>2</sub>cde;
- *Credo*: aba<sub>1</sub>cdec<sub>1</sub>a<sub>1</sub>c<sub>1</sub>a<sub>1</sub>;
- *Sanctus*: aa<sub>2</sub>a<sub>3</sub>a<sub>2</sub>;
- *O salutaris Hostia*: abcde;
- *Agnus Dei*: aKa<sub>1</sub>a.

## 2. *Homagium* na cześć Josquina

Imię tego mistrza nieprzypadkowo pojawiło się już w tym tekście. *Missa Solemnis* jest bowiem zamierzonym *homagium*. Przede wszystkim kompozytorskim, nie zaś operującym wybranymi jedynie elementami stylu bądź estetyki. Moryto posługuje się bowiem josquinowskimi rozwiązaniami warsztatowymi. Nie ma wątpliwości, że w sposób całkowicie oryginalny–twórczy, z wykluczeniem stylizacji. Można jedynie przypuszczać, że jest to rezultatem szerszych studiów, wynikających zapewne z josquinowskich fascynacji.

Paralelę istotną do Josquina, ponieważ kształtującą brzmienie, tworzy modalna organizacja materiału partii wokalne, konsekwentnie przeprowadzona we wszystkich częściach cyklu. Partia wokalna przeważnie zawiera pełny materiał dwóch generalnie skal modalnych: frygijskiej transponowanej *in f* (*f-ges-as-b-c-des-es-f*) oraz eolskiej transponowanej *in b* (*b-c-des-es-f-ges-as-b*). Wybór tych skal nie jest przypadkowy. Wiąże się natomiast z jednolitym brzmieniem modalnym, co zapewnia niemal identyczny materiał dźwiękowy tetrachordów tych skal, np. I tetrachord skali *f* jest identyczny z II tetrachordem skali *b*. Jest to materiał właściwie wyłącznie diatoniczny, co tym bardziej wiąże ten cykl z ówczesnym idiomem brzmieniowym. Kompozytor w kolejnych częściach cyklu konsekwentnie operuje naprzemiennie materiałem obu skal: *Kyrie* — *f*, *Gloria* — *b*, *Credo* — *f*, *Sanctus* — *b*, *Agnus Dei* — *f*. Uściślając — w *Sanctus* i *Benedictus* wykorzystana została pentatonika bezpółtonowa: *b-c-es-f-g*. Dalsza prawidłowość dotycząca rozwiązań szczegółowych polega na naprzemiennym — przeważnie sukcesywnym, rzadziej symultatywnym — operowaniu materiałem obu tetrachordów tej samej skali lub dwóch różnych skal w poszczególnych częściach cyklu, bądź niekiedy pełnym materiałem danej skali, wreszcie pewną modyfikacją materiału tetrachordu frygijskiego. Poniżej zamieszczono zestawienie szczegółowe (przecinek po nazwie skali oznacza materiał wykorzystany sukcesywnie, myślnik — symultatywnie).

- *Kyrie*: *Kyrie f* (fryg); *Christe c* (fryg); *Kyrie f* (fryg).
- *Gloria*: *Gloria – Glorificamus te b* (eol); *Gratias – Jesu Christe b* (eol), *f* (eol), *b* (eol); *Domine Deus – miserere nobis b* (eol) – *f* (fryg); *Quoniam – Amen b* (eol) – *f* (fryg).
- *Credo*: *Credo – saecula f* (fryg); *Deum de Deo – Deo vero f* (fryg modyf.: *f-ges-as-ces-c-des-es*), *c* (fryg modyf.: *c-des-es-f-ges-g-as-b*); *Genitum non factum – de caelis f* (fryg); *Et incarnatus est – factus est f* (fryg), *b* (fryg), *f* (fryg) – *c* (fryg); *Crucifixus – Et resurrexit – secundum scripturas b* (eol) – *f* (fryg); *Et ascendit – non erit finis b* (eol) – *f* (fryg); *Et in Spiritum – vivificantem b* (fryg) – *Qui ex Patre – procedit f* (fryg); *Qui cum Patre – Et unam sanctam – Ecclesiam f* (fryg); *Confiteor – peccatorum f* (fryg modyf.: *f-ges-as-ces-c-des-es*), *c* (fryg modyf.: *c-des-es-f-ges-g-as-b*); *Et expecto – Amen f* (fryg).
- *Sanctus b* (pentatonika bezpółtonowa: *b-c-es-f-g*).
- *O salutaris Hostia b* (eol).
- *Agnus Dei*: *Agnus Dei – miserere nobis f* (fryg); *Agnus Dei – miserere nobis c* (fryg), *f* (fryg); *Agnus Dei – dona nobis pacem f* (fryg).

