

Rastislav ADAMKO
Katolicki Uniwersytet w Ružomberku

Język muzyczny w słowackich kompozycjach sakralnych XXI wieku

Problem języka muzycznego w liturgii można rozpatrywać z różnych aspektów. Zasadniczo jednak trzeba najpierw wskazać na ścisłe powiązanie słowa z muzyką w ramach tego gatunku muzycznego. W liturgii słowo pełni bardzo ważną rolę, ponieważ jest przekąźnikiem prawd wiary. W rozwoju historycznym muzyka nie ograniczyła się tylko do pogłębienia ekspresji mowy, ale dzięki własnej estetyce i różnorodności środków wyrazu w każdej epoce reprezentuje odmienny język muzyczny, który oddziałuje na człowiecze ciało i ducha¹. Andrew Wilson-Dickson uważa, że wpływy muzyki dotyczą trzech wymiarów: ekstatycznego, symbolicznego oraz retorycznego². Ekstatyczny wymiar przejawia się w natychmiastowej reakcji człowieka na muzykę, zwłaszcza na element rytmiki oraz metryki, który doprowadzony do pewnego poziomu jest w stanie zawładnąć umysłem słuchaczy oraz ich ciałem. Stan transu w niektórych religiach wywoływany jest celowo. Mówi o tym Biblia, opisując obrzędy pogańskie, ale też niektóre przejawy kultu obecne wśród narodu wybranego. Ekstaza jest również i dziś nieodzownym elementem kultu niektórych chrześcijańskich kościołów w Afryce, ale też chrześcijańskiej muzyki „młodzieżowej” w kulturze zachodniej. Pierwotny kościół rozumiał jednak muzykę kultową odrębnie – w kategoriach symbolu. Muzyka ze swoim wewnętrznym porządkiem była symbolem nieskończenie większego porządku Bożego stworzenia. Z tym ściśle łączy się kategoria piękna, której obecność w muzyce liturgicznej była konieczna i niepodważalna. Ostatni wymiar muzyki – retoryczny – charakteryzuje się jako jej zdolność do wyrażania emocji, głębokiego wnętrza ludzkiej świadomości. Zwłaszcza praktyka i teoria muzyki baroku rozwinęły ten wątek – do złożonych

¹ I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Polihymnia, Lublin 2000, s. 99–100.

² A. Wilson-Dickson, *Historia muzyki chrześcijańskiej*, Vocatio, Warszawa 2007, s. 12–15.

systemów zawierających zestawy figur retoryczno-muzycznych z określonymi działaniami afektowymi.

