

VIOLETTA PRZEREMBSKA

KANTYK *MAGNIFICAT* JAKO INSPIRACJA DAWNYCH, WIELOGŁOSOWYCH OPRACOWAŃ MUZYCZNYCH

1. Zarys genezy tekstu kantyku

Kantyk *Magnificat* — nazwany tak od pierwszego słowa jego łacińskiego przekładu — został umieszczony w Ewangelii według św. Łukasza w scenie nawiedzenia Elżbiety przez Maryję (1,46-55)¹. W ramach struktury tej Ewangelii jest to scena wspólna, kończąca pierwszy cykl scen, których treścią jest zwiastowanie Maryi². Jako jeden z czterech kantyków Łukaszej Ewangelii (*Magnificat*, *Benedictus*, *Hymn anielski* i *Nunc dimittis*) różni się od pozostałych — jak i te między sobą — długością tekstu, budową zdań, strukturą³. W dawniejszej i współczesnej teologii biblijnej kantyk Maryi doczekał się bardzo licznych studiów, ukazujących jego różne aspekty⁴.

Kantyki Łukaszej Ewangelii, wypowiedziane po aramejsku, a napisane pierwotnie w języku hebrajskim, przekazane zostały nam w greckim przekładzie, który, jak się przypuszcza, przygotowano w jednej z pierwotnych gmin kościelnych. Nie wiemy dokładnie, jaką rolę spełniały w nich wymienione wyżej kantyki, samo jednak ich przechowanie, w jakiegokolwiek formie się ono dokonało, było wyrazem przekonania o podstawowym ich znaczeniu dla Kościoła⁵.

¹ Najstarsze przekłady *Canticum Beatae Mariae Virginis* na język polski: m.in.: *Rozmyślenia Przemyskie*, koniec XV w.; *Ewangeliarz Jana Sandeckiego*, pocz. XVI w.; *Nowy Testament Seklucjana* 1551; *Nowy Testament Szarffenbergera* 1556; *Biblia Brzeska* 1563; *Nowy Testament* 1568, (wyd. w Nieświeżu); *Biblia Budnego* 1572; *Leopolda* 1561 (z wariantami 1577); *Nowy Testament Czechowicza* 1577; *Harfa Duchowna* (modlitewnik opr. M. Laterna) — II poł. XVI w.; *Biblia Wujka* 1593 (z wariantami 1594 i 1599). Podają za: W. A. MACIEJEWSKI, *Piśmiennictwo polskie*, t. III, Warszawa 1852, *Dodatki do pism*, s. 30–32; W. SMEREKA, *Hymn Matki Boskiej*, RBL 4 (1951), s. 44.

² F. GRYGLEWICZ, *Teologia hymnów Łukaszej Ewangelii dzieciństwa*, Lublin 1975, s. 1–10; przegląd literatury na temat pochodzenia kantyku podaje R. LAURENTIN, *Traces d'allusions etymologiques en Luc 1-2*, Bb 38 (1957), s. 19–23.

³ U. HOLZMEISTER, *Tria Cantica*, VD 1948, s. 356–369; T. SINKA, *Zarys liturgiki*, Gościnkowo-Paradyż 1988, s. 247.

⁴ Por. R. J. ABRAMEK, *Implikacje Magnificat dla teologii sanktuarium maryjnego*, StCI 1983, s. 7–15.

⁵ GRYGLEWICZ, *dz. cyt.*, s. 9–10.

Kantyki wykazują duże związki ze Starym Testamentem⁶, a w przekładach — z *Septuaginta*⁷, na skutek czego obracamy się w nich w obcej dla Nowego Testamentu, jeszcze starotestamentowej atmosferze i spotykamy się ze starotestamentowym sposobem wyrażania się. Znajdujemy np. typowe dla Starego Testamentu określenia Stwórcy: *potens, Sanctus, misericordia ejus*⁸ — słowa, które pośród innych będą szczególnie odzwierciedlane w opracowaniach muzycznych. Kantyki zredagowano w stylu namaszczonego, hieratycznego. Występuje w nich uroczyste archaizowanie, zwroty o wzniosłym charakterze, poetyckie określenia. Kultowy charakter dochodzi w tych tekstach do głosu m.in. przez użycie wstępnych i końcowych zwrotów używanych w modlitwach, zarówno w indywidualnych, jak i liturgicznych, np. „niech będzie błogosławiony”, czy w IV wersecie — *et sanctum nomen ejus*. Wstawki tego rodzaju nie łączyły się ze zdaniem, ich myśl biegła niezależnie. I tu również odnajdziemy implikacje między niektórymi opracowaniami muzycznymi a taką właśnie konstrukcją tekstu.

Jak już zostało podkreślone — tekst ten jest przepiętny reminiscencjami z tekstów Starego Testamentu, głównie z hymnu Anny, matki proroka Samuela (1 Sm 2, 1-10). Anna z Ramy jest autorką, jak się często określa, „przedmariańskiego *Magnificat*” Starego Testamentu. Egzegeci przyjmują, że ten właśnie hymn był kanwą, na której osnuta została pieśń dziękczynna *B. M. V.*⁹

Kantyku *Magnificat* nie można podzielić na strofy, jakkolwiek można wyłonić w nim pewne części w oparciu o treść. Przy najogólniejszym podziale egzegeza filologiczna wyodrębnia część, na którą składają się werseły I–V (w tekście Ewangelii: 46-50 — od: *Magnificat anima mea...* do: *Et misericordia ejus...*) — jako część bardziej osobistą, i werseły VI–X (51-55, od: *Fecit potentiam...* do: *Sicut locutus...*) — jako część bardziej ogólną¹⁰.

Spotykamy też — jakkolwiek rzadziej — podział na trzy części: cz. I (w. I–IV [46-49]) — fragment uwielbienia i dziękczynienia (aspekt dotyczący Maryi); cz. II (w. V–VIII [50-53]) — fragment odnoszący się do całej ludzkości; cz. III (w. IX–X [54-55]) — fragment o charakterze mesjańskim, opiewający wierność Boga¹¹. Egzegeci kładą nacisk na różne aspekty, akcentując różne fragmenty i zwroty, co świadczy o wciąż niewyczerpalnym bogactwie treściowym starego kantyku¹².

⁶ H. AVENARY, *Formal Structure of Psalms and Canticles in Early Jewish and Christian Chant*, „Musica Disciplina”, t. III, Amsterdam 1953, s. 1–5.

⁷ GRYGLEWICZ, *dz. cyt.*, s. 24.

⁸ A. JANKOWSKI, K. ROMANIUK, L. STACHOWIAK (red.), *Komentarz praktyczny do Nowego Testamentu*, cz. I, Poznań 1975, s. 235.

⁹ S. GRZYBEK, *Magnificat anima mea Dominum*, RBL 17 (1964), s. 239.

¹⁰ GRYGLEWICZ, *dz. cyt.*, s. 27.