To zestawienie szczegółowe pozwala na sformułowanie kilku wniosków.

- Partię wokálną charakteryzuje precyzyjnie konstruowany porządek dźwiękowy, polegający na powtarzalności ściśle określonego materiału nie tylko skalowego, lecz także w zakresie wysokości dźwięków.
- W porządku dźwiękowym wewnątrz części cyklu dominuje myślenie tetrachordalne. Te istotne stwierdzenia ilustruje w sposób poglądowy poniższy przykład nutowy; strzałka pozioma wskazuje naprzemienne wykorzystanie skal *f* i *b* w kolejnych częściach cyklu; strzałka pionowa — myślenie tetrachordalne wewnątrz części cyklu. Generalnie zaś przykład obejmuje pełny materiał dźwiękowy — pełny zasób wysokości dźwięków — wykorzystany w partii wokalnej cyklu.

Przykład 1.



- Określony materiał dźwiękowy skalowy i tetrachordalny wiąże się bezpośrednio ze strukturą wersową tekstu mszalnego (o czym będzie mowa).
- Porządek dźwiękowy ma ściśle związek z materiałem motywicznym wraz z jego szczegółowymi powiązaniem i przekształceniami (o czym również powiemy).
- Istotne są także josquinowskie rozwiązania warsztatowe. Moryto bowiem twórczo wykorzystuje główne techniki kompozytorskie stosowane przez Josquina (wyjąwszy przeimitowanie), zwłaszcza: technikę par głosowych (tzw. josquinowskich) oraz specyficzne dla tego twórcy rozwiązania kontrapunktyczne. Wiąże je z określonym tekstem.
- Pary josquinowskie kompozytor łączy z wybranymi wersami tekstu *Gloria* wielbiącymi Boga – Bożego Baranka. Są to kolejno dwie pary głosów (wyższych oraz niższych) z tekstem: *Domine Deus – Filius Patris* i *Qui tollis – miserere nobis* oraz: *Qui tollis – deprecationem nostram* i *Qui sedes – miserere nobis*. Pary te mają „klasyczną” obsadę sąsiednich głosów wyższych (2 S) i niższych (A, Bar) oraz równie „klasyczny” typ kontrapunktu — *contrapunctus simplex*. Środki te służą (podobnie jak u Josquina) przede wszystkim wyraźnej deklamacji tekstu (co jeszcze skomentujemy).

Przykład 2.

*Allegretto accentato*

S  
mf Do mi De us A gnus De Fi li us Pa

S

A

B

trīs  
 Qui tollis pec- mun-di mi se-re-re no-bis.

— W *Kyrie* oba wezwania łączy jeden główny motyw dźwiękowy (powracający także w *Agnus Dei*) prezentowany w 2-gł. imitacjach strettujących w oktawie. Właśnie użycie imitacji oraz stretta wprowadza element medytacji (dopuszczając taką interpretację), ze względu na regularne „dialogowane” powtórzenia tekstowo-muzyczne. Ten typ medytacji kompozytor kontynuuje częściowo w *Gloria*; bowiem tekst wersów inicjalnych (*Gloria – voluntatis*) i wersy uwielbienia (*Benedicimus te – Glorificamus te*, poza — *Laudamus te*) łączy jeden motyw dźwiękowy powtarzany w 2-gł. imitacjach w oktawie (tym razem bez użycia stretta; motyw ten został ponadto wykorzystany w kanonie instrumentalnym, o czym dalej). Identyczne rozwiązania kontrapunktyczne stosował Josquin, m.in. w *Missa Pange lingua (bicinium z Sanctus)*<sup>3</sup>.

