

Ks. Michał Olejarczyk – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II / The John Paul II Catholic University of Lublin

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2319-4090>

Email: molej@wp.pl

IMPLIKACJE TEOLOGICZNE W TWÓRCZOŚCI MOTETOWEJ NA PRZYKŁADZIE *AVE MARIA (...)* *VIRGO SERENA* JOSQUINA DES PRÉS

Theological Implications of Motet Compositions.
The Case of *Ave Maria (...)* *Virgo Serena* by Josquin des Prés

Streszczenie:

W niniejszym artykule zostały ukazane implikacje teologicznych dostrzegalne w twórczości jednego z najbardziej znanych motetów flamandzkiego kompozytora okresu renesansu Josquina des Prés na przykładzie motetu *Ave Maria (...)* *Virgo serena*. Jest to jedna z najdoskonalszych kompozycji swoich czasów. Motet jest 4-głosową kompozycją do tekstu łacińskiego. Źródłem tego tekstu jest najprawdopodobniej modlitwa ku czci Maryi, Matki Bożej Łaskawej. Kompozycja przedstawia ważne sceny z życia Maryi. Każda strofa ma inny sposób opracowania. Możemy doszukać się w tym dziele pewnych treści i tematów teologicznych, które dotyczą Maryi. W analizowanej kompozycji występuje kilka technik kompozytorskich. Słowa kluczowe, które w niej występują, są niezbędne do odczytania właściwego sensu kompozycji. Symbolika liczb i wykorzystanie środków technicznych staje się środkiem przekazu treści teologicznych.

Słowa kluczowe: dziewictwo; faktura polifoniczna; motet; Josquin des Prés; mariologia; polifonia;

Abstract:

The article presents a search for certain theological implications in the work of one of the most well-known Flemish Renaissance composers, Josquin des Prés, exemplified by *Ave Maria (...)* *Virgo Serena*, one of the most perfect compositions of its times. A motet is a 4-voice musical

composition to a Latin text. The source of the analysed text is probably a prayer in honour of Mary, Our Lady of Grace. The composition presents important scenes from Mary's life. Each stanza is elaborated differently. The work contains certain motifs and theological themes that concern Mary. The analysed composition makes use of several compositional techniques. The text contains keywords that are crucial for the proper understanding of the composition. Theological content is conveyed by means of symbolic numbers and certain technical measures.

Keywords: Virginity; polyphonic texture; motet; Josquin des Prés; mariology; polyphony;

Wprowadzenie

Epoka renesansu była zupełnie nowym nurtem w sztuce, a zwłaszcza w muzyce. W tym okresie szczególnie zaczęto zwracać uwagę na samą wartość muzyki i jej wpływ na człowieka. W polifonii renesansu dominowała muzyka wokalna. Melodia stała się bardziej śpiewna i dążyła do naturalności wyrazu.

Szczególnie popularnym gatunkiem muzycznym w tej epoce stał się motet, który był już znany w muzyce średniowiecznej. Teraz pojawia się w nowej postaci, staje się utworem a cappella o treści religijnej. Często źródłem tekstów były cytaty biblijne, psalmy, hymny, sekwencje, lamentacje czy pieśni maryjne o treściach transcendentalnych i tajemniczych. Ich pierwsze słowa stanowiły tytuły utworów. Godne uwagi jest to, że budowa tekstu słownego miała wpływ na formę muzyczną utworu. Motet zawiera w sobie coś niejasnego i mistycznego, co ukazuje się w wielowarstwowym prowadzeniu linii oraz w rosnącym wolumenie brzmienia¹.

Geneza motetu jest związana z kulturą zwłaszcza francuskiego średniowiecza – rozwojem miast z katedrami jako centrami muzyki liturgicznej, powstaniem uniwersytetów, monumentalną architekturą gotyku. Warunkiem nieodzownym powstania motetu było istnienie wielogłosowej muzyki liturgicznej, rola monodii a zwłaszcza chorału gregoriańskiego oraz ekspansja tekstów liturgicznych i literatury².

W rozwoju motetu od XIII do końca XVI wieku, można śledzić nowatorskie rozwiązania, techniki kompozytorskie, równocześnie zaś, co najistotniejsze, jego funkcję *pro servitio divino*, jak określano liturgię Mszy, co sprawiło, że „medytowano” fundamentalne kwestie teologiczno-dogmatyczne. Była to muzyka wyrafinowana i z założenia elitarna, adresowana do wąskiego kręgu osób wykształconych³. W XV wieku motet stał się gatunkiem i zgodnie z klasyfikacją muzyki zajmował prestiżową środkową pozycję (*cantus mediocris*) między mszą

¹ U. Michels, *Atlas muzyki*, przeł. P. Maculewicz, Warszawa: Prószyński i S-ka 2002, s. 245.

² S. Dąbek, *Motet*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 13, Lublin: TN KUL 2009, kol. 351.