¹¹ *Ewangelia wg św. Łukasza*, F. GRYGLEWICZ (opr.), Poznań–Warszawa 1974, s. 93; analogiczny podział podany jest w: *Bibel-Lexicon*, Zürich–Köln 1956 (wersety: 46-50, 51-53, 54); podobnie w: E. DĄBROWSKI (red.), *Podręczna Encyklopedia Biblijna*, Poznań–Warszawa 1959.

¹² Por. J.T. FORESTELL, *Old Testament Background of the Magnificat*, MLSt, Washington 1961, s. 54.

Kantyk *Magnificat* nosi charakter poezji hebrajskiej. Tekst ten jest rodzajem liryczno-epicznym, łączącym tematykę epicką z liryzmem i emocjonalnością, jako konstruktywnymi pierwiastkami utworu. Opiera się on na klasycznej formie psalmu dziękczynnego. Podobnie jak w psalmach napisanych zgodnie z zasadami hebrajskiej poezji lirycznej, przybierającej w nich bądź to kształt hymnu, modlitwy czy refleksyjnej elegii, w *Magnificat* można wyłonić podstawowe składniki owej poezji: paralelizmy układu członów wiersza, a więc strofy rytmiczne oparte o paralelizm semicki, rytmikę polegającą na odpowiednim rozkładzie akcentu zdaniowego oraz obrazowość osiąganą przez zastosowanie odpowiednich środków stylistycznych: przenośnię, porównanie, personifikację, obrazy antropomorficzne¹³. Podział takiego tekstu, przy zastosowaniu krytyki literackiej do tekstu biblijnego, wykazuje różnice w stosunku do podziałów wyżej przedstawionych:

cz. I — wprowadzenie — wezwanie do oddawania Bogu chwały i czci;

cz. II — pochwała Boga (dwa motywy):

- 1) wystawianie Boga przez kontemplację doskonałości Jego dzieł stwórczych;
- 2) koncentracja wokół wydarzeń zbawczych, widocznych w historii lub w życiu jednostki;

cz. III — zakończenie — rodzaj podsumowania, pochwała lub powtórzenie wezwania wstępnego¹⁴.

Kantyk *Magnificat*, jako istotny element *Officium divinum* w liturgii rzymskiej, należy do kantyków brewiarza i znalazł zastosowanie w *Vesperae* — dawniejszym *Lucernarium*¹⁵ (początkowo kantyk ten należał do nabożeństwa porannego¹⁶). *Laudes* i *Vesperae*, kluczowe modlitwy *opus divinum*, należą do najstarszych, początkowo nawet jedynych pozamonastrycznych modlitw porządku dziennego¹⁷. Nieszpory podlegały wielowiekowym reformom, przechodząc pewne zmiany zarówno w zakresie wewnętrznym, jak i w samej strukturze. Rozwój ten szedł dwoma nurtami: poprzez wspólnoty monastyczne i poprzez ważniejsze ośrodki diecezjalne. Dla porządków monastycznych, według których odmawiano brewiarz, pewnym podsumowaniem była reguła św. Benedykta (V w.). W tym porządku *Magnificat* następował po czterech psalmach z antyfonami, lekcji, responsorium, hymnie ambrożyjskim, wersecie, po którym następowała prośba litanijna. Według tzw. porządku rzymskiego, który z czasem stał się wzorem dla innych Kościołów świata łacińskiego (IX w.), *Magnificat* zajmował pozycję kolejną: werset *Deus in auditorium* i *Gloria Patri*, po nich następowało pięć psalmów z antyfonami, po nich krótkie czytanie, werset,

¹³ W. SMERKA, *art. cyt.*, s. 39.

¹⁴ JANKOWSKI, ROMANIUK, STACHOWIAK (red.), *Komentarz praktyczny*, s. 235.

¹⁵ R. ZIELASKO, *Officium divinum*, w: *Wprowadzenie do liturgii*, Poznań–Warszawa 1967, s. 405; SINKA, *dz. cyt.*, s. 242.

¹⁶ B. STABLEIN, *Das einstimmige Magnificat*, MGG, Kassel 1949–68, t. VIII, k. 1483.

¹⁷ R. JONSSON, *Études sur la genèse des offices versifiés*, Sztokholm 1968, s. 9–12.

Magnificat z antyfoną, *Kyrie eleison* i *Pater noster* lub kolekta dzienna, na koniec dodawano prośby feriałne¹⁸.

Magnificat, jako jeden z najważniejszych śpiewów Kościoła, zajmował i zajmuje uprzywilejowane miejsce, czego dowodem jest m.in. nieustanne zachowywanie go w *Horae canonicae*, podlegających kolejnym reformom, by wymienić tu najważniejsze:

- XIII w. — *Breviarium secundum usum Romanae Curiae*, tzw. „franciszkański”;
- XVI w. — *Breviarium sanctae Crucis* (wyd. 1535);
- *Breviarium Romanum* (Piusa V, [wyd. 1568]), obowiązujące w całym Kościele łacińskim, a będące poprawionym i uproszczonym brewiarzem franciszkańskim z XIII w.¹⁹

Punktem szczytowym godziny modlitwnej *Vesperae* w wymienionych brewiarzach był kantyk ewangeliczny wraz z antyfoną. Przez tę właśnie pozycję godzina ta stała się zasadniczą formą kultu maryjnego.

2. Kantyk w monodii gregoriańskiej

Jako jednogłosowa forma chorałowa *Magnificat* oparte jest na tonie kantykowym, którego formuła, zbliżona w funkcji i stylu do tonu psalmowego, różni się od niego swym nieco bogatszym, bardziej ozdobnym opracowaniem, jak też poprzedzaniem każdego wersetu tekstu intonacją²⁰. Struktury melodyczne *Magnificat* oparte są na ośmiu muzycznych formułach, które są przyporządkowane kolejnym tonom kościelnym (*Magnificat octo tonorum*)²¹.

Kantyk jest wykonywany w oparciu o jedną z tych ośmiu formuł, a każdy kolejny wers tekstu jest powtórzeniem tego samego muzycznego wzoru. Dla każdego

¹⁸ W. GŁOWA, *Historia i teologiczna myśl poszczególnych godzin*, w: W. ŚWIERZAWSKI (red.), *Liturgia uświęcenia czasu*, Kraków 1984, s. 53–54; por. też: M. BERRY, *Liturgy of the Hours*, NGrove, t. XI, Londyn 1980, s. 88; D. IDASZAK, *Teksty liturgiczne w XVIII-wiecznych kompozycjach z Grodziska Wielkopolskiego*, RTK 34 (1987), z. 7, s. 357–363.

¹⁹ J. GROCHOCKI, *Z dziejów Officium Divinum*, RBL 5 (1952), s. 53.

²⁰ Zob. np. *Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae de tempore et de sanctis*, Romae 1908; *Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis cum cantu gregorianum*, Romae 1936, s. 207–218.