### Przykład 3.

Josquin, *Missa Pange lingua, Sanctus*, t. 51

Josquin, *Missa Pange lingua, Sanctus*, t. 74

S  
 glo-ri-a tu a glo-ri-a tu a

A  
 glo-ri a tu a glo-ri-a tu a

Andante religioso

S. Moryto Allegretto accentato

S. Moryto

S A  
 mf Ky ri e e lei son pax ho-mi-ni-bus

B  
 Ky ri e e lei son pax ho-mi-ni bus

— *Contrapunctus simplex* jest szczególnie wyrazistym typem kontrapunktu służącym deklamacji tekstu; w polifonii linearnej posługiwano się więc nim oszczędnie. Moryto stosuje ten środek jako *bicinium* oraz *tricinium*, eksponując wybrane

<sup>3</sup> *Missa Pange lingua*, XVIII, w: A. SMIJERS (red.), *Werken van Josquin Des Prez. Missen*, t. XXXIII, Amsterdam 1952.

wersy *Gloria*, *Credo* i *Sanctus*. W *Gloria* kontrapunkt 3-gł. z powtarzanym materiałem dźwiękowym został zarezerwowany dla wersu *Laudamus te* oraz odcinka końcowego tej części: *Quoniam – Amen*. Kontrapunkt 2-gł. z powtarzanym motywem dźwiękowym łączy wersy *Gratias agimus – Fili unigenite*, dążąc do symbolicznej kulminacji jako *tricinium* wraz ze słowami *Jesu Christe*. W *Credo* w kontrapunkcie 3-gł. kompozytor wiąże tym samym materiałem dźwiękowym — pozornie niezrozumiale — wersy mówiące o Ukrzyżowaniu (*Crucifixus – sepultus est*) i ... Zmartwychwstaniu (*Et resurrexit – dexteram Patris*), co skomentujemy szerzej. W *Sanctus* kontrapunkt 2-gł. z powtarzanym motywem dźwiękowym obejmuje wers *Benedictus – Domini*. Kompozytor w *bicinium*, podobnie do Josquina<sup>4</sup>, stosunkowo często wyprowadza drugi głos z kontrapunktycznych przekształceń głosu pierwszego, np. inwersji raka (IR; przykł. 4). Generalnie *contrapunctus simplex* służy w tym cyklu mszalnym nie tylko deklamacji tekstu, lecz wprowadza (podobnie jak imitacje motywiczne w *Kyrie* i *Gloria*) także element swojego rodzaju medytacji.

#### Przykład 4.

Josquin, *Missa De Beata Virgine, Credo*, t. 105

*Allegretto accentato* S. Moryto

— Pierwszą fazę *Gloria* rozpoczyna krótki (9-taktowy) kanon podwójny 4-gł. (*tr I*, SA – *tn I*, Bar; *tr II* – *tn II*) w oktawie. Jest to w zasadzie kanon instrumentalny, ponieważ 2 głosy wokalne kanonu pierwszego (SA – Bar z tekstem *Gloria – bonae voluntatis*; zob. przykł. 3) są dwojone (przez *tr I* – *tn I*). Kanon ten został następnie powtórzony dosłownie, przy czym oba wymienione głosy wokalne zostały zdwojone jedynie z tekstem *Benedicimus te – Glorificamus te*. Josquin — mistrz, jak wiadomo, „ponadczasowych” rozwiązań techniki kanonicznej — stosował kanon przeważnie symbolicznie. Również w kanonie Moryty wyrazistość i ostinatowość motywiczna wraz z powtórzeniem (materiałowym, dźwiękowym) symbolizują zapewne typ swojego rodzaju „nieustającej” medytacji uwielbienia.

Reasumując — omówione josquinowskie rozwiązania warsztatowe mają istotny wpływ na formę poszczególnych części cyklu, ponieważ kompozytor wiąże

<sup>4</sup> *Missa De Beata Virgine*, XVI, w: *tamże*, t. XXX.

je z wybranymi wersami tekstu. *Kyrie* i *Gloria* zawierają wyłącznie rozwiązania josquinowskie.