³ Tamże, kol. 352.

i *chanson*, po to by w XVI w. stać się gatunkiem dominującym. W definicji motetu wymienia się jako główną cechę „słowa jakiegokolwiek treści, najczęściej z natchnienia boskiego”. XV i XVI stulecie było okresem największego rozkwitu motetu jako gatunku i zarazem muzyki quasi-kronikarskiej o uniwersalnej tematyce i funkcji liturgicznej, religijnej i świeckiej. Do tego przyczynił się proces humanizacji muzyki z jego najistotniejszym osiągnięciem – odkryciem wartości słowa; tekst z wszystkimi znakami dystynktywnymi decydował o strukturze formalnej kompozycji; metryka słowna miała wpływ na strukturę rytmiczną utworu, sprawiając, że główną tendencją stał się tok sylabiczny z wyraźną deklamacją tekstu, a przede wszystkim jednak duchowość tekstu, zwłaszcza aspekt dogmatyczny, była przez kompozytorów świadomie i konsekwentnie respektowana.

W wielogłosowej muzyce prezentowanego okresu wskazywano niekiedy na paralelę z nurtem miśtyki – *devotio moderna* i można mówić o wpływie teologii „człowieka wewnętrznego” na muzyczno-symboliczne odczytanie duchowości tekstu przez kompozytora. Można śmiało wskazać, że melodie utworów muzycznych stawały się muzycznymi homiliami oraz lekturami duchowymi dla elity ówczesnego społeczeństwa⁴.

1. Kontekst historyczny i cel prezentowanego utworu

Wśród kompozycji kościelnych epoki renesansu na szczególną uwagę zasługuje motet Josquina des Prés zatytułowany *Ave Maria (...)* *Virgo serena*. Twórca dzieła jest uznany za najwybitniejszego kompozytora przełomu XV i XVI wieku, nie bez przyczyny historia nazwała go „księciem muzyków”. Należał do trzeciej generacji kompozytorów flamandzkich. Związany był z kilkoma ośrodkami na terenie Francji i Italii. Dokładne ustalenie miejsc, w których działał jest trudne. Najprawdopodobniej w latach 1459–1472 przebywał w Mediolanie jako śpiewak – biscantor – w kapeli katedralnej. Następnie, od 1473 roku był zatrudniony jako śpiewak w kapeli Księcia Galeazzo Maria Sforza. Przypuszcza się, że w tym czasie był także związany z Katedrą w Cambrai⁵. Kolejno przeszedł na służbę Kardynała Ascanio Sforza, z którym odbył podróż do Rzymu. W latach 1489–1495 był członkiem kapeli papieskiej. Od 1503 do 1504 przebywał w Ferrarze na dworze Księcia Herculesa I D’Este. Następnie przeniósł się do Condé, gdzie pozostał do śmierci (27 VIII 1521). Wykorzystywał sztukę kontrapunktu dla wyrażenia wartości ekspresyjnej tekstu. Zwrócił uwagę na wypracowanie zasad imitacji syntaktycznej oraz walory brzmieniowe (operowanie różnymi układami głosów). Stworzył grunt dla XVI-wiecznej polifonii opartej na imitacji syntaktycznej oraz, przez zmienną

⁴ Tamże.

⁵ P. Mency, *Josquin des Prez*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, red. S. Sadie, t. 12, Oxford: Oxford University Press 2001, s. 220.

ilość głosów, dał podstawy do rozwoju techniki dwuchórowej⁶. Skomponował ponad 100 motetów, a wspomniany *Ave Maria*(...) *Virgo serena* jest jedną z najdoskonalszych kompozycji swojej epoki. To 4-głosowa kompozycja do tekstu łacińskiego. Była niezwykle popularna w XVI wieku, dzięki bardziej otwartemu i nowemu stylowi jaki reprezentuje⁷. Kompozycja pełni ważną funkcję pedagogiczną, wprowadzając pokolenia studentów i słuchaczy w świat dźwięków renesansu. Początkowo uważano, że kompozycja Josquina pochodzi z początku XVI wieku. Późniejsza praca Joshuy Rifkina uściśliła datę publikacji na ok. 1485 r⁸. Pierwszy raz utwór został wydany przez O. Petrucciego w księdze motetów *Motetti A numero trentatre* w Wenecji w 1502 roku, jednak styl utworu charakterystyczny dla wczesnego okresu twórczości kompozytora wskazuje, że powstał on co najmniej 20 lat wcześniej. Przypuszcza się, że powstał w czasie pobytu Josquina na dworze księżącym w Mediolanie. Była tam prawdopodobnie kaplica z obrazem Matki Bożej Łaskawej i kompozycja miała być wykonywana w czasie nabożeństwa ku jej czci⁹.

Początkowo, gdy kompozycja była wykonywana podczas nabożeństwa ku czci Matki Bożej Łaskawej w katedrze w Cambrai, można było ją włączyć do repertuaru muzyki kościelnej. Dziś, gdy tego nabożeństwa już nie ma, kompozycja jest zaliczana w poczet muzyki religijnej. O religijnym charakterze tej muzyki decyduje przede wszystkim tekst. Źródłem tekstu jest najprawdopodobniej modlitwa ku czci Matki Bożej Łaskawej, pochodząca z nabożeństwa ku jej czci. Kompozytor w tym utworze w doskonały sposób podkreślił rolę muzyki wokalne i wykorzystał ją jako środek do wzbogacenia tekstu. Źródło teologiczne tekstu i jego funkcja liturgiczna bądź pozaliturgiczna może być związana z pozamuzycznymi lub symbolicznymi skojarzeniami¹⁰.

Około połowa motetów Josquina opiera się w pewien sposób na wcześniej istniejących modelach takich jak tradycyjne melodie gregoriańskie lub inne kompozycje polifoniczne¹¹. Charakter melodii w *Ave Maria* mógłby sugerować, że źródłem melodyki jest chorał gregoriański. Wskazywałyby na to długie wartości nut. Jednakże jest to tylko hipoteza. Dostrzegamy tu tylko

⁶ M. Pamuła, *Josquin des Prés*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 4. red. E. Dziębowska, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1993, s. 510.

⁷ Była tak popularna za życia Josquina, że anonimowy kompozytor, prawdopodobnie niemiecki kompozytor Ludwig Daser pracujący po śmierci Josquina, rozpowszechnił wersję z dwoma nowymi dodanymi głosami (*Ave Maria a 4 plus 2*). Ludwig Senfl szwajcarski kompozytor i kopista z epoki renesansu napisał również 6-częściową parodię *Ave Maria* opartą na tym utworze.

⁸ Rifkin, J, *Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin's Ave Maria ... virgo serena*, „Journal of the American Musicological Society”, 56 (20032), s. 239-350.

⁹ P. Mency, *Josquin des Prez*, s. 231.

¹⁰ C. Collins Judd, *Some problems of pre-baroque analysis: an examination of Josquin's 'Ave Maria... Virgo Serena*, „Music Analysis”, 4(1985)3, s. 203.

¹¹ Tamże, s. 220.

charakterystyczny dla melodii gregoriańskich płynny ruch melodii, czasem załamany skokiem, jak również brak pochodów chromatycznych.

Tok dźwiękowy jest sylabiczny, zakłócony melizmami (np. 13-dźwiękowa melizma na słowie *serena*). Najczęściej pojawiają się krótkie, kilkudźwiękowe melizmy. Służy to podkreśleniu i wyeksponowaniu ważnych słów w poszczególnych imitacjach (np. *plena, serena, letitia, Anunciatio*).

2. Elementy egzegezy teologicznej

Początkowe słowa tekstu zaczerpnięte są z pierwszej części pozdrowienia anielskiego, czyli ze słów skierowanych do Maryi w scenie Zwiastowania. Ta scena – podkreśla *Katechizm Kościoła Katolickiego* „zapoczątkowuje pełnię czasu, to znaczy wypełnienie czasu obietnic i przygotowań. Maryja jest powołana do poczęcia Tego, w którym zamieszka cała Pełnia: Bóstwo na sposób ciała”¹².

Charakterystyczne jest, że poza ostateczną strofą, wszystkie pozostałe rozpoczynają się skierowanym do Maryi pozdrowieniem *Ave*. W pierwszej strofie Maryja określona jest mianem „dziewicy promiennej”, w drugiej „Królowej nieba”, w trzeciej „gwiazdy poprzedzającej prawdziwe światło”, w czwartej „pobożnej pokorą”, w piątej określana jest przymiotem „prawdziwego dziewictwa”, w szóstej „przeczyszczonej wśród czystych”, w ostatecznej zaś nosi tytuł „Matki Boga”. Jest to bardzo ważny element tego tekstu. Wymienione zostają przymioty Maryi, z których dwukrotnie powtórzony jest Dziewictwo: *Virgo Serena* i *Vera Virginitas*.

Dziewiczość jest dla Maryi specyficzną formą Jej macierzyństwa. Służebnica Pańska ukazuje swoje całkowite oddanie się Chrystusowi, a wraz z Nim Bogu. „Tak” Jej wiary to nie tylko zgoda woli i serca, ale także ciała, a więc Jej osoby. Ona poświęca, że Chrystus jest Jej życiem i że jest cała oddana sprawie Pana. Podstawowym elementem dziewictwa Maryi i wszystkich wstępujących w Jej ślady jest dawanie świadectwa wierze w Chrystusa, jedynego Oblubieńca. Kto jak Maryja powierza się Chrystusowi, ten podobnie jak Ona będzie przynosił owoce dla wielu¹³.

Matka Jezusa jest jedyną niewiaścą Nowego Testamentu, do której stosuje się prawie jak imię własne, tytuł dziewicy. Przez swoje pragnienie zachowania dziewictwa wybrała los niewiaśc bezdzietnych, lecz to, co kiedyś było wyrazem upokorzenia, miało się stać dla niej błogosławieństwem. W dziewictwie Tej, która stała się Matką Boga, swój punkt szczytowy osiągnął długi proces przygotowywania dziewictwa w Starym Testamencie¹⁴. Nazywanie Maryi Dziewicą także po narodzeniu Jezusa oznacza, że w swoim życiu należała wyłącznie do Boga

¹² KKK, nr 484.

¹³ F. Courth; P. Neuner, *Mariologia, Eklezjologia (Podręcznik Teologii Dogmatycznej)*, Kraków: Wydawnictwo M 1999, s. 137-138.

¹⁴ *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Léon-Dufour, Poznań: Pallottinum 1994, s. 255.

i Jezusa. Na tym polegało Jej zadanie i powołanie. Maryja poczęła Syna Bożego za sprawą Ducha Świętego, rodzi Go i jest do dyspozycji samego Boga. To jest początek Odkupienia, a Jej dalsze życie jako Matki należy całkowicie do Boga i do Jej Syna, z którym czuje się związana zarówno duchowo, jak i cieleśnie¹⁵.

Pogłębienie wiary w dziewicze macierzyństwo Maryi doprowadziło Kościół do wyznania Jej rzeczywistego i trwałego dziewictwa, także w zrodzeniu Syna Bożego, który stał się człowiekiem. Narodzenie Chrystusa nie naruszyło Jej dziewiczej czystości, lecz ją uświęciło. Jezus jest jedynym Synem Maryi. Macierzyństwo duchowe Maryi rozciąga się jednak na wszystkich ludzi, których Jezus przyszedł zbawić. Maryja zrodziła Syna, którego Bóg ustanowił pierworodnym między wielu braćmi (Rz 8,29), to znaczy między wiernymi, w których zrodzeniu i wychowywaniu współdziałała swą macierzyńską miłością¹⁶.

W tekście kompozycji Josquina des Prés przedstawione są ważne sceny z życia Maryi, dzięki którym każdy z nas otrzymuje szczególne łaski. Te obrazy to: poczęcie, narodzenie, zwiastowanie, oczyszczenie i wniebowzięcie.

Charakterystycznie podkreślono w pierwszej i drugiej strofie stwierdzenie archanioła Gabriela ze sceny Zwiastowania: „pełna łaski”. Zwiastun mówi do Maryi „łaski pełna”, jakby to było Jej właściwe imię. Nie nazywa swej rozmówczyni imieniem własnym „Miriam - Maryja”, ale właśnie tym nowym imieniem. Maryja jako „pełna łaski” jest wzorem nowego człowieka, odkupionego całkowicie przez Chrystusa. W języku Biblii „łaska” oznacza szczególny dar, który według Nowego Testamentu ma swe źródło w trynitarnym życiu samego Boga, który jest miłością¹⁷. Owocem tej miłości jest wybranie, o którym mówi Liść do Efezjan, będące odwieczną wolą zbawienia człowieka przez uczestnictwo w Bożym życiu, w Chrystusie, w życiu nadprzyrodzonym. Następstwem tej łaski wybrania jest jakby zacyzn świętości, jakby źródło tryskające w duszy człowieka jako dar Boga, który przez łaskę ożywia i uświęca wybranych. Przez to dokonuje się „napelnienie” człowieka wszelkim „błogosławieństwem duchowym”, „przybranie za synów w Chrystusie”, który jest odwiecznie „umiłowany” przez Ojca¹⁸. Kiedy czytamy, że zwiastun mówi do Maryi „łaski pełna”, kontekst ewangeliczny, w którym zbiegają się dawne objawienia i obietnice pozwala nam zrozumieć, że chodzi tutaj o szczególne błogosławieństwo pośród wszystkich. W tajemnicy Chrystusa jest Ona obecna już przed założeniem świata jako Ta, którą Ojciec wybrał na Rodzicielkę swojego Syna we Wcieleniu, a wraz z Ojcem wybrał Ją Syn i odwiecznie zawierzył Duchowi świętości¹⁹.

Również na uwagę zasługują przymiotniki określające Maryję: *serena* – promienna, oraz *pia humilitas* – pobożna pokora. Odnajdujemy w tych zwrotach istotę

¹⁵ F. Courth; P. Neuner, *Mariologia*, s. 134.

¹⁶ KKK, nr 499-501.

¹⁷ Jan Paweł II, *Redemptoris Mater*, 8.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

radości chrześcijańskiej, która realizuje się w pokornej służbie Bogu. Maryja była posłuszna Bogu i choć stała się Matką Chrystusa, była posłuszna swemu Synowi, jako Synowi Bożemu. To posłuszeństwo jest jedyne w swoim rodzaju. Bóg, chcąc kształtować serce Maryi w posłuszeństwie, dał Jej bardzo trudne doświadczenia w historii Jej życia. Bóg chciał uczyć Maryję posłuszeństwa przez posłuszeństwo siebie samego w osobie Jezusa. Bóg prowadził wielokrotnie dialog z Maryją przez konkretne historie i wydarzenia z Jej życia. Serce Maryi – w posłuszeństwie Syna – uczy się swego posłuszeństwa i pokory, czyli posłuszeństwa całkowitego i gotowego na wszystko. Dla Maryi tym całkowitym posłuszeństwem była zgoda na pełną wolność Syna względem Ojca, oraz całkowite przyłgnięcie do Ojca, który skieruje Jej Syna na krzyż. Dokona się więc ostatecznie to, co zapowiadał Matce Jezusa starzec Symeon: „A Twoją duszę miecz przeniknie” (Łk 2,35). Tak więc posłuszeństwo Maryi jest nastawione na pełnienie woli Bożej.

Wspomnianą radość chrześcijańską wyraża także promienna twarz Maryi, a źródłem tej radości jest pokój serca. Jej zwiastowanie przyniosło nam wszystkim uświęcenie i zbawienie. W zakończeniu kompozycji mamy błagalną prośbę skierowaną do Bogarodzicy: „O Matko Boża, pamiętaj o mnie. Amen”. Prośba stanowi osobisty apel kompozytora do Maryi. Zaastosowanie w końcowym fragmencie tekstu muzycznego długich i powolnych wartości półnut i całych nut oraz pauza generalna przed ostatecznym wezwaniem w utworze wzmaga dramatyzm kompozycji, która kończy się wezwaniem i prośbą.

W motecie *Ave Maria (...)* *Virgo serena* możemy wyszczególnić charakterystyczne motywy melodyczne, które w powiązaniu z tekstem stanowią zamkniętą całość. Ze względu na dominującą pozycję imitacji²⁰, motywy te często się powtarzają²¹. Godne uwagi są te najbardziej charakterystyczne. Do takich bez wątpienia należy motyw A:



²⁰ Imitacja to powtórzenie całości lub fragmentu struktury wziętej z jednego głosu w innym głosie, przy czym głos wprowadzający strukturę jako pierwszy, mimo pojawienia się drugiego głosu, kontynuuje swoją linię melodyczną. Zob. *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1995, s. 379.

²¹ Polifonia imitacyjna stanowi podstawowy typ faktury. Występuje na słowach *Ave Maria (...)* *Domina* (t. 1-39), na słowach *Avecuius(...)* *oriens* (t. 54-71), na słowach *Ave vera (...)* *purgatio* (t. 93-110), następnie *Ave praeclara (...)* *glorificatio* (t. 111-141), choć kompozytor nie ogranicza się tylko do niej. To zróżnicowanie fakturalne (mamy również polifonię nieimitacyjną, pary Josquinowskie oraz *contrapunctus simplex*) stanowi cechę charakterystyczną tego utworu i odgrywa istotną rolę w muzyczno-symbolicznym odczytaniu duchowości tekstu. Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne. Wielkie formy wokalne*, t. 5, Kraków: PWM 1984, s. 46-49.

Jeśli on oparty na skoku kwarty, rozpoczyna utwór, a oprócz tego pojawia się na początku trzeciej strofy (t. 54-55). Interwał ten nadaje patos i powagę słowu *Ave*, skok kwarty w górę wprowadza doślejny charakter. W scenie zwiastowania ten motyw ukazuje Dziewicę otoczoną tajemnicą Boga.

Drugim, bardzo ważnym motywem, jest motyw B:



Opiera się on na repetycji dźwięku, wprowadza element deklamacji tekstu. Znaczącym jest także, że dźwięk jest powtórzony trzykrotnie. Być może jest to nawiązanie do Trójcy Świętej. W zwiastowaniu po raz pierwszy ukazała się jasno Trójca Święta, stając się źródłem komunijnego błogosławieństwa dla Maryi i wszystkich ludzi. Komunijne posłuszeństwo wiary Maryi ukazało Jej współpracę z łaską Bożą i wrażliwość na Ducha Świętego²².

Motyw ten występuje niekiedy jednocześnie w dwóch (t. 78) lub nawet czterech głosach (t. 40-41). Czasami ulega modyfikacji rytmicznej:



Zasługującym na uwagę jest także motyw C pojawiający się w szóstej strofie:



Jeśli oparty na płynnym ruchu w obrębie kwarty. Dłuższe wartości rytmiczne – analogicznie jak skok kwarty – nadają utworowi doślejny charakter. Wznosząca się linia melodyczna może ilustrować idee boskości, które kontrastują z tymi na ziemi ideami człowieczeństwa.

Ponadto spotykamy w kompozycji charakterystyczne słowa klucze takie jak: *gaudio*, *laetitia*, *humilitas* i *fecunditas*, które wyrażają z jednej strony radość, a z drugiej pokorę. Słowa te charakteryzują osobę Maryi w Jej dziele odkupienia rodzaju ludzkiego.

²² M. Jagodziński, *Zwiastowanie – komunijny przełom w historii zbawienia*, „Teologia w Polsce” 12(2018)1, s. 15.

3. Formotwórcze środki techniki kompozytorskiej.

W analizowanej kompozycji występuje kilka technik kompozytorskich, dzięki którym utwór jest zróżnicowany oraz podkreślone zostają słowa symboliczne w tekście. Ważną rolę odgrywają dwie techniki: przeimitowania oraz kanonu.

Technika przeimitowania²³ – występuje w taktach 1-31 na słowach *Ave Maria (...)* serena oraz na słowach *Ut Lucifer lux oriens* (t. 64-71). Pojawiają się w tych odcinkach następujące frazy tematyczne:

T1.

Cantus t. 1-4



Cechą charakterystyczną tej frazy jest ambitus seksty małej, jednolita rytmika, skok kwarty na początku oraz osiągnięcie dźwięku e² w ruchu łącznym (taki motyw często pojawi się w utworze, np. t. 71-73). Fraza kończy się na I stopniu skali.

T2.

Cantus t. 7-12



Cechą charakterystyczną tej frazy jest mały ambitus (kwarta), bogata rytmika, na słowie *plena* pojawia się melizma, rysunek linii melodycznej jest początkowo descendentalny, a potem łukowy. Fraza kończy się, podobnie jak poprzednia na I stopniu skali.

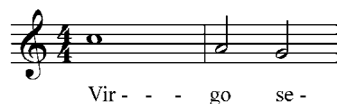
²³ Określenie to rozpowszechniło się właśnie dopiero od czasów Josquina des Prés, a dojrzały kształt otrzymało u Nicolasa Gomberta. W praktyce kompozytorskiej posługiwano się nim aż do XVII wieku. Jest to zasada konstrukcyjna polegająca na imitacyjnym rozpoczynaniu poszczególnych odcinków kompozycji odpowiadających wierszom lub zdaniom tekstu słownego. Precyzyjnym określeniem wydaje się stosować pojęcie imitacji syntaktycznej, gdyż to wskazuje na znaczenie imitacji w podkreślaniu składni tekstu. Nadmienić można, że o istocie formy przeimitowanej decydowała większość imitacyjnych odcinków. Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, s. 46-49.

T1a.
Cantus t. 15-19



Ta fraza z kolei wykazuje silne związki z pierwszą frazą tematyczną. Cechy wspólne to osiągnięcie dźwięku e² w ruchu łącznym i następujący powrót na I stopień skali. Ponieważ nie występuje początkowy skok kwarty ambitus zmalał do tercji wielkiej.

T3.
Tenor t. 23-24.



W tej frazie najbardziej charakterystyczną cechą jest rytmika. Rozpoczyna się całą nutą (w oryginalnym zapisie jest longa). Istotnym jest także fakt, że imitacji został poddany bardzo krótki odcinek, po którym w każdym z głosów następuje nowy materiał, np. w tenorze i alcie występują długie melizmy na słowie *serena*.

T4.
Cantus t. 64-68



Najbardziej charakterystyczny jest tu descendentalny kierunek linii melodycznej, a także następujące po sobie opadające tercje. Ambitus to seksta mała (analogicznie jak w pierwszej frazie), rytmika początkowo bardzo jednolita, dopiero urozmaica się na słowie *oriens*. Poniższa tabela ukazuje kierunek linii melodycznej poszczególnych fraz tematycznych.

takt	1	3	5	7	8	10	12	14	16	18	20	22	23	25	26	28	64	66	67	69
1gł	t1				t2				t1a					t3			t4			
2gł																				
3gł		t1	t1			t2	t2			t1a	t1a			t3	t3				t4	t4
4gł				t1				t2					t1a	t3						

Wykres pozwala dostrzec, że w imitacji syntaktycznej biorą udział wszystkie cztery głosy, imitacje zachodzą w interwale oktawy, co powoduje doskonałą słyszalność poszczególnych ekspozycji głosów.

Głosy wchodzą zawsze w tej samej kolejności; cantus-tenor-altus-bassus, wyjątkiem jest imitacja 3 frazy tematycznej, gdzie cantus i tenor (t. 23-25) zamieniły się kolejnością prezentacji. Cały czas zachodzi stretto, czyli poszczególne wejścia zawężają się i nakładają na siebie.

Technika kanonu²⁴, czyli imitacji ścisłej, występuje dwukrotnie w utworze. Najpierw spotykamy ją na słowach *Ave cuius (...)* *solemnitas* (t. 54-64) oraz na słowach *Ave vera (...)* *purgatio* (t. 93-109). Pierwszy kanon charakteryzuje się dwugłosem, w interwale kwinty. Najpierw imitacja ścisła zachodzi między cantus a tenorem, a następnie zostaje powtórzona między altus i bassus. Poza głosami, w których prowadzony jest kanon pozostałe głosy nie występują. Kanon pierwszy posiada następujący rzut:

K1.

Cantus t. 54-60

A - - - - ve cu - ius na - ti - - - - vi - tas.

Daje się zauważyć charakterystyczny – podobnie jak w pierwszej frazie tematycznej – początkowy skok kwarty. Ponadto warto wspomnieć, że rzut cechuje zróżnicowanie rytmiczne oraz faliści kierunek linii melodycznej.

W czwartej strofie kanon jest ukryty. Pojawia się między cantus a tenorem, a towarzyszą mu altus i bassus. Kanon prowadzony jest w interwale kwinty. Jego początek przedstawia się następująco:

K2 t. 93-109

A - ve ve - ra vir - gi - ni - tas

A - ve ve - ra vir - gi - ni - tas

A - ve ve - ra vir - gi - ni - tas

A - ve ve - ra vir - gi - ni - tas

²⁴ Polega na ścisłym naśladowaniu jednego głosu przez inny. Zob. A. Mann, J. Kenneth Wilson, *Canon*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, red. S. Sadie, t. 5, Oxford: Oxford University Press, s. 1-3; D. B. Collins, *Canon in Music Theory from c. 1550 to c. 1800*, Stanford 1992.

Widzimy, że rytmika w tej strofie jest bardzo uboga i to zarówno w głosach prowadzących kanon, jak i w głosach mu towarzyszących. Charakterystyczna jest tu linia melodyczna najniższego głosu, gdzie występują liczne skoki. Odnosi się wrażenie, że po części bassus pełni funkcję podstawy harmoniczej. Należy zatem stwierdzić, że w kompozycji występują dwa kanony w ruchu prostym, w interwale kwinty dolnej. Mają one duże znaczenie dla kompozycji.

Technika fauxbourdon występuje tylko na przestrzeni trzech taktów 36-38 i posiada marginalne znaczenie dla kompozycji.

IV. Aspekt muzyczno-symbolicznego odczytania duchowości tekstu.

Kompozycja reprezentuje typ duchowości maryjnej. Poszczególne strofy wyrażają dziękczynienie Matce Bożej za łaski, jakich człowiek może doświadczać za Jej pośrednictwem. Ostatnia strofa stanowi błagalną prośbę o opiekę Maryi. Jednocześnie ukazane są przymioty Niepokalanej – ze szczególnym naciskiem położonym na Jej dziewictwo. Tekst utworu wymienia także najważniejsze sceny z życia Bogarodzicy, które wynoszą Ją do wielkiej godności Matki Boga i Królowej Nieba. Dostrzegamy to we fragmentach gdzie Josquin w sposób wyjątkowy opisuje muzycznie te najistotniejsze słowa. To stanowi o istocie utworu.

Tekst kompozycji zawiera słowa-klucze, które są konieczne do prawidłowego odczytania sensu utworu. Możemy wymienić następujące: *serena* – promienna, to słowo oznacza radość Maryi, której doświadczyła przez wypełnienia woli Boga. Następnie mamy *humilitas* czyli pokorna, słowo określa z kolei postawę Maryi, która w pełni zaufała Bogu i z unізieniem spełniła Jego wolę. Dalej wyróżnimy *laetitia* – radość, cechę podkreślającą zasługi Maryi, która przez swą postawę napełniła cały świat radością. Wreszcie *plena* – czyli pełna, słowo wskazujące na Maryję jako pełną łaski.

Powyżej wymienione słowa-klucze w utworze zostają zilustrowane przez figury retoryczne²⁵. Znajdujemy w kompozycji melizmy. Szczególnie długa melizma występuje na słowie *serena*. Dodatkowo tę radość potęgują skoki kwinty i oktawy oraz przyspieszenie rytmu i zmiana ruchu. Na słowie *laetitia* pojawia się najwyższy dźwięk w utworze, czyli melodia wznosi się

²⁵ Humanistyczne idee połączenia muzyki ze słowem ujawniły się w twórczości Josquina. Jest on w zasadzie pierwszym kompozytorem dostrzegającym emocje zawarte w tekście i poszukującym dla nich odpowiednich rozwiązań muzycznych. Korzysta z wysokiego kunsztu warsztatowego zwłaszcza w motetach. Zob. P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, „Zeszyt Naukowy Filii AMFC” 2(2003), s. 4.

symbolizując radość (anabasis²⁶). Jednocześnie przed tym słowem następuje powtórzenie melodii na kolejnych stopniach skali²⁷, prowadzące właśnie do kulminacji na słowie *laetitia*. Charakterystyczny jest interwał kwarty na słowie *Ave* w pierwszej i trzeciej strofie, który wprowadza powagę i podniosły nastrój. Przed siódmą strofą pojawia się długa pauza, która oznacza przerwanie wypowiedzi i zamknięcie, uspokajając narrację przed końcowym, błagalnym wezwaniem. Wreszcie ostatni fragment kompozycji jest homofoniczny, a więc następuje zmiana z polifonii na homofonię. Po sześciu polifonicznych strofach, w których wyliczane są przymioty Bogarodzicy i szczególne łaski jakie otrzymujemy za Jej pośrednictwem, następuje homofoniczna i homorytmiczna finalna strofa, która stanowi wołanie i prośbę do Maryi²⁸. Proste i nieskomplikowane opracowanie muzyczne tej strofy można odczytać jako symbol otwartości i szczerości modlącego się człowieka.

Kompozytor symbolicznie wykorzystuje środki techniczne. W piątej strofie, określającej Maryję, jako „prawdziwe dziewictwo” stosuje ukryty kanon. Niewątpliwie jest tu ukryte znaczenie symboliczne, gdyż mówiąc o tak intymnej kwestii jak dziewictwo, stosuje powyższy rodzaj kanonu. Poza tym cała ta strofa, jako jedyna w komplecie, posiada jednolity układ 4-głosowy. Josquin osiąga poprzez taki zabieg kompozytorski nasycone brzmienie, co dodatkowo podkreśla rangę wyśpiewywanych słów. Również kanon pojawiający się na słowach *Ave cuius nativitas nostra fuit solemnitas* ma symboliczne znaczenie. Tak jak w kanonie jeden głos „rodzi się” z drugiego, tak też przy narodzeniu z człowieka rodzi się człowiek. Na słowach *Maria plena*, aby muzycznie przedstawić ową „pełnię” książę muzyków stosuje czterogłos, a przez homorytmie doprowadza do wyekspozowania i deklamacji tekstu. Na słowach *coelestia (...)* *laetitia*, aby ukazać radość, zastosował polifonię nieimitacyjną, dzięki czemu głosy są zróżnicowane rytmicznie oraz wzbogacone ciekawymi współbrzmieniami. W czwartej strofie w celu podkreślenia „pobożnej pokory” Maryi, kompozytor zastosował pary Josquinowskie. W zakończeniu utworu,

²⁶ Ta wznosząca się figura w retoryce muzycznej baroku obrazuje unoszenie, wstępowanie, radość i niebo.

²⁷ W retoryce muzycznej epoki baroku takie kilkakrotne powtórzenie melodii wraz z tekstem literackim o sekundę wyżej to klimaks, które przyjmuje postać figury wznoszącej się, często narastającej i prowadzącej odbiorcę do punktu kulminacyjnego. Zob. D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki 1998, s. 45.

²⁸ Wpływa to i rzutuje w dużym stopniu na kolorystykę utworu. Josquin w tym motecie już na początku (t. 1-17) zwiększa niekiedy częstotliwość zmian kolorystycznych, a wówczas nawet przy imitacyjnym stosunku postępuje się krótkimi frazami melodycznymi, ogranicza ich długości, nie rozwija linii melodycznych, ażeby podkreślić specyfikę brzmienia głosów niskich bądź wysokich. Zob. J. Chomiński, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 2, Kraków: PWM 1962, s. 138-139.

chcąc maksymalnie podkreślić słowa modlitwy a zarazem prośby skierowanej do Maryi, muzyk posługuje się homorytmią.

Warto dostrzec również pewną symbolikę liczb. Symboliczne znaczenie ma zmiana menzury z dwudzielnej na trójdzielną w piątej strofie. Jest tam mowa o prawdziwym dziewictwie Maryi. Liczba 3 symbolizuje Trójcę Świętą i doskonałość. Podobnie w innych częściach utworu pojawia się trzykrotna repetycja dźwięku (np. na słowie *Maria* w drugiej strofie). To także podkreśla doskonałość Tej, która została wywyższona ponad całą ludzkość i oręduje za nami u swojego Syna.

Konkludując powyższe rozważania można dojść do wniosku, że mistrz z Condé operując bogatym zasobem środków w polifonii i dbając o pełnię brzmienia harmonicznego, umiejętnie dostosował tekst literacki do melodii, która stała się narzędziem przekazu treści teologicznych. Warto również dodać, że flamandzki kompozytor w mistrzowski sposób potrafił połączyć technikę kompozycji z religijnym tekstem, który odwzorował za pomocą wyszukanych środków ekspresji, a dzięki temu dzieło stało się nie tylko artystyczną perłą, ale przede wszystkim modlitwą Kościoła katolickiego, którą wierni mogą się posługiwać.

Bibliografia

- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne. Wielkie formy wokalne*, t. 5, Kraków: PWM 1984.
- Chomiński J., *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 2, Kraków: PWM 1962.
- Collins D. B., *Canon in Music Theory from c. 1550 to c. 1800*, Stanford 1992.
- Collins Judd C., *Some problems of pre-baroque analysis: an examination of Josquin's 'Ave Maria... Virgo Serena*, „Music Analysis”4(1985)3, s. 203-220.
- Courth F., Neuner P., *Mariologia, Eklezjologia* (Podręcznik Teologii Dogmatycznej), Kraków: Wydawnictwo M 1999.
- Dąbek S., *Motet*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 13, Lublin: TN KUL 2009, kol. 351-354.
- Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1995.
- Jagodziński M., *Zwiastowanie – komunijny przełom w historii zbawienia*, „Teologia w Polsce” 12(2018)1, s. 15-25.
- Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań: Pallotinum 1994.
- Mann A., Kenneth Wilson J., *Canon*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, red. S. Sadie, t. 5, Oxford: Oxford University Press 2001, s. 1-3.
- Mency P., *Josquin des Prez*, w: *The New Grove, The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, red. S. Sadie, t. 12, Oxford: Oxford University Press 2001, s. 220.
- Michels U., *Atlas muzyki*, przeł. P. Maculewicz, Warszawa: Prószyński i S-ka 2002.
- Pamuła M., *Josquin des Prés*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t.4. red. E. Dziębowska, Kraków: PWM 1993, s. 510.

- Rifkin. J., *Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin's Ave Maria ... virgo serena*, „*Journal of the American Musicological Society*” 56 (2003)2, s. 239–350.
- Słownik teologii biblijnej, red. X. Léon-Dufour, Poznań: Pallottinum 1994.
- Szlagowska D., *Muzyka baroku*, Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki 1998.
- Trowell B., *Fauxbourdon*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, red. S. SADIE, t. 8, Oxford: Oxford University Press 2001.
- Zawistowski P., *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, „*Zeszyt Naukowy Filii AMW*” 2(2003), 1-25.

Ks. Michał Olejarczyk - prezbiter diecezji kieleckiej; ukończył studia teologiczne w Wyższym Seminarium Duchownym w Kielcach (mgr teologii) i studia specjalistyczne z zakresu muzykologii w KUL, doktorant Instytutu Muzykologii, absolwent Podyplomowego Studium Chórmistrzowskiego przy Akademii Muzycznej w Bydgoszczy; członek Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych; członek Polskiego Towarzystwa Teologicznego; Dyrektor Diecezjalnego Studium Organistowskiego w Kielcach. Zainteresowania naukowe: wykonawstwo i praktyka chóralu gregoriańskiego, kultura muzyczno-liturgiczna dawnych Kielc.