²¹ *Tonus peregrinus*, stosowany często w psalmach poza serią tradycyjnych tonów kościelnych, nie jest używany w jednogłosowym, chorałowym śpiewie *Magnificat*. We Francji spotykano sporadycznie śpiew *Magnificat* oparty na modus „królewskim” (*royal*), którego skomponowanie przypisuje się hipotetycznie Ludwikowi XIII (za: *Magnificat*, w: *Encyclopedie de la musique*, t. III, Paris 1961). W nabożeństwach anglikańskich pojawiły się zmienione wersje tonów kantyku (*Suplement to the New Version*, 1700; za: N. TEMPERLEY, *Canticle [anglican]*, NGrove, t. III, 1980, s. 726). Reforma luterańska zachowała tony psalmodyczne dla *Magnificat* przetłumaczonego na język niemiecki: *Meine Seele erhebt den Herren*, podczas gdy u reformatorów francuskich kantyk był ujęty w strofy poetyckie jak inne kantyki Biblii i zaopatrzony w specjalne melodie, przeznaczone do śpiewu zbiorowego; A. ALBIA, *Mon ame loue et magnifie*, za: M. HONEGGER (opr.), *Science de la Musique. Magnificat*, Paris 1976, s. 576.

wersu kantyku formuła melodyczna jest podzielona na dwie, zbliżone pod względem muzycznym, części. Po wprowadzającej, intonacyjnej figurze melodycznej (*intonatio, initium*) powtarzany jest ton recytacyjny (*repercussio, tenor*), prowadząc (po fleksji) do środkowej kadencji (*mediatio, metrum*), która zamyka pierwszą połowę wersu. W drugiej jego połowie dźwięk *repercussio* jest ponownie wielokrotnie powtarzany (zależnie od ilości sylab w tekście), dążąc do bogatszej melodycznie, niż środkowa, kadencji końcowej (*terminatio, differentia*) i *finalis*²².

Istnieją dwa zestawy tonów dla kantyku *Magnificat*. Pierwszy różni się od tonów psalmowych tylko w niewielu detalach, drugi zawiera *toni solemnes (qui ad Canticum B. Mariae V. in Festis majoribus I vel II classis usurpari possunt)*, używane w czasie ważniejszych świąt. Te ostatnie mają bardziej opracowane formuły dla kadencji środkowych (*mediatio*) i w większości przypadków również dla formuły początkowej (*intonatio*). Ponadto — różny sposób wykonania i interpretacji podnosi uroczysty charakter kantyków i różni je od psalmów *Officium*²³.

Wybór *modus* oraz zakończenie kantyku *differentia* są uzależnione od towarzyszącej mu antyfony, która go obramowuje. Antyfona dobierana jest w zależności od danego święta kościelnego, zawiera myśl przewodnią *officium* dnia czy uroczystości oraz cytuje i parafrazuje tekst kantyku. Antyfony do *Magnificat* są także nieco dłuższe i bardziej ozdobne niż pozostałe (np. antyfona *Hodie Christus natus est*)²⁴. W najstarszych antyfonarzach znajdują się specjalne serie antyfon przeznaczonych dla *Magnificat*²⁵.

Szczególnie uroczysty charakter wykonania *Magnificat* podkreślano już w IX w., w traktacie *Commemoratio brevis*, nakazujący wolniejsze, bardziej majestatyczne wykonywanie wersetów *Canticum B.M.V.*²⁶

3. Opracowania wielogłosowe — wybrane przykłady

Praktyka wielogłosowego opracowywania łacińskiego tekstu *Canticum B.M.V* zaczęła intensywnie rozwijać się, jak można sądzić na podstawie zachowanych źródeł, w XIV i XV w. Już w tym początkowym okresie polifoniczne kompozycje *Magnificat* pojawiają się w twórczości autorów różnych narodowości, by wymienić chociażby takie nazwiska, jak: Dunstable, Dufay, Binchois, Limburgia, Feragut, De Quattris, Isaak, Josquin des Pres, Mouton, Obrecht. Najstarszym (obok anonimowe-

²² W.I. LEWKOWICZ, *Harmonia gregoriańska*, Poznań 1959, s. 281.

²³ R.H. HOPPIN, *Medieval Music*, New York-London 1978, s. 84.

²⁴ J. VIRET, *Magnificat*, w: *Dictionnaire des oeuvres de l'art vocal*, t. II, Paris 1989, s. 1167; por. też antyfony do *Magnificat* w: *Liber Antiphonarum pro diurnis horis juxta ritum romanum*, Solesmes 1897, s. 87, 92, 96, 101, 107, 112 oraz w: *Liber Gradualis*, Tomaci 1883, s. 232.

²⁵ Por. R. STEINER, *Magnificat — monophonic*, NGrove, t. XI, s. 495.

²⁶ VIRET, *dz. cyt.*, s. 1167.

go) zachowanym przekazem wielogłosowego opracowania kantyku *B.M.V.* w Polsce jest pochodząca również z XV w. (ok. 1430 r.) kompozycja autorstwa Mikołaja z Radomia. Gatunek *magnificat* niezwykle ekspansywnie rozprzestrzeniła się w Europie już w XV w., lecz dopiero XVI w. jest okresem, kiedy przeżywa swój największy rozkwit. Liturgiczny tekst maryjnego kantyku był, obok *ordinarium missae*, najczęściej poddawany muzycznym opracowaniom wielogłosowym w tym właśnie stuleciu. Od ok. 1520 r. pojawiają się w Europie liczne zbiory rękopiśmienne, a po 1534 r. — druki²⁷, które zawierają wyłącznie lub głównie kompozycje *magnificat*²⁸. Wśród czołowych reprezentantów tego gatunku można wymienić: C. Festę, C. Moralesa, G. Albertiego, O. di Lasso, G.P. da Palestrinę.

Wielogłosowy *magnificat* po 1600 r. był już wyrazem nowego stylu, rodzącego się na podłożu gruntownych przeobrażeń techniki kompozytorskiej (niezależną kategorią były kompozycje *magnificat* pisane w *stile osservato*, który wykazywał niezwykłą trwałość i utrzymywał się jeszcze do XVIII w. (np. Bernardi, Lotti). Szeroki zasób środków wyrazowych, ich bogactwo i różnorodność służyły w dużej mierze wyrazowej interpretacji tekstu słownego kantyku, który to, jako tekst poetycki, szczególnie nadawał się do stosowania efektów barokowego malarstwa dźwiękowego. Zmieniona od podstaw zasada kształtowania utworu, dominująca rola techniki koncertującej i nierzadko posuwanie się do śmiałych eksperymentów, znajdowały swe bezpośrednie odbicie również we wczesnobarokowych dziełach religijnych. *Magnificat* C. Monteverdiego, wieńczący *Vespro della Beata Virgine*, przejawia symbiozę dwóch stylów: dawnego i nowego. Z jednej strony — wnikliwy stosunek do tekstu biblijnego, z drugiej — manifestowanie awangardowych tendencji epoki oraz bezprecedensowe pomysły i innowacje w ujęciu całości dzieła²⁹ stworzyły kompozycję przełomową w ewolucji gatunku, zarówno od strony warsztatowej, jak i estetycznej. Innym czołowym reprezentantem gatunku, pochodzącym z I poł. XVII w., lecz już z niemieckiego kręgu kulturowego, jest wokalnie-instrumentalne (jednocześnie wykazujące wpływ polichoralności Gabrielego) *Magnificat* łacińskie (SWV 468) H. Schütza.