- *Kyrie*: motywiczne imitacje strettujuące (*Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*).
- *Gloria*: imitacje motywiczne, kanon podwójny (*Gloria – voluntatis, Benedicimus te – Glorificamus te*) przedzielone *tricinium* (*Laudamus te*) + *bicinium* (*Gratias agimus – Fili unigenite*) + *tricinium* (*Jesu Christe*) + pary josquinowskie (*Domine Deus – miserere nobis*) + *tricinium* (*Quoniam – Amen*).

### 3. *Continuum* duchowości eucharystycznej

Historycy muzyki z założenia nie podejmują tej problematyki. Pisałem już o tym, zwracając uwagę na konieczność uwzględnienia przede wszystkim liturgii jako istotnego konfesyjnego kontekstu dzieła, zwłaszcza muzyki sakralnej<sup>5</sup>. Można by również podać powody ogólniejsze, niejako formalne. Sądzą zapewne, że problematyka ta jest zbyt specjalistyczna — teologiczna i zbyt spekulatywna, a więc metodologicznie nieracjonalna. Generalnie nie wykraczają więc poza rozwiązania kompozytorskie. Nawet we wznawianej pracy poświęconej problematyce „muzyki i tekstu” w kontekście dzieł Josquina ograniczono się do zwrócenia uwagi także na technikę przeimitowania jako szczególne rozwiązanie warsztatowe (*besondere Kompositionsweise*)<sup>6</sup>. Nie wdając się w te rozważania teoretyczne, warto podjąć próbę omówienia tej problematyki w *Missa Solemnis*, wychodząc od przywołania pewnych spostrzeżeń wynikających z dotychczasowej refleksji analitycznej.

*Msza uroczysta* wyrasta przede wszystkim ze słowa liturgii. Istotna jest w niej bowiem deklamacja tekstu — jeden z ważnych atrybutów muzyki liturgicznej. Służą temu — co podkreślaliśmy — omówione rozwiązania josquinowskie. Dodajmy również homorytmie, którą trzeba odróżnić od (omówionej także) techniki polifonicznej *contrapunctus simplex*. Homorytmia — związana organicznie z akcentem, metryką słowa — znalazła zastosowanie w *Credo*, w wersach: *Deum de Deo – vero* i *Confiteor – peccatorum*, wiążąc te wersy tym samym materiałem dźwiękowym, ponadto niemal w całym *Sanctus* (poza *Benedictus*), z wariacyjnie przekształcanym materiałem dźwiękowym.

Deklamacji tekstu służą również dwojenia oktawowe w *Kyrie* (oraz w *Agnus Dei* wspomnianego głównego motywu dźwiękowego), zwłaszcza zaś w *Credo*, wiążąc równocześnie tym samym materiałem dźwiękowym wersy *Et incarnatus est – Virgine* oraz *qui ex Patre – procedit*.

<sup>5</sup> Zob. przyp. 1.

<sup>6</sup> TH. GEORGIADES, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin 1974<sup>2</sup>, s. 42–43.

Tekst jest również eksponowany w partii solowej sopranu szczególnie w *Credo*, w nieco mniejszym stopniu w *Agnus Dei*. W *Credo* materiał dźwiękowy partii solowej pełni równocześnie funkcję „refrenu”, powracając i wiążąc kilka wersów: *Cre-do – omnia saecula, Genitum – de caelis, Qui cum Patre – Ecclesiam*. W *Agnus Dei* wiąże tym samym materiałem dźwiękowym *Agnus I* z *Agnus III*.

Właśnie pokrewieństwo motywiczne (na co zwracaliśmy uwagę), polegające na wiązaniu wybranych wersów tekstu tym samym (bądź opracowanym wariacyjnie) materiałem dźwiękowym, dotyczy wszystkich części cyklu. Nie jest więc rozwiązaniem ani przypadkowym, ani wyłącznie muzycznym, warsztatowym. Daje natomiast podstawę do stwierdzenia (bez szczególnych spekulacji), że motywy mają w tym cyklu znaczenie symboliczne. Zaś symbolika motywiczna „prowadzi” do muzyczno-symbolicznego odczytania duchowości tekstu mszalnego przez kompozytora. Odczytania głębszego, fundamentalnego — sensu dogmatycznego, teologicznego. Podkreślmy, że nie jest to jednak wyłącznie problematyka teologiczna, ani teologia muzyki. Jeśli zaś miałby się nią zajmować teolog, musiałby mieć właściwie profesjonalne przygotowanie muzyczne.

Szczególnie ważny dla Moryty jest motyw, właściwie zaś ze względu na rozmiary, temat „Wiary” w części *Credo*, pełniący funkcję swojego rodzaju „refrenu”

#### Przykład 5.

*Andantino non troppo*  
*mp* (*espress.*)

*S. solo*

Cre do, cre do in num De um, Pa trem o - mni - po -

*I Tr in B*  
*p con sord.*

*II Tr in B*  
*p*

*I Cr in F*  
*p*

ten - tem, fac - to - rem cae - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um o mni - um et in - vi - si - bi - li - um.

*Feria VI in Passione et Morte Domini*

*Liber usualis, s. 632*

*Liber usualis, s. 631*

Lau - det ni tas A - do - ra - mus te Chri - ste

Jego *initium* ma rodowód chorałowy (bowiem podobny zwrot można odnaleźć w różnych śpiewach gregoriańskich)<sup>7</sup> z ekspresyjnym *exclamatio*. Cały zaś temat nadaje tej części charakter indywidualnej (S *solo*), skupionej, wewnętrznej (*mp*, *Andantino non troppo*) medytacji; medytacyjność podkreśla także *ostinato* instrumentów dętych, sukcesywnie wzbogacane, lecz kolorystycznie jednorodne, „przytłumione” (gra *con sordino*). Medytacja służy rozważaniu obszernego tekstu wybranych wersów, głównie wiary w Boga Stworzyciela:

(...) jednego Boga, Ojca wszechmogącego, Stworzyciela nieba i ziemi, wszystkich rzeczy widzialnych i niewidzialnych. I w jednego Pana Jezusa Chrystusa, Syna Bożego Jednorodzonego, który z Ojca jest zrodzony przed wszystkimi wiekami. (...) Zrodzony, a nie stworzony, współistotny Ojcu, a przez Niego wszystko się stało. On to dla nas ludzi i dla naszego zbawienia zstąpił z nieba. (...) Który z Ojcem i Synem wspólnie odbiera uwielbienie i chwałę; który mówił przez Proroków. Wierzę w jeden święty, powszechny i apostołski Kościół. (...) I oczekuję wskrzeszenia umarłych. I życia wiecznego w przyszłym świecie. Amen.

Szczególnie symboliczne znaczenie ma motyw „Inkarnacji”, „Wcielenia” — elementarnie prosty (dźwiękowo i rytmicznie), deklamacyjny — z dźwiękami repetycyjnymi, o wyjątkowym skupieniu, głębokiej medytacji (*p*, *misterioso*).

#### Przykład 6.

*misterioso*

The musical score is for the text "Et in carna tus est de Spi ri tu San cto". It features a vocal line for Soprano (S) and Alto (A) and a woodwind ensemble consisting of I and II Trumpets (Tr in B), I and II Trombones (Tr in B), I and II Horns (Cr), and I and II Tenors (Tn). The tempo is marked *misterioso*. The vocal line begins with a *p* dynamic and includes a *cresc.* marking. The woodwind parts are marked with *p*, *mp*, and *p* dynamics, with some parts showing crescendos and decrescendos.

Marcin z Cohem (1634–1712) — przedstawiciel mistyki franciszkańskiej, w swoim *Wykładzie o Mszy Świętej* wielokrotnie rozważa to wielkie misterium, pisząc:

<sup>7</sup> *Liber Usualis*. Parisiis 1956 (dalej: LU).

Wszyscy teologowie powiadają, że tajemnica Wcielenia Syna Bożego największym jest cudem, jaki sprawiła Wszechmocna Ręka Boga, dlatego, że nieskończenie wielkie Bóstwo z poniżonym człowieczeństwem Chrystusa zjednoczyć się potrafiło w jednej osobie. Ten cud nad cudami działał Duch Święty (...)<sup>8</sup>.

W *Mszy uroczystej* motyw „Inkarnacji” powraca w wersie „który od Ojca i Syna pochodzi”, a więc wraz z tekstem dopełniającym myśl wyrażoną uprzednio: „I za sprawą Ducha Świętego”; kompozytor podkreśla w ten sposób trynitarny wymiar „Wcielenia”

Wyjątkowe rozwiązanie kompozytorskie i zarazem głębokie znaczenie dogmatyczne-symboliczne ma wspólny, deklamacyjny motyw „Ukrzyżowania” / *Crucifixus* i „Zmartwychwstania” / *Et resurrexit*, wiążący nieoczekiwanie obie struktury wersowe. Identycznie zresztą postąpił Josquin w *Missa De beata Virgine*.

#### Przykład 7.

Jasquin, *Missa De Beata Virgine*, sup. t. 105nn.



Jasquin, *Missa De Beata Virgine*, sup. t. 120nn.



S A

Cru-ci fi-xus e-ti-am pro no-bis sub Pon-ti-o Pi-la-to; pas-sus et pul-tus est

B

*mf*

Moderato vigoroso

S A

Et re-sur-re-xit ter ti-di se-cun-dum Scri-ptu-ras

B

*mf*

I nie może tu być przypadku. Z pewnością najbardziej oczekiwany i przekonujący byłby komentarz teologa. My zaś jedynie ograniczymy się do przywołania myśli św. Cyryla Aleksandryjskiego († 444). Komentując misterium inkarnacji, mówi, że:

Chrystus przyjął ciało, zamieszkał w nim i uczynił je swoim, czyli stał się człowiekiem, ze względu na nas, to znaczy aby obdarować nas dobrodziejstwami nie zniszczenia ości [podkr. – S. D.] i zwycięstwa nad grzechem, które wysłużył swoją śmiercią i zmartwychwstaniem.

<sup>8</sup> MARCIN Z KOHEM, *Wykład o Mszy Świętej*, Wrocław 2001<sup>3</sup>, s. 145.

Można więc jedynie t e o l o g i c z n i e (nie zaś kompozytorsko) uzasadnić wspólny materiał i określić go jako motyw „Niezniszczalności”. I dalej św. Cyryl:

Wcielenie Syna Bożego przechodzi w ten sposób przez krzyż, prowadząc przez niego człowieka w kierunku ostatecznego przemienienia [podkr. – S. D.].

„Niezniszczalność” nie wyklucza oczywiście „ostatecznego przemienienia”. Dodajmy, że wierząc w Boga Człowieka (Ukrzyżowanego), wierzymy w „niezniszczalność” Boga Odkupiciela (Zmartwychwstałego). Że faza naszego życia doczesnego (i śmierci) oraz faza życia wiecznego (i Zmartwychwstania) są związane ze sobą nierozzerwalnie, są „niezniszczalne”, prowadząc „w kierunku ostatecznego przemienienia”. Są nieuchronne — odczytane przez kompozytora niemal „ludycznie”. Stąd, być może, w partyturze oznaczenie agogiczne: *Moderato vigoroso* i wykonawcze: *deciso, mf* — dla partii chóru *a cappella*, z równie „zdecydowaną” (z akcentami artykulatoryjnymi) następującą po niej partią instrumentów dętych (tworzącą ritornel).

Cykl ten — podobnie jak cykle mszalne Josquina — reprezentuje typ duchowości medytacyjnej, modlitewnej o orientacji introwertycznej charakterystycznej dla jednej z tendencji ówczesnej duchowości — teologii człowieka wewnętrznego / *homo interior*, o czym pisałem szerzej<sup>9</sup>. Staje się rodzajem lektury duchowej (z dominującą deklamacją tekstu), podobnie jak XVI-wieczna polifonia liturgiczna.

*Msza uroczysta* wpisuje się zarówno w muzyczne, jak i teologiczne – duchowe *continuum* gatunku; jest współczesną muzyką liturgii *de jure* i *de facto*. Właśnie duchowość chrystocentryczna – eucharystyczna, jej bogaty i głęboki wymiar teologiczny odczytany w sposób muzyczno-symboliczny przez kompozytora tak naprawdę przesądza o artyzmie *Missa Solemnis* Stanisława Moryty.

---

<sup>9</sup> S. DĄBEK, *Teologia „człowieka wewnętrznego” i styl polifonii flamandzkiej XV i XVI stulecia*, „Liturgia Sacra” (2005), nr 1, s. 121–134.