W muzyce europejskiej, która zrodziła się głównie z muzyki liturgicznej, chrześcijańskiej, nastąpiły zmiany, które łączyły się ze stopniową sekularyzacją samej muzyki. Od okresu baroku muzyka dzieli się na dwa nurty – kościelny (*stile antico*) i świecki (*stile moderno*). W drugiej połowie XVIII wieku ścierają się ze sobą dwie przeciwstawne koncepcje języka muzycznego. Pierwsza, którą uaktualnił J.Ph. Rameau, rozumie muzykę w pitagorejskim sensie – jako daną od Boga, opartą na odwiecznym i niezmiennym języku harmonii kosmosu. Druga, którą lansowali J.J. Rousseau i encyklopedyści, rozumiała muzykę jako język intersubiektywny, zdolny do wyrażania uczuć, świata wewnętrznego jednostki. Z tego rozumienia zrodziło się hedonistyczne traktowanie muzyki, typowe dla okresu oświecenia, ale też kolejnych epok, do naszych czasów włącznie. Zadaniem muzyki było i jest towarzyszenie różnym formom życia, bez posiadania artystycznej autonomii. „Zredukowano zatem muzykę do piękna, czyli do tego, co jest powszechnie zrozumiałe i każdemu dostępne”³. Rewolucja francuska i związany z nią przełom kulturowy spowodowała utwierdzenie w przekonaniu o wolności jednostki w sensie jej absolutnej autonomii. Z tego zrodziła się romantyczna idea muzyka-geniusza, bohatera, którego zadaniem jest buntować się przeciw tradycji oraz tworzyć na podstawie intuicji. Jego muzyka – postrzegana jako język aniołów – powinna przemawiać do uczuć wszystkich słuchaczy. Reakcja na tego typu traktowanie muzyki pojawiła się w końcu XIX wieku w postaci szukania nowych systemów tonalnych, rozwiązań technicznych oraz poglądów estetycznych. Doprowadziło to do powstania różnych kierunków i stylów – impresjonizmu, ekspresjonizmu, dodekafonii, serializmu, punktualizmu, neostyli oraz kolejnych kierunków bazujących na koncepcji konstruktywizmu, aleatoryki, czy innych założeniach. Bogata w swoich przejawach muzyka „poważna” XX wieku musiała stopniowo, w coraz większym zakresie, konkurować z muzyką rozrywkową, która rozwijała się bardzo szybko. Muzyka „klasyczna” znalazła się w kryzysie, ponieważ przemawia tylko do małej grupy zainteresowanych, a jej język jest trudny do zrozumienia dla całej reszty słuchaczy, którzy delektują się komercyjnymi wytworami muzyki rozrywkowej⁴.

W takiej oto złożonej kulturowo sytuacji podejmowane były ustalenia Soboru Watykańskiego II, starające się odnowić liturgię, a wraz z nią także muzykę. Jesteśmy świadkami procesu, którego nie da się zatrzymać, polegającego na stopniowym wypieraniu z liturgii muzyki „klasycznej” przez muzykę rozrywkową. Być może przyczyny tego należy szukać również w tym, że nie znaleźliśmy jeszcze odpowiedniego języka muzycznego dla współczesnej muzyki liturgicznej, wyrastającej z tradycji klasycznych. Pojawiły się już pewne propozycje

³ I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna...*, s. 101–102.

⁴ J. Šafářik, *Dějiny hudby, III. díl (20. století)*, Nakladatelství Jan Píškiewicz, Věrovaný 2006, s. 321–325.

począwszy od jednogłosowych śpiewów przeznaczonych dla klasycznego zgromadzenia liturgicznego, poprzez śpiewy z Taize, *gospel*, po kompozycje krakowskiej grupy zrzeszonej wokół dominikanów, czy Pawła Bębenka lub Piotra Rubika i innych. Podobnych prób na Słowacji nie było. W krajach niemieckojęzycznych powstało dużo więcej utworów reprezentujących „nową” muzykę, która ma ambicje funkcjonować w liturgii. Podejmowano również refleksje na temat jej percepcji zarówno w grupie słuchaczy – uczestników liturgii, jak i wykonawców, którzy są często muzykami amatorami⁵.

Jedną z propozycji słowackiej współczesnej muzyki liturgicznej są utwory, które powstały dzięki inicjatywie pedagogów Katedry Muzyki na Wydziale Pedagogiki Katolickiego Uniwersytetu w Ružomberku. Są one przeznaczone do wykonania raczej przez wykształconych muzyków kościelnych niż przez wspólnoty⁶. Chodzi o kompozycje muzyki sakralnej zamówione w konkretnym celu, który można określić jako dążenie do stworzenia artystycznie ambitnego repertuaru współczesnej muzyki liturgicznej.

Inicjatorom projektu chodziło o umiejętne połączenie kilku aspektów – sfery kompozycyjnej, pedagogicznej, interpretacyjnej oraz liturgicznej – jak też o skromną próbę powrotu autentycznej, „zaawansowanej” artystycznie twórczości sakralnej do środowiska, w którym nie miała ona na Słowacji większego powodzenia, i z którego niestety powoli odchodzi⁷.

Z 14 kompozycji, które powstały na zamówienie⁸, jedna jest instrumentalna, cztery wokalne *a cappella* oraz dziewięć wokalno-instrumentalnych. W ostatniej grupie znalazły się kompozycje przeznaczone na głos lub głosy solowe (6) oraz na chór mieszany (3). Wszystkie z akompaniamentem organów, ewentualnie również skrzypiec, fletu, wiolonczeli i kontrabas. Tak więc od strony aparatu wykonawczego chodzi raczej o instrumenty tradycyjnie wykorzystywane w muzyce sakralnej wielu epok, a dzisiaj w większości parafii stosunkowo łatwo dostępne.

⁵ Zob. R. Wippermann, *Die neue Musik in der Liturgie*, [w:] *Musik im Raum der Kirche, Fragen und Perspektiven*, red. W. Böning i in., Matthias-Grünwald-Verlag, Stuttgart 2007, s. 422–431. R. Bahr, *Traditionelle Satztechniken und neue musikalische Idiome*, [w:] *Geschichte der Kirchenmusik*, B. III Das 19. und frühe 20. Jahrhundert. Historische Bewusstsein und neue Aufbrüche, red. W. Hochstein, Ch. Krummacher, Laaber-Verlag, Laaber 2013, s. 266–286.

⁶ Inicjatywa ta wiąże się z grantem, pod tytułem: *Musica nova spiritualis*, który Katedra Muzyki (konkretnie dr Z. Zahradnikova) otrzymała od grantowej agencji Ministerstwa Edukacji Słowacji (KEGA).

⁷ P. Hochel, *Wprowadzenie do koncertu*, [w:] *Programový bulletin Nová slovenská hudba: XXVII. ročník festivalu k storočnici Dezidera Kardoša*, Bratislava 7–14 november 2014, Spolok slovenských skladateľov, Bratislava 2014, s. 8.

⁸ Warunki zamówienia omówione zostały w artykule Z. Zahradnikovej, odpowiedzialnej za grant. Zob. Z. Zahradniková, *Musica nova spiritualis – úsilie o revitalizáciu slovenskej duchovnej hudby*, „Muzikologické fórum, Časopis České společnosti pro hudební vědu” 2014, nr 1–2, s. 184.

Elementy archaizacji

Tradycyjnym już środkiem wykorzystywanym we współczesnej muzyce liturgicznej jest archaizacja. Przejawia się ona np. wyborem przez kompozytora dawnej formy muzycznej, tak jak w przypadku trzech kompozycji chóralnych *a cappella* Roberta Dinuša – dwa *offertoria*: *Bonum est confiteri* (IV i XXXIV tydzień okresu zwykłego) i *Lauda anima mea* (III tydzień okresu wielkanocnego) oraz hymn: *Jesu dulcis memoria*. Oprócz renesansowej formy motetu linearnego autor wykorzystał w nich technikę prowadzenia głosów typową dla przedstawicieli szkoły rzymskiej, szczególnie Palestriny. Nieskomplikowana czterogłosowa faktura, z wąskim ambitusem linii melodycznych poszczególnych głosów, oraz niewielkie rozmiary utworów świadczą o tym, że komponowano je z zamiarem przeznaczenia ich do wykonania przez przeciętne chóry parafialne. W podtytule każdego z utworów autor zaznaczył jego funkcję liturgiczną⁹ (przykład 1).

Przykład 1. R. Dinuš, *Lauda anima mea Dominum*, fragment początkowy.

Związek z tradycją muzyki renesansowej można zauważyć w jedynym utworze instrumentalnym przeznaczonym dla skrzypiec i organów – *Mysterium* autorstwa Rastislava Adamko. Chodzi o nawiązanie do motetu *O beata Trinitas* G.P. Palestriny poprzez wykorzystanie głównego motywu melodycznego *c-h-a*¹⁰, symbolizującego tajemnicę (mysterium) Trójcy Najświętszej.

Utwór swoją konstrukcją nawiązuje do wariacji ostinatowych. Ostinato powierzone jest organom. Jego dwa najniższe głosy prowadzone są nieustannie

⁹ Z. Zahradníková, *Musica nova...*, s. 185–186.

¹⁰ G.P. Palestrina w prawdzie wykorzystuje motyw *b-a-g*. Chodzi tu raczej o przejęcie idei trzech opadających dźwięków.

w interwale decymy. Natomiast w głosie najwyższym pojawia się omawiany motyw trójdźwiękowy. Ostinato jednak nie przebiega tradycyjnie tylko w jednej tonacji, ale przenoszone jest kolejno do nowych tonacji: a – E – G – e – a. Tę koncepcję można porównać do założeń *minimal music*. Poszczególne płaszczyzny tonalne zamknięte są kadencjami wewnętrznymi wykorzystującymi doskonałe współbrzmienia kwintowe, co sprawia wrażenie zwrotkowości. Każda zwrotka jest w partii skrzypiec kolejną wariacją na trójdźwiękowy motyw przewodni. Powtarzające się ostinato symbolizuje jedyność Boga, natomiast wariacje – odmienność poszczególnych Osób Boskich¹¹.

Po jeszcze starsze techniki sięgnął Rastislav Adamko w utworze *Proglas*. Zostało to podyktowane charakterem tekstu, który pochodzi z IX wieku. Poetycki wstęp do tłumaczenia ewangelii Janowej na język starosłowiański napisał św. Konstantyn Filozof (św. Cyryl) – ewangelizator narodów słowiańskich na Wielkich Morawach; na język słowacki przetłumaczył go V. Turčány. Z 111 wersów¹² R. Adamko wykorzystał 75 (w. 1–49, 86–111). Od strony muzycznej pojawiają się odniesienia do średniowiecznej muzyki bizantyjskiej oraz do pierwszych form wielogłosowości – *diaphonia basilica*. Współbrzmienia interwałów doskonałych – kwart i kwint – wskazują na wielogłosowość zachodnią. Deklamacyjna melodyka nadaje tekstowi powagę oraz dobrą zrozumiałość. Każda zwrotka posiada jeden schemat melodyczny, przy czym schematów jest w sumie pięć (A B C D E). W czterech pierwszych (A B C D) tekst został powierzony naprzemiennie głosom żeńskim i męskim, przy czym głosy pozostałe prowadzą *bourdon* w postaci pojedynczego dźwięku lub współbrzmienia kwinty, wykonywanego *murmurando*. W schemacie E pojawia się faktura trzygłosowa z tekstem we wszystkich głosach. Schematy melodyczne A, B, i E mają charakter dramatyczny, natomiast C i D liryczny. Dobierane są odpowiednio do charakteru tekstu. Kolejność schematów jest następująca: ABCD – ABCD – A – E – ABCD – E

Tradycyjne formy muzyczne

Z tradycyjnych form kompozytorzy sięgali najczęściej po pieśni w jej różnych odmianach. Szczególne upodobanie w tej formie ma **Vít'azoslav Kubička**, który sześciokrotnie opracował jeden tekst, przedstawiający poetycką parafrazę psalmu 70 *Boże, wejrzyj ku wspomózeniu memu*, który w liturgii Kościoła katolickiego funkcjonuje jako introit na XVIII niedzielę zwykłą. Autorka tekstu, Sylvia Kaščáková, stworzyła trzy regularne czterowersowe strofy, w których rym jest naprzemienny – występuje 7 i 5 sylab. Jako pewnego rodzaju refren na końcu pojawia się powtórzony pierwszy wers, zamykający i scalający cały utwór na sposób kłamry. Chodzi o utwory krótkich rozmiarów (od 43 do 87 taktów)

¹¹ Z. Zahradníková, *Musica nova...*, s. 185.

¹² Tekst ma w sumie 111 wersów, co symbolizuