

KS. ROBERT KACZOROWSKI

Szemud

Kwestia rozumienia tekstu liturgicznego w twórczości Giovanniego Pierluigiego da Palestriny na przykładzie *Credo* z *Missa Papae Marcelli*

Streszczenie: W artykule analizie poddane zostało *Credo* ze słynnej *Missa Papae Marcelli* G. P. da Palestriny, która – według legendy – miała uratować muzykę wielogłosową przed usunięciem jej z kościołów. Problemem bowiem, który w kontekście muzyki sakralnej XVI w. wysuwał się na plan pierwszy, była kwestia rozumienia śpiewanego tekstu w dziełach chóralnych. Na przykładzie *Credo* Palestrina w mistrzowski sposób udowodnił, że tekst *ordinarium* i *proprium missae* może z łatwością dotrzeć do słuchaczy. Artykuł ukazuje, w jaki sposób kompozytor umiejętnie kształtuje poszczególne przebiegi wokalne każdego z głosów oraz w jak umiejętny sposób zachowuje czytelność śpiewanego tekstu. Przeprowadzona analiza pokaże, że w 6-głosowym *Credo* tylko niewiele ponad 21% to faktyczny sześciogłos.

Słowa kluczowe: *Credo*, *Missa Papae Marcelli*, G. P. da Palestrina

Wstęp

Włoski kompozytor Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/1526–1594) swoje dojrzałe życie artystyczne związał z Wiecznym Miastem. To właśnie tutaj, w Rzymie, już w 1551 r. został nauczycielem śpiewu chłopców-sopranistów, aby w niedługim czasie stanąć na czele kapeli powołanej przez papieża Juliusza II przy Bazylice św. Piotra. Inne zespoły śpiewacze, z którymi współpracował, to Cappella Pontificia (osobista kapela papieska), kapela przy Bazylice św. Jana na Lateranie oraz Cappella Liberiana przy Bazylice S. Maria Maggiore¹.

Kierując tak eksponowanymi kapelami, Palestrina był jednocześnie kompozytorem – pisał utwory (przede wszystkim religijne) na potrzeby śpiewaków i zespołów, w których pełnił funkcję *magistri cappellae*. W taki sposób jego muzyka odzwierciedlała wyartykułowane podczas Soboru Trydenckiego

¹ Zob. A. Patalas, *Palestrina*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. VII n-pa, red. E. Dziębowska, Kraków 2002, s. 289–294.

postulaty ogniskujące się wokół dwóch głównych spraw. Po pierwsze, muzyka wielogłosowa wykonywana podczas nabożeństw liturgicznych nie mogła w sobie mieć nic z ducha muzyki świeckiej. Po drugie, ze szczególną uwagą należało traktować tekst liturgiczny, który miał być zrozumiały dla słuchaczy.

W takim kontekście celem niniejszej wypowiedzi będzie próba przybliżenia drugiego postulatu dotyczącego kwestii traktowania, a tym samym rozumienia tekstu liturgicznego. Materiałem badawczym stanie się *Credo* pochodzące z *Missa Papae Marcelli* G.P. da Palestriny.

1. *Missa Papae Marcelli*

Palestrina jest kompozytorem 104 mszy, wśród których jedną z bardziej znanych i rozpoznawanych jest *Missa Papae Marcelli*. Najstarsze zachowane źródła datują ten utwór na 1567 r.²

Missa Papae Marcelli to utwór 6-głosowy, pełnocykliczny, składający się z następujących części:

- *Introitus: Gaudeamus omnes in Domino*,
- *Kyrie*,
- *Gloria*,
- *Gradulae/Alleluja: Propter veritatem*,
- *Credo*,
- *Offertorium: Assumpta es Maria*,
- *Sanctus*,
- *Benedictus*,
- *Agnus Dei* (dwie wersje),
- *Communio: Optimam partem*.

W skład mszy wchodzi więc wszystkie części stałe (*ordinarium missae*), jak i części zmienne (*proprium missae*).

Jeśli chodzi o inspiracje służące kompozytorowi do napisania utworu, muzykolodzy zwracają uwagę, że materiał prekompozycyjny jest swobodny, co oznacza, że Palestrina nie wykorzystał tu jednego bądź kilku utworów jednogłosowych, ani też nie skorzystał z materiału wielogłosowego, który stanowiłby model *Missa Papae Marcelli*³.

Popularność swą utwór zawdzięcza m.in. A. Agazzariemu, który jest autorem niepotwierdzonej faktami legendy, jakoby *Missa Papae Marcelli* poprzez swój język muzyczny, zastosowane środki i nade wszystko zrozumiałość tekstu miała uratować muzykę polifoniczną w ogóle przed usunięciem jej z przestrzeni kościołów⁴.

² Tamże. Niektórzy jednak datują tę mszę na ok. 1562 r. Zob. E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, Pelplin 2000, s. 74.

³ Zob. A. Patalas, *Palestrina*, art. cyt., s. 289–294.

⁴ Tamże, s. 317.

2. Warstwa słowna *Credo*

W *Missa Papae Marcelli* kompozytor wykorzystał łaciński tekst wyznania wiary, tzw. symbol nicejsko-konstantynopoliński. Symbol ów w pierwotnej wersji został ogłoszony na Soborze Nicejskim w 325 r., a następnie w 381 roku na Soborze Konstantynopolińskim I otrzymał obecne brzmienie:

Tekst łaciński	Tekst polski
Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula.	Wierzę w 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.
Deum de Deo, Lumen de Lumine, Deum verum de Deo vero, genitum non factum, consubstantialem Patri; per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis.	Bóg z Boga, światłość ze światłości, Bóg prawdziwy z Boga prawdziwego. Zrodzony, a nie stworzony, współistotny Ojcu, a przez Niego wszystko się stało. On to dla nas, ludzi, i dla naszego zbawienia zstąpił z nieba.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.	I za sprawą Ducha świętego przyjął ciało z Maryi Dziewicy i stał się człowiekiem.
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est, et resurrexit tertia die, secundum Scripturas, et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis.	Ukrzyżowany również za nas, pod Poncjuszem Piłatem został umęczony i pogrzebany. I zmartwychwstał trzeciego dnia, jak oznajmia Pismo. I wstąpił do nieba; siedzi po prawicy Ojca. I powtórnie przyjdzie w chwale sądzić żywych i umarłych: A Królestwu Jego nie będzie końca.
Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per prophetas.	Wierzę w Ducha świętego, Pana i Ożywiciela, który od Ojca i Syna pochodzi. Który z Ojcem i Synem wspólnie odbiera uwielbienie i chwałę. Który mówił przez Proroków.

Tekst łaciński	Tekst polski
Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.	Wierzę w jeden, święty, powszechny i apostołski Kościół. Wyznaję jeden chrzest na odpuszczenie grzechów.
Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.	I oczekuję wskrzeszenia umarłych. I życia wiecznego w przyszłym świecie. Amen.

3. Cezury semantyczne w *Credo*

Wiadomą jest rzeczą, że Palestrina części cyklu wchodzącego w skład *ordinarium missae* dzielił w miejscach cezur semantycznych. I tak, najczęściej *Kyrie* było trzyczęściowe, *Gloria* – dwuczęściowe, w *Credo* kompozytor wyróżniał do siedmiu części, *Sanctus* – do czterech, *Agnus Dei* – do trzech⁵.

W *Credo* z *Missa Papae Marcelli* wyróżnić można siedem części. Za takim podziałem przemawiają przede wszystkim przesłanki wynikające z podejścia do tekstu liturgicznego, a następnie argumenty muzyczne.

Część pierwsza (od słów *Credo in unum Deum* do słów *et ex Patre natum ante omnia saecula*) to wyznanie wiary w Boga, który jest Stwórcą całego świata, oraz w Jezusa – odwiecznego Syna Ojca.

Część druga (od słów *Deum de Deo* do słów *et propter nostram salutem descendit de caelis*) to podkreślenie związku pochodzenia Syna od Ojca i zwrócenie uwagi na misję, jaką Jezus miał do wypełnienia „dla naszego zbawienia”.

Część trzecia (od słów *Et incarnates* do słów *homo factus est*) w lapidarny sposób opisuje przyjście Syna na świat, czyli tajemnicę Wcielenia.

Część czwarta (od słów *Crucifixus etiam pro nobis* do słów *cuius regni non erit finis*) to wyznanie wiary w najważniejsze prawdy chrześcijańskie: ukrzyżowanie Jezusa, Jego śmierć i cudowne zmartwychwstanie, następnie wniebowstąpienie i powtórne przyjście na końcu czasów.

Część piąta (od słów *Et in Spiritum Sanctum* do słów *qui locutus est per prophetas*) to wyznanie wiary w żywą obecność Ducha Świętego, trzeciej osoby Trójcy Świętej.

Część szósta (od słów *Et unam, sanctam* do słów *in remissionem peccatorum*) to wyznanie wiary w założony przez Jezusa Kościół – z jego czterema głównymi przymiotami (jeden, święty, powszechny, apostołski) oraz w sakrament chrztu świętego.

Część siódma (od słów *Et expecto* do słów *et vitam venturi saeculi. Amen*) to wyznanie wiary w przyszłe zmartwychwstanie i życie wieczne.

⁵ *Tamże*, s. 315.

4. Faktyczna liczba głosów w *Credo*

Credo, jak i cała *Missa Papae Marcelli*, to – jak już zostało powiedziane – utwór sześciogłosowy. Został on napisany na następujący zestaw głosów: głos najwyższy – cantus (sopran), alt, tenor I, tenor II, bas I i bas II.

Wydaje się zasadne, aby przyglądnąć się, w jaki sposób Palestrina operuje owymi sześcioma głosami; gdzie (zgodnie z duchem epoki i panującą ówczesnie konwencją) redukuje poszczególne głosy, a gdzie je dodawał, aby ów faktyczny sześciogłos mógł rzeczywiście zaistnieć.

Poniższe tabele ukazują faktyczną liczbę głosów w *Credo*, kształtującą się w każdej z poszczególnych części. Puste pola oznaczają przebieg linii melodycznej, pozioma kreseczka odpowiada pauzie całotaktowej, zaś pojedyncza mała kropczeczka to pauza półnutowa (*Credo* zostało napisane w metrum 4/2).

Na podstawie tabeli ukazującej kształtowanie się linii melodycznych w poszczególnych głosach w części pierwszej można zauważyć, że faktycznie nie występuje tu jednoczesne prowadzenie sześciu głosów. W części tej najczęstszą postacią jest prowadzenie czterech głosów.

takt	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
C					..	-	-	.											
A								.			..	-	-	-
T I								..	-	-	.			-	-	.			
T II	-	-	-	-	.						..	-	...						
B I					..	-	-	-	-	-
B II	-	-	-	-	.									-	-	.			







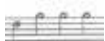





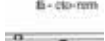
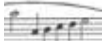




takt	20	21	22	23	24	25	26	27
C	..	-	...					
A	.							
T I				-	-	-	-	-
T II	..	-	...					
B I	.					-	-	-
B II	..	-	...					

Jak zostało to wyrażone powyżej, w części tej nie można zauważyć jednoczesnego prowadzenia sześciu głosów, jednak ów sześciogłos widoczny jest w pojedynczych blokach akordowych, trwających jedną półnutę. W pierwszej części można wyróżnić siedem takich przypadków:

- takt 5., druga półnuta,
- takt 8., druga półnuta,
- takt 11., druga półnuta,
- takt 13., czwarta półnuta,
- takt 16., druga półnuta,

- takt 20., druga półnuta,
- takt 22., czwarta półnuta.

Kompozytor osiąga ów zabieg sześciogłosu poprzez „zazębianie się”, „nachodzenie” na siebie poszczególnych głosów. Tak na przykład w takcie 5. na brzmiącej całej nucie w głosie najwyższym i w basie I na drugiej półnucie pojawiają się pozostałe cztery głosy.

Takt 5	Takt 11	Takt 20
 <p>ten</p>	 <p>ten et in</p>	 <p>sunt</p>
 <p>ten fi - cio-rem</p>	 <p>sunt</p>	 <p>Fi - lium</p>
 <p>ten fi - cio-rem</p>	 <p>et in</p>	 <p>sunt Fi - lium</p>
 <p>fi - cio-rem</p>	 <p>sunt</p>	 <p>sunt</p>
 <p>ten</p>	 <p>sunt</p>	 <p>Fi - lium</p>
 <p>fi - cio-rem</p>	 <p>ten et in</p>	 <p>sunt</p>

W kolejnej, drugiej części utworu zasygnalizowane wcześniej zjawisko sześciogłosu trwające na jednym tylko akordzie występuje siedem razy:

- takt 29., czwarta półnuta,
- takt 32., czwarta półnuta,
- takt 38., czwarta półnuta,
- takt 40., czwarta półnuta,
- takt 50., druga półnuta,
- takt 53., druga półnuta,
- takt 55., czwarta półnuta.

Ponadto od taktu 44. (od drugiej półnuty) do taktu 47. (do drugiej półnuty) na słowach *per quem omnia facta sunt* Palestrina jednocześnie w sześciu głosach prowadzi melodię. Taki sześciogłos na przestrzeni kilku taktów występuje po raz pierwszy w *Credo*.

takt	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45
C	.		-	.							.							
A						-	-	-	.		.			-	-	-	.	
T I										
T II	-			-	...			-	.	
B I			-	.		-	.		-	-	..			-	-	-	.	
B II	-				-	...					

W piątej części trzy razy występują kilkutaktowe przeprowadzenia w sześciogłosie:

- od taktu 118. (na dwa) do taktu 119. (na słowach: *sanctum Dominum*),
- od taktu 126. (na dwa) do taktu 129. (na słowach: *Qui ex Patre Filioque*),
- od taktu 140. (na cztery) do taktu 145. (na słowach: *Qui locutus est per prophetas*).

Ponadto dwa razy występuje akord sześciogłosowy:

- takt 131., czwarta półnuta,
- takt 138., druga półnuta.

takt	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131
C						-	-	.								
A											.					
T I								..	-	-						...
T II								.								
B I					.			-	-	-					-	...
B II	-	-	.		..	-	-	.			.					

takt	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145
C		..	-	-	-	-								
A	.							-
T I														.
T II				
B I				..	-	-								
B II	-	-	-	-

W części szóstej tylko dwa razy pojawiają się sześciogłosowe akordy:

- takt 145., czwarta półnuta,
- takt 146., druga półnuta.

Ponadto od taktu 153. (na dwa) aż do końca części, czyli do taktu 165., na słowach *Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum*, Palestrina w technice polifonizującej przeprowadza wszystkie sześć głosów.

takt	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165
C								
A													
T I					
T II	.																.			
B I	..	-	-
B II				..	-	-	-				

Ostatnia, siódma część *Credo* mogłaby zostać uznana za pełne przeprowadzenie wszystkich sześciu głosów. Owszem, pojawiają się pauzy w niektórych głosach, ale wydaje się, że zabieg ten służył temu, by jeszcze potężniej i jaśniej zabrzmiało ostatnie słowo „Amen” wieńczące całą, najdłuższą część *Missa Papae Marcelli*.

takt	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181
C									.				.			
A					..	-	.			.						.
T I					
T II									.		.		.			
B I							..	-	.					-	-	-
B II	-				..	-	.		..	-	-	-	.			

takt	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197
C		.			..											
A																
T I	.					.										
T II					.				..							
B I	.															
B II		-	-	-												

Podsumowując ten punkt pracy, należy stwierdzić, że Palestrina jak najbardziej wykorzystał konwencję polegającą na redukcji głosów.

W *Credo* 18 razy występują sześciogłosowe akordy o wartości półnuty – w sumie jest to niespełna 5 taktów. Ponadto odcinków w całości sześciogłosowych jest 37 taktów. Razem są to 42 takty. Tak więc na 197 taktów *Credo* niewiele ponad 21% to odcinki sześciogłosowe.

V. Sposób podania tekstu

Na podstawie *Credo* z *Missa Papae Marcelli* można zauważyć sposób, w jaki kompozytor wykorzystał tekst liturgiczny w swoich utworach. Często występujące konstrukcje akordowe, pionowe akordowe – czy to w cztero-, pięcio- czy w sześciogłosie sprawiały, że każdy głos tworzący dany pion akordowy wykonywał tę samą sylabę tekstu. Poniższa tabela ukazuje takie przeprowadzenie. W taktach 29. i 32. widoczne są pionowe sześciogłosowe.

takt	28	29	30	31	32	33	34
C	De-um de	De-o ----		De-um	ve-rum De-	-um ve-	-rum de De-o
A	De- um de	De-o lu-	-men de lu-mi-	-ne De-um	ve-rum ----		
T I	De- um de	De-o lu-	-men de lu-mi-	-ne	De-	-um ve-	-rum
T II		lu-	-men de lu-mi-	-ne De-um	ve-rum De-	-um ve-	-rum de De-o
B I	De- um de	De-o ----		De-um	ve-rum ----		de De-o
B II		lu-	-men de lu-mi-	-ne	De-	-um ve-	-rum

Podobne zjawisko zauważyć można w przeprowadzeniach sześciogłosowych.

takt	44	45	46	47
C	per quem	o-mni-a	fa- cta	sunt
A	per quem	o-mni-a	fa- cta sunt ---	----
T I	per quem	o-mni-a	fa- cta	sunt
T II	per quem	o-mni-a fa-	-cta	sunt
B I	per quem	o-mni-a	fa- cta	sunt
B II	per quem	o-mni-a	fa- cta	sunt

Inny przykład ukazuje pierwsze takty czwartej części *Credo*: początkowy dwugłos, następnie trzygłos, w takcie 78. trwający wartość jednej półnuty czterogłos, i ponownie dwugłos (ostatnia półnuta w takcie 78. i pierwsza półnuta w takcie 79.) oraz trzygłos.

takt	74	75	76	77	78	79	80	81
C					sub Pon- ti-	-o Pi- la- ----	----	-to
A			e- ti-	-am pro no-	-bis sub Pon- ti-	-o Pi- la- ----	----	-to
T I	Cru-	-ci- fi-	-xus e- ti-	-am pro no-	-bis - - -	sub Pon- ti-	-o Pi- la-	-to
T II								
B I	Cru-	-ci- fi-	-xus e- ti-	-am pro no-	-bis - - -			
B II								

Ostatni przykład podania przez Palestrinę tekstu pochodzi z części szóstej, z fragmentu sześciogłosowego, przeprowadzonego w sposób polifonizujący.

takt	153	154	155	156	157
C	Con- fi- te-	-or - - - - -	u- num ba-	-pti- - - - -	-sma
A		Con-fi-te-	-or - - - - -	u- num ba- -	-pti- sma
T I	Con- fi- te-	-or - - - - -	u- num ba-	-pti- - - - -	- - - sma
T II	Con- fi- te-	-or - - - - - u- -	-num ba- pti- - - - -	- - - - -	-sma
B I		Con-fi-te-	-or - - - - -	u- num ba-	-pti- sma
B II	Con- fi- te-	-or - - - - -	u- num ba-	-pti- - - - -	-sma

6. Melodyka, rytmika i harmonika *Credo*

W opinii muzykologów za szczególne osiągnięcie Palestriny uważa się mistrzowskie opracowania *ordinarium missae*. Kompozytor w genialny sposób oddawał znaczenie poszczególnych słów i całych tekstów liturgicznych właściwym sobie, stonowanym językiem muzycznym, którego inspiracji z pewnością szukał w chorale gregoriańskim oraz skalach kościelnych⁶. Nadaje to twórczości Palestriny odpowiedni klimat, pełen właściwej powagi i majestatu.

Linie melodyczną, typowo wokalną, można opisać w postaci linii falistej. Przeważają tu pochody sekundowe, zaś ruch opadający równoważony jest ruchem wznoszącym.

Na uwagę zasługuje rytmika melodii, która zostaje podporządkowana semantyce tekstu. To bowiem, co kształtuje frazę muzyczną – początek i koniec zdania czy myśli, to właśnie tekst⁷.

W harmonice kompozytor oszczędnie stosował zmiany chromatyczne, figuracje i ornamentacje. Ową surowość zastosowanych środków ukazuje poniższy przykład nutowy.

The image shows a musical score for the Credo, specifically the phrase "Et in-car-ni-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a". It consists of six staves of music, each with a different vocal line. The lyrics are written below the notes. The music is in a simple, homophonic style, characteristic of Palestrina's work. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are: "Et in-car-ni-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a".

⁶ Tamże, s. 315. 317.

⁷ Tamże.

vir - gi - ne Et ho - mo fi - ctus est.
 gi - ne Et ho - mo fi - ctus est.
 vir - gi - ne Et ho - mo fi - ctus est.
 vir - gi - ne Et ho - mo fi - ctus est.
 vir - gi - ne Et ho - mo fi - ctus est.
 Et ho - mo fi - ctus est.

W taktach 59.–62. Palestrina prawdę o tajemnicy Wcielenia buduje środkami diatonicznymi. Wypowiedź rozpoczyna akordem G dur, który w takcie 60. pojawia się w pierwszym przewrocie (pozostałe składniki akordu to: pryma w alcie, tenorze I i basie I oraz kwinta w głosie najwyższym i tenorze II). Kolejny akord to C dur, następnie akord F dur w pierwszym przewrocie i w postaci zasadniczej, i kończący przebieg akord C dur w drugim przewrocie w pozycji tercji osiągniętej dźwiękiem d² jako seksty akordu F dur.

Między innymi w taki sposób jak powyżej, a więc przy wykorzystaniu najbardziej podstawowych środków, Palestrina tworzy dzieło z pozoru proste, a w rzeczywistości genialne.

Zakończenie

Celem niniejszego artykułu była próba znalezienia odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób i jakie zastosowane środki umożliwiły Palestrinie tworzenie dzieł sakralnych, w których kwestia zrozumienia śpiewanego tekstu liturgicznego nie stanowiły problemu dla słuchacza.

Warto raz jeszcze nadmienić, że problem rozumienia tekstu w dziełach polifonicznych podniósł sam papież i kardynałowie podczas obrad Soboru Trydenckiego (1545–1563). Palestrina stanął więc przed wielkim wyzwaniem, aby pokazać i udowodnić, że tekst śpiewany wielogłosowo może być jednak zrozumiały.

Na podstawie przeprowadzonych analiz *Credo* pochodzącego z *Missa Papae Marcelli* można sformułować najważniejsze wnioski.

1. W utworze tym Palestrina, zgodnie z istniejącą ówczesnie konwencją, nierzadko dokonuje redukcji głosów. Jednak pojawiający się dwugłos, tryzgłos czy czterogłos to nie tylko sprzyjanie owej konwencji. Redukcja głosów ma przede wszystkim znaczenie wyrazowe, pozwala na podkreślenie, wyodrębnienie poszczególnych pojedynczych słów i wyrażeń. Oczywiście, zabieg

ten na pewno ułatwił kompozytorowi czytelne przekazanie tekstu liturgicznego. W *Credo*, jak zostało to wcześniej stwierdzone, sześciogłos występuje stosunkowo rzadko, jednak i wówczas – co trzeba jasno stwierdzić – Palestrina „nie ma kłopotu”, aby precyzyjnie i czytelnie ukazać tekst liturgiczny.

2. Na uwagę zasługuje też fakt, że zasadniczo ten sam tekst śpiewany jest jednocześnie we wszystkich głosach. Niewielkie przesunięcia pojedynczych sylab nie zaciemniają czytelności tekstu.
3. Ponadto stosowana przez Palestrinę harmonika, oparta na diatonice i skalach kościelnych, bez nadmiernej chromatyki czy figuracji także ułatwia zrozumienie śpiewanego tekstu.

Właśnie z wyżej wymienionych przyczyn twórczość Palestriny, wpisująca się w tzw. *stile antico*, uzyskała aprobatę Kościoła i stała się wzorem tak dla kościelnej, jak nade wszystko dla liturgicznej, polifonicznej twórczości muzycznej⁸.

Credo z *Missa Papae Marcelli*, jak i cała twórczość rzymskiego *magistri cappellae*, to kompozycje mistrzowskie. Palestrina – z jednej strony – korzystał z bogatych środków polifonii renesansu, z drugiej zaś – zaprowadzając surowy, wręcz ascetyczny styl w swoich utworach, w iście doskonały sposób ukazuje piękno liturgicznej muzyki Kościoła katolickiego⁹, muzyki, która w swojej istocie jest muzyką przestrzeni, aby w taki sposób oddać chwałę Temu, od którego wszystko pochodzi.

Literatura

- Patalas A., hasło *Palestrina*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. VII n-pa, red. E. Dziębowska, Kraków 2002, s. 289–318.
- Hinz E., *Zarys historii muzyki kościelnej*, Pelplin 2000.

The question of comprehension of the liturgical text in the works of Giovanni Pierluigi da Palestrina, illustrated with the example of *Credo* from *Missa Papae Marcelli*.

Summary

The main subject of the following article is the analysis of *Credo* from the famous *Missa Papae Marcelli* by G.P. da Palestrina, which, according to the legend, was supposed to have saved polyphonic music from its removal from the churches. The key issue of sacred music of the 16th century was the problem of comprehension of sung texts in choral compositions. In *Credo*, Palestrina perfectly proved that the text of Proper

⁸ Por. E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej...*, dz. cyt., s. 74.

⁹ *Tamże*, s. 74–75.

chants of the Mass and Ordinary chants of the Mass (*ordinarium* and *proprium missae*) can easily reach the audience. The article illustrates how the composer skillfully shapes particular vocal courses of each of melodic voices, and how he capably preserves comprehensibility of the sung text. The conducted analysis shall reveal that in the six-voice *Credo*, the actual six-voice composition constitutes slightly over 21 per cent.

Keywords: *Credo*, *Missa Papae Marcelli*, G. P. da Palestrina