W połowie XVII w. coraz silniej zarysowują się tendencje w kierunku wyodrębniania w kompozycji samodzielnych, zamkniętych części (na zasadzie respektowania tradycyjnej odpowiedniości ich liczby do 12-wersetowej struktury tekstu kantyku, lub też na zasadzie dość swobodnego łączenia po kilka wersów w jednym segmencie muzycznym). Łączy się to często z rozbudowaniem, a nieraz monumentalizacją całej formy, operowaniem dużymi masami dźwiękowymi, jak i emancypacją partii solowych. Symptomy tych zmian możemy zaobserwować m.in. w *Ma-*

²⁷ W. KIRSCH, *Magnificat — polyphonic to 1600*, NGrove, t. XI, s. 495.

²⁸ Np. zbiór *magnificat*'ów C. MORALES, *Magnificat Moralis ispani cum quatuor vocibus, liber primus*, Wenecja 1545.

²⁹ Por. dyskusję, którą podejmuje w związku z tą problematyką S. BONTA, *Liturgical Problems in Monteverdis Marian Vespers*, JAMS 20 (1967), s. 87.

magnificat J.R. Ahlego (1657 r.), J.P. Kriegera (1685 r.), a jeszcze na szerszą skalę w opracowaniach tego kantyku XVII-wiecznych kompozytorów francuskich, które swą funkcją i charakterem zdecydowanie różniły się od włoskich i niemieckich, należąc do specjalnej kategorii gatunku *grand motet*³⁰ (Delalande, Du Mont, Charpentier³¹). *Magnificat* we francuskiej kulturze muzycznej I poł. XVII w. pozostawał, jak większość francuskich kompozycji religijnych bastionem *stile antico* (np. *magnificat*'y J. de Bourmouville). Dopiero niektóre *magnificat*'y H. Du Monta, a w szczególności uznany przez J.R. Anthony'ego³² za najbardziej interesujący i efektowny *magnificat* wokalny-instrumentalny, umieszczony jako kompozycja nr 13 w zbiorze Du Monta *Meslanges* — dały model następnym generacjom. Zarówno opracowania kantyku Du Monta, jak i znakomita większość opracowań innych autorów mieściły się w kategorii formalnej *grand motets* (rzadziej *petits motets*, np. u Lully'ego). Wyrastający z rodzimych tradycji i wykazujący dążenie do pogodzenia włoskich założeń estetycznych z francuskimi tradycjami *grand motet* wykazywał duże podobieństwo formalne do kantaty religijnej. Podobnie więc jak w twórczości polskiej tego okresu — można mówić o wymienności tych gatunków. D. Launay — w swej obszernej pracy poświęconej francuskiej muzyce religijnej — nie omawia *magnificat*'u jako odrębnego gatunku muzycznego, koncentrując swą uwagę na ogólnych tendencjach rozwojowych kategorii wyższego rzędu, jakim był właśnie *grand motet*. Za twórców, którzy najbardziej przyczynili się do jego ewolucji (zmiany dotyczące języka muzycznego, struktury dzieła, dyspozycji aparatu wykonawczego, jak i asymilowanych wpływów obcych) uważani są przede wszystkim: M.A. Charpentier, M. Delalande i A. Campra. Zwraca uwagę fakt, iż ich dzieła, wraz z nabieraniem cech wielkiej kantaty religijnej i dążeniem do charakteru koncertowego w coraz to mniejszym stopniu respektują plan literacki kompozycji. Zjawisko to, występujące z dużym nasileniem na przełomie XVII/XVIII w. i w I poł. XVIII w. dotyczy m.in. właśnie form wersetowych. Wersety są grupowane w zależności od muzycznego podziału kompozycji na części, które są względem siebie skontrastowane i posiadają różną obsadę. Można tu wskazać na wpływ wielkiej kantaty włoskiej i jej przedstawicieli jak m.in.: Rossi, Cavalli, Savioni. Zjawisko to w pełni odzwierciedla się w polskich kompozycjach *magnificat*, choć, jak wynika z zachowanego materiału, z pewnym opóźnieniem w stosunku do Europy zachodniej (połowa XVIII w.).

Magnificat'y Charpentiera, będące pod względem formy i środków stylistycznych pod silnym wpływem muzyki włoskiej (jakkolwiek można w nich również spotkać pewne strukturalne elementy typowe dla muzyki francuskiej, np. wpływ wielkiego ronda) są w dużej mierze materiałem porównywalnym dla części zacho-

³⁰ D. LAUNAY, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris 1993, s. 434–440.

³¹ Y. ROKSETH, *Un Magnificat de Marc-Antoine Charpentier*, „Journal of Renaissance and Baroque Music” 1 (1946), nr 3, s. 192–199.

³² J.R. ANTHONY, *La musique en France à l'époque baroque*, Paris 1981, s. 234.

wanych polskich kompozycji, reprezentujących interesujący nas gatunek. Szczególnie te jego kompozycje, przeznaczone na rozbudowany zespół wokально-instrumentalny, będące w zasadzie już wielkimi, zespołowymi kantatami religijnymi odzwierciedlają europejskie tendencje w nowoczesnym kształtowaniu formy religijnej i przyspieszają jej sekularyzację. Tworzone w końcu XVII w. — prezentują już dojrzałe stadium rozwoju formy *magnificat*, niejako nowy wzór formalny, który, ewoluując i modyfikując się, rozpowszechnił się także w Polsce. Kontynuatorami tego nurtu na gruncie francuskim byli m.in.: A. Campra, E. Blanchard, F. Giroust — komponujący w II poł. XVIII w. m.in. *magnificat'y* (*grand motets*) dla kaplicy królewskiej³³.

Nowa koncepcja formalna połączona z kunsztownością, odpowiednią do konwencji estetycznych dojrzałego baroku, znalazła swój wyraz w wielu europejskich kompozycjach reprezentujących omawiany gatunek, by wymienić chociażby słynne *Magnificat* A. Vivaldiego (RV 610) czy *Magnificat* J.S. Bacha (BWV 243).

W stosunkowo niewielkiej grupie polskich dzieł muzyki religijnej XVII w., jaką dysponujemy dzisiaj — wynikłej z dotkliwych spustoszeń w zabytkach muzycznych tego okresu — odnajdujemy (poza stojącym na pograniczu dwóch epok stylistycznych dziełem M. Zieleńskiego z 1611 r.) dwa pełne autorskie przekazy wielogłosowego, wokально-instrumentalnego *magnificat'u*. Są to: pochodzące z I poł. XVII w. *Magnificat* Marcina Mielczewskiego, będące ostatnią częścią cyklu *Vesperae Dominicales* oraz *Magnificat* Jacka Różyckiego z II poł. XVII w. Fakt, iż dysponujemy tak skąpym, jeśli chodzi o ilość przykładów, źródłem historycznym powoduje pewien brak przejrzystości ciągu rozwojowego formy *magnificat* w XVII stuleciu w naszym kraju. Nie świadczy to jednak o schyłkowym charakterze tej formy w ówczesnej Polsce. Dwie wymienione wyżej kompozycje są istotnym ogniwem w procesie dalszego dojrzewania i rozwoju *magnificat'u*, który — jak dowodzi tego zachowany materiał XVIII-wieczny — nadal był w Polsce gatunkiem żywym i budzącym zainteresowanie wielu twórców.

Wyjątkowe miejsce zajmuje *Magnificat G-dur* Marcina Józefa Żebrowskiego³⁴. Ta rozbudowana, wokально-instrumentalna kompozycja, ze znacznie rozszerzonym aparatem wykonawczym zbliża się w pewnym stopniu pod względem charakteru i stylu do niektórych reprezentantów gatunku w ówczesnej muzyce włoskiej. Cechy te dotyczą przede wszystkim języka muzycznego, natomiast w zakresie formy — pierwotna, liturgiczna, 12-wersowa dyspozycja tekstu słownego stała się podstawą dla jasno zaznaczonych podziałów muzycznych. Pomimo dużych rozmiarów, utwór jest zwarty i jednorodny, stanowiąc przykład logiki rozwoju wielkiej formy. W swych

³³ J.E. MORBY, *The Great Chapel Chamber Controversy*, „The Musical Quarterly” 1972, nr 4, s. 383. Podobnie jak motety (w tym *magnificat'y*) M.R. Delalande i M.A. Charpentiera, pisane z przeznaczeniem dla *Chapelle Royal* i *Sainte Chapelle* — tak i kompozycje F. Girousta wymagały szczególnie uroczystej oprawy, zdeterminowanej ich funkcją.

³⁴ Wyd. w serii WDMP nr 64, Kraków 1968.

wewnętrznych podziałach architektonicznych — kompozycja również wykazuje proporcje i symetrię. Dwunastoczęściowa forma muzyczna idzie w ślad za formą poetycką (w tym kierunku grunt był przygotowany przez okresy poprzednie). Formalnie zatem dzieło to utrzymuje jeszcze silne powiązania z przeszłością, natomiast w warstwie czysto muzycznej prezentuje nurt odzwierciedlający tendencje estetyczne epoki. Uwagę zwracają m.in. powiązania materiałowe wewnątrz części, które są realizowane bądź przez kontynuację (w postaci wariantów) i rozwój myśli muzycznej, bądź przez wierną repetycję jej fragmentów. Powiązania te dokonują się zarówno w warstwie wokalnie-instrumentalnej, jak i czysto instrumentalnej. Na podstawie wspomnianego przykładu, jak i wielu innych zachowanych (głównie w rękopisach) XVIII-wiecznych kompozycji *magnificat* (np. Polickiego, Staromiejskiego, Szczurowskiego, Bryknera, Zejdlera, Dankowskiego), można sądzić, iż ściśle liturgiczny tekst kantyku na ogół nie dopuszczał w swych opracowaniach muzycznych daleko idących ingerencji w tekst, jak np. przedstawianie kolejności zdań. Spotykamy jednak pod tym względem pewne wyjątki. I tak np. ścisłemu przestrzeganiu porządku tekstu liturgicznego zaprzecza bardzo znamienity i wyjątkowy pod tym względem przykład gatunku, jakim jest *Magnificat* Kaspra Pyrszyńskiego (kompozycja zaginiona, znana jedynie z opisu i interpretacji J.J. Dunicza³⁵). Kompozytor nie tylko często przedstawia kolejność wersetów (a zwłaszcza wielokrotnie wbudowuje w przebieg całości I werset), lecz także powtarza grupy słów z poprzednich wersetów w wersetach następnych, np. część I wersetu łączy z II — *Magnificat et exultavit Spiritus meus*, czy I werset z częścią IV wersetu — *Magnificat anima mea Dominum et sanctum nomen eius*. Zabiegi te spowodowane są zarówno koncepcją powiększenia rozmiarów kompozycji (obejmowała ona w sumie 584 taktów), jak i dostosowania tekstu do symetrycznych konstrukcji muzycznych (łączyjących się niekiedy z powrotami materiału muzycznego). Tak więc, w niektórych przypadkach strona strukturalna oraz semantyczna tekstu jako całości w pewnym stopniu podporządkowuje się formalno-muzycznej koncepcji dzieła. Swobodne traktowanie tekstu, częsty brak konsekwencji w jego logicznym (zachowującym określony porządek) przekazie dowodzi, iż aspekt budowy architektonicznej i kształtowania muzycznego jest w coraz mniejszym stopniu zdeterminowany przez tekst słowny.

Inne rozwiązanie architektoniczne znajdujemy np. w *Magnificat* Antoniego Milwida³⁶, gdzie każda z większych części muzycznych składa się z trzech wersetów, dając tym samym bardzo regularnie i symetrycznie zbudowaną, czteroczęściową kompozycję (konsekwentnie również i ostatnia część, w której zwykle doksologia występuje oddzielnie, ujęta jest trójczłonowo: werset X, XI, XII).

Warto też zwrócić uwagę na zjawisko przeciwne, kiedy to jeden z wersetów ulega tak dalece idącemu podziałowi, iż jego opracowanie muzyczne obejmuje dwie

³⁵ J.J. DUNICZ, *Kasper Pyrszyński. Z badań nad muzyką polską XVIII wieku*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 1935, s. 54–75.

³⁶ *Dixit et Magnificat z: Vesperae*.

niezależne części kompozycji. Stosunkowo często przypadek taki można spotkać w kompozycjach obcych. I tak, zarówno np. w utworze J.S. Bacha, jak i F.X. Brixiego — dwie połowy III wersetu (*Quia respexit...*) otrzymują nie tylko skontrastowane, jeśli chodzi o obsadę opracowanie muzyczne (co z uwagi na wyeksponowanie i symboliczne odzwierciedlenie słów *omnes generationes* zdarza się często), ale także stanowią dwie odrębne i niezależne od siebie części muzyczne (u Brixiego nawet odmienne tonalnie, metrycznie i agogicznie). W obydwu wskazanych kompozycjach ów zabieg rozbicia wersetu powodujący zwiększenie ilości głównych całości jest skompensowany dzięki połączeniu w jednolite części muzyczne innych, wybranych wersetów. W ten sposób tradycyjna 12-częściowość opracowania *magnificat*'u zostaje zachowana.

Na ogół usamodzielnienie dużych części kompozycji, kumulujących po kilka jednostek strukturalnych jakimi są wersety, najczęściej nie burzy architektonicznej równowagi dzieła. Odejście od bezpośredniego podporządkowania muzyki słowu w niewielu tylko przypadkach prowadzi do całkowitego nieliczenia się z prawidłowościami budowy tekstu. Emancypacja z zależności dźwięku od słowa dokonuje się przede wszystkim w ramach mniejszych struktur (kształtowanie frazy, zdania...), w mniejszym zaś stopniu w zakresie zewnętrznego układu architektonicznego.

4. Respektowanie tradycji liturgicznej

Zachowanie w wielogłosowych kompozycjach *magnificat* tradycji liturgicznej związanej z sięganiem do oryginalnej melodii chorałowej przejawia się w różnym stopniu. Nawiązanie do owej tradycji przybiera w późnych XVIII-wiecznych opracowaniach kantyku z reguły już tylko postać symboliczną, jakkolwiek zaznaczoną w sposób bardzo sugestywny. Do rzadkości należy odwoływanie się do średniowiecznych i renesansowych wzorów, w których często całość kompozycji opierała się na melodycznym materiale chorału. Zwłaszcza w XVI-wiecznych *magnificat*'ach sposób adaptowania chorału obejmował szereg możliwości — począwszy od długonutowego *cantus firmus*, poprzez rytmizowaną jego postać i różnego typu wariacyjne zmiany wynikłe z dostosowania się do wymogów wielogłosowej struktury, aż do kontrapunktycznych imitacji i parafraz chorału w różnych głosach³⁷. W wielu jednak ówczesnych kompozycjach *Magnificat* posługiwanie się tradycyjną melodią liturgiczną ograniczało się do cytowania (mniej lub bardziej wiernego) chorałowych incipitów. Tak więc przede wszystkim pierwszy człon modelu gregoriańskiego dos-

³⁷ Na różne sposoby traktowania *cantus prius factus* w I i II poł. XVI w. zwraca uwagę M.J. CHOŃSKI, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. II, Kraków 1962, s. 114, 301; zob. też J. ARMSTRONG, *How to Compose a Psalm: Ponzio and Cerone Compared*, „Studi Musicali” 7 (1978).

tarczał materiału motywicznego³⁸. Nierzadko spotkać też można było we wspomnianym okresie i takie opracowania tekstu kantyku *B.M.V.*, które nie wykazywały żadnych zależności melodycznych i konstrukcyjnych od chorału³⁹.

Koegzystencja chorału z nowymi technikami kompozytorskimi następnego stulecia — a zwłaszcza jego pierwszych dziesięcioleci, kiedy dokonał się istotny przełom stylistyczny w muzyce religijnej — wystąpiła również na terenie gatunku *magnificat*. Claudio Monteverdi, wykraczając w swej kompozycji poza przyjętą ówczesnie konwencję dzieła liturgicznego, łączy chorałowy *cantus firmus* z partiami koncertującymi. Zarówno w pierwszej, jak i drugiej wersji jego *Magnificat* z *Vespro della Beata Vergine*, trzonem formy staje się wyraźnie wyeksponowana chorałowa melodia (z przetworzoną motywiką), wędrująca jako *cantus firmus* poprzez różne głosy, wplatana w rozmaite konfiguracje głosów wokalnych (a w przypadku I wersji — i instrumentalnych). Funkcję ekspresyjno-dramatyczną tego typu ujęcia i zastosowania chorału podkreśla Ewa Obniska: „[...] o dramaturgii *Magnificat* I w znacznym stopniu decyduje melodia chorałowa, stale obecna w dwunastu odcinkach kompozycji, a ściślej — decyduje zderzenie jej statycznych, wybrzmiewających z wolna dźwięków z bujnymi, pełnymi wigoru rytmicznego i dynamizmu partiami niechorałowymi”⁴⁰. W związku z takim traktowaniem materiału muzycznego wyłania się również problem adekwatności dzieła do ówczesnej praktyki liturgicznej, podjęty m.in. przez S. Bontę⁴¹ i L. Bianconiego⁴². Dzieło Monteverdiego w pewnym sensie zamyka etap tworzenia wokально-instrumentalnej kompozycji *Magnificat* w oparciu o tak konsekwentnie przeprowadzoną melodię chorału⁴³. Nie oznacza to, iż w późniejszym okresie nie pojawiają się próby powrotu do takiej koncepcji dzieła, jednak

³⁸ Symptomatycznym zjawiskiem występującym np. w wielu *magnificat*'ach Orlando di Lasso jest większe zbliżenie opracowania pierwszego i ostatniego wersetu tekstu do chorału, podczas gdy wersety środkowe otrzymują opracowanie muzyczne bardziej swobodne. O sposobach traktowania chorału w *magnificat*'ach Lasso pisze m.in. W. KURTHEN, *Über Choral und Polyphonie im 16 Jahrhundert*, Köln 1950, s. 107–109. Praktyka ta była stosowana w opracowaniach *magnificat*'ów i psalmów również i później — por. np. psalm *Laudate Dominum* M. Wronowicza, gdzie w pierwszym i ostatnim wersecie kompozytor cytuje melodię chorałową VIII tonu.

³⁹ Jednym z najbardziej ewidentnych przykładów może być zespół kilkudziesięciu kompozycji Orlanda di Lasso, napisanych w technice parodiowanej i wykorzystujących rozmaite utwory świeckie. Można tu też przytoczyć dzieło M. Praetoriusa. W jego zbiorze z 1611 r. większość *magnificat*'ów oparta jest na materiale parodiowanym, a tylko kilka na gregoriańskim lub „protestanckim” chorale; por. F. BLUME, *Protestant Church Music*, London 1975, s. 177.

⁴⁰ E. OBNISKA, *Claudio Monteverdi*, Gdańsk 1993, s. 239.

⁴¹ S. BONTA, *Liturgical Problems in Monteverdi's Marian Vespers*, JAMS 20 (1967), s. 87–95.

⁴² L. BIANCONI, *Music in the Seventeenth Century*, Cambridge 1989, s. 105–119.

⁴³ Zjawisko to podkreśla m.in. M. Bukofzer: „Po Monteverdism stosowanie *cantus firmus* w *concertato* na dużą liczbę głosów prawie zanikło. Jego następcy w Wenecji [...] i późniejsi kompozytorzy [...] zanadto przejmowali się przedstawieniem tekstu, aby ulegać ograniczającym okowom *cantus firmus*. W ich utworach występują jedynie czasem intonacje i krótkie cytaty z chorału w opracowaniu kontrapunktycznym”; M. BUKOFZER, *Muzyka w epoce baroku*, Kraków 1970, s. 102.

będą to przypadki dość sporadyczne. Spośród twórców *Magnificat* działających w II połowie XVII stulecia i respektujących tradycje liturgiczne w sensie wprowadzania w przebieg niemal całej kompozycji melodii kantykowej określonego tonu można wymienić także wspomnianego wcześniej kompozytora francuskiego — Marc-Antoina Charpentiera⁴⁴.

Coraz wyraźniej jednak rysuje się tendencja do odchodzenia od chorału jako jednego z podstawowych elementów konstrukcyjnych kompozycji. Zastąpiony on zostaje formułami melodycznymi mniej lub bardziej bliskimi gregoriańskim i to przeważnie tylko na krótkim (z reguły wstępnym) odcinku kompozycji. Taki właśnie sposób wykorzystania i strukturyzowania chorału może wskazywać na czasy nowsze. Z dzieł obcego pochodzenia wymienimy tu chociażby *Magnificat* H. Schütza⁴⁵, Ph. Du Monta⁴⁶, J.R. Ahlego, F. Cavallego, J.Ph. Kriegera⁴⁷. Z polskich zachowanych przykładów tego okresu w kategorii tej mieszczą się np. kompozycje Mikołaja Zieleńskiego i Marcina Mielczewskiego. Dzieło Zieleńskiego — poza jednogłosową intonacją — nie wykazuje w zasadzie wyraźnych powiązań z chorałem. Taki stosunek kompozytora do chorałowego materiału dźwiękowego wynikał zarówno z ówczesnie przyjętej praktyki, jak i swoistego kształtowania wielochórowego masywu brzmieniowego. Według Władysława Malinowskiego — „[...] odrzucenie lub przyjęcie inspiracji chorału nie było w technice dźwiękowej, jaką reprezentuje Zieleński, kwestią wolnego wyboru. Rezygnacja z owych inspiracji była konsekwencją jego generalnej muzycznej koncepcji. W jej ramach ani chorał jako materiał melodyczny, ani związane z jego wykorzystaniem metody konstrukcji nie mogły znaleźć szerszego zastosowania. Wystarczy zdać sobie sprawę, że nieodłączna od koncepcji dźwiękowej Zieleńskiego jest choćby rola melodyki (i określona jej postać), oscylująca między formowaniem plastycznych motywów przeznaczonych do imitacji a wtórnością i dezindywidualizacją podyktowaną prymatem struktur wertykalnych⁴⁸. W większym stopniu nawiązuje do tradycji Mielczewski, cytując jako długonutowy *cantus firmus* w głosie sopranowym melodię chorałową VI tonu. Fragment ten obejmuje słowa całego I wersetu, wyraźnie wyróżniając go na tle całości.

⁴⁴ Np. w jego *Magnificat* melodia chorałowa VIII tonu ukazana jest bardzo plastycznie i pojawia się w różnych głosach w ciągu całej kompozycji. W niektórych odcinkach chorałowy model wzbogacony jest ornamentami.

⁴⁵ W łacińskim *Magnificat* (SWV 468) Schütza — poza nawiązującym do praktyki liturgicznej jednogłosowym rozpoczęciem kompozycji (słowo *magnificat* wykonuje głos tenorowy *solo*) — nie ma wyraźnych odniesień do formuł gregoriańskich. Schütz nie wprowadza również formuł *tonus peregrinus* w swych trzech zachowanych *magnificat*'ach z tekstem niemieckim (*Meine Seele* SWV 344, 426, 494).

⁴⁶ Du Mont w swych *magnificat*'ach opiera się na formułach melodycznych bliskim gregoriańskim, przede wszystkim w obrębie I wersetu tekstu. Jeśli chodzi o zastosowanie chorału, na szczególną uwagę zasługuje *Magnificat* nr 13 ze zbioru *Mélanges*. W kompozycji tej wstępna symfonia oparta jest na temacie gregoriańskim.

⁴⁷ W *Magnificat* Kriegera odcinek odpowiadający słowom całego pierwszego wersetu, a realizowany jednogłosowo przez głos sopranowy, wyraźnie nawiązuje do wzorca chorałowego.

⁴⁸ W. MALINOWSKI, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*, Kraków 1981, s. 28.

Wiele spośród polskich XVIII-wiecznych kompozycji reprezentuje nurt rozwijający się już przez całe XVII stulecie, nurt, w którym rola chorału ograniczona jest już tylko do symbolicznego zaznaczenia i podkreślenia związku z tradycją⁴⁹. Struktury zbliżone w swym rysunku i charakterze do chorałowych i wykazujące różny stopień wyrazistości występują zwykle w powiązaniu z pierwszym słowem kantyku — *magnificat*⁵⁰. Nie są to jednak wierne cytaty chorału, lecz formuły melodyczno-rytmiczne, które swym wąskim *ambitus* (a często tylko recytacją na jednej wysokości dźwięku), ograniczoną interwalią, długimi wartościami rytmicznymi (lub też przeciwnie — szybko i równomiernie skandowanymi dźwiękami) oraz ogólnym charakterem inwokacji, zawołania, w sposób zamierzony nawiązują do chorału i wywołują pożądany nastrój. Te właśnie formuły melodyczno-rytmiczne, mimo iż podobieństwo z wzorcem gregoriańskim jest już w dużym stopniu zatarte, odznaczają się znaczną precyzją rytmiczną, ujednoliconym brzmieniem, wyrazistością tekstu słownego. Rzadziej spotykamy się z opracowaniem całego I wersetu, które nawiązuje do struktury chorałowej. Częste stosowanie w przebiegu tych kompozycji fragmentów homorytmicznych lub jednogłosowych, w których na dłuższym odcinku występuje szybka recytacja tekstu, również stanowi (świadomą, czy też nie) reminiscencję chorału. Należy podkreślić fakt, że w grupie kompozycji wspomnianego wyżej nurtu, w którym mamy do czynienia z rezygnacją z cytowania czy użycia na szerszą skalę materiału chorałowego, elementy, czy tylko nikiłe ślady tegoż są niemal zawsze obecne. Świadczą one, iż na terenie gatunku *magnificat* tradycja chorałowa była żywotna jeszcze przez cały XVIII w., mimo radykalnych przeobrażeń w zakresie stylu i koncepcji formy. Cały szereg przykładów o analogicznym podejściu do chorału jak w wielu kompozycjach polskich znajdujemy również w obcej literaturze (np. u: F.X. Brixiego, A. Vivaldiego, A. Caldary, J. Kuhnau, J.Ch. Bacha, C.Ph.E. Bacha, W.A. Mozarta⁵¹).

Inny sposób adaptacji chorału, kiedy to nie przenika on całego utworu, lecz pojawia się w centralnej jego części, odnajdujemy np. w XVII-wiecznym anonimowym utworze ze zbioru po kapeli kolegiaty w Łowiczu. Elementy chorału wprowadzone są w opracowaniu VII wersetu (*Deposuit...*), realizowanym przez cały zespół wokalnie-instrumentalny. Już pierwsze wejście głosów wokalnych w imitacji nawiązuje do incipitu chorałowego — II tonu (wariantu *solemnis*). Powtórzenie początkowych słów wersetu zespolone jest z cytatem melodii chorałowej II tonu (wariant zwykły) w głosie tenorowym. Warto zwrócić uwagę na bardzo charakterystyczny moment rozpoczynający tę część, kiedy to chór wchodzi *a cappella*. Wraz ze wszy-

⁴⁹ Zjawisko to dotyczy również i innych form muzyki religijnej. Np. w pasjach tego okresu odnaleźć można tylko nikiłe ślady melodii gregoriańskich; por. K. MROWIEC, *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII wieku*, Kraków 1972, s. 121–123.

⁵⁰ W niektórych kompozycjach polskich obserwujemy brak analogii z chorałem, nawet w odniesieniu do pierwszego słowa tekstu.

⁵¹ *Magnificat* z *Vesperae de Dominica* KV 321 i *Magnificat* z *Vesperae Solennes de Confessore* KV 339.

stkimi towarzyszącymi instrumentami wyłączona zostaje także partia *basso continuo*. Partia ta pojawia się jednocześnie z wejściem czwartego głosu zespołu wokalnego — basu, dublując melodię chorałową. Zabieg całkowitego wyłączenia instrumentów zastosował kompozytor tylko w tym jednym miejscu utworu, co w połączeniu z użytym tu chorałem wskazuje bardzo jaskrawo na świadomy moment archaizacji.

Wprowadzenie motywiki chorału tylko do jednej, środkowej części kompozycji, nie należało do zjawisk odosobnionych. Ma ono swoje odzwierciedlenie np. w *Magnificat D-dur* (BWV 243) J.S. Bacha, gdzie w części odpowiadającej IX wersetowi (*Suscepit Israel*) występuje jako *cantus firmus* w głosach instrumentalnych chorał niemiecki z melodią IX tonu psalmowego — *peregrinus*³².

Innym interesującym przykładem, tym razem z polskiego zbioru, jest wokalnoinstrumentalna kompozycja anonimowa³³, w której zacytowana w postaci *cantus firmus* melodia chorałowa VI tonu pojawia się w sposób niezwykle systematyczny: werset I — w sopranie, III — w alcie, V — w tenorze, VII — w basie, IX — w tenorze, XII — w sopranie. Mamy tu więc do czynienia nie tylko z nawiązaniem do tradycji chorałowej, ale również do techniki *alternatim*, co w połączeniu z typowymi dla XVIII w. środkami techniki kompozytorskiej daje szczególny efekt.

O obecności i — jak można przypuszczać — znacznej roli chorału we wspomnianym wcześniej, zaginionym *Magnificat* Kaspra Pyrzyńskiego dowiadujemy się z pracy J.J. Dunicza: „Melodią chorału w zmodyfikowanej formie posłużył się kompozytor w mniejszym lub większym zakresie we wszystkich ustępach *Magnificat* z wyjątkiem fugi w IV części”³⁴.

W zachodnioeuropejskich XVIII-wiecznych opracowaniach tekstu *Canticum* znajdujemy również pojedyncze przykłady, w których chorał, wykorzystany w stosunkowo szerokim zakresie, wtopiony jest (nieraz nawet jako *cantus firmus*) w nowoczesnie pojętą strukturę muzyczną. Należy tu m.in. *Magnificat* D. Zelenki³⁵, L. Leo, F. Durante³⁶, G.A. Fioroniego, a nawet jedno z trzech opracowań *Magnifi-*

³² W pierwszej wersji *Magnificat* (*Es-dur*) melodia chorału realizowana jest przez trąbkę, w drugiej wersji (*D-dur*) — przez dwa oboje. *Cantus firmus* przeciwstawiony jest kontrapunktowi głosów niższych. Wybór IX wersetu podyktowany został, wg Spitty, chęcią podkreślenia szczególnego wyrazu tego wersetu, wg Bassa — zbieżnością treści tego wersetu z Ps 114, który wykonywano w tonie *peregrinus*; zob. PH. SPITTA, *Johann Sebastian Bach*, t. II, New York 1952, s. 382; A. BASSO, *Jean Sebastian Bach*, t. II, Paris 1985, s. 578; W.I. LEWKOWICZ, *dz. cyt.*, s. 281. Również w niemieckim *Magnificat* Bacha — *Meine Seele erhebt den Herren* BWV 10, który jest kantatą chorałową opartą na melodii IX tonu psalmowego (*peregrinus*), występuje analogiczne traktowanie chorałowego *cantus firmus*. Praktyka wykorzystania tego tonu była w Niemczech powszechna — por. np. *Magnificat* J.H. Scheina (1627).

³³ Kompozycja *Magnificat* przechowywana w Bibliotece PAN w Gdańsku (sygn. BN 7432).

³⁴ DUNICZ, *art. cyt.*, s. 65.

³⁵ Po 5-taktowym wstępie *basso continuo*, w partii chóralnej pojawia się cytat melodii chorałowej VIII tonu (wariant uroczysty).

³⁶ W *Magnificat B-dur* F. Durante chorał występuje w postaci *cantus firmus*.

cat W.A. Mozarta³⁷. Jako nieodłączny problem, który pojawił się już w poprzednim stuleciu, a stopniowo nasilał w XVIII w., jawi się tu podporządkowanie modalnych melodii gregoriańskich harmonice funkcyjnej. W tej to epoce, kiedy styl ścisłego kontrapunktu miał już tylko minimalne zastosowanie³⁸, melodie gregoriańskie opracowywano współcześnie, zgodnie z koncepcją harmoniczną XVIII w., co niejednokrotnie wywoływało polemiki u współczesnych³⁹ (jak również sam fakt wprowadzania w kompozycję chorału). Nie zmienia to jednak faktu, że sięganie na tak różne sposoby do śpiewu chorałowego było widocznym przejawem zachowania silnych związków gatunku *magnificat* z tradycją. Szczególne wyczerpanie na nią i podejmowanie prób kumulacji pierwiastka chorałowego z nowoczesnymi technikami kompozytorskimi dawało często nieoczekiwane symbiozy. Kompozycje tego nurtu — ubocznego w stosunku do wyżej scharakteryzowanego — posiadają niejako własną, odrębną formę artystyczną i z tego też powodu stanowią interesujące pole obserwacji.

³⁷ W *Magnificat* z cyklu: *Dixit Dominus et Magnificat* W.A. Mozarta (KV 193) chorałowy incipit III tonu staje się podstawą dla imitacji (wersety: I, IV, VII, IX, X).

³⁸ Zob.: T. HEGER, *Music of the Classic Period*, Michigan 1969, s. 91–93; J.M. CHOMIŃSKI, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. III, Kraków 1990, s. 158–159.

³⁹ Przeciwnikiem tego typu zespolenia dwóch różnych stylów był J.J. Rousseau, czemu dał wyraz w swoich pismach, m.in. w haśle *Choral* w: *Dictionnaire de musique* (1768); zob. B. DIDIER, *La musique des Lumières*, Paris 1985, s. 50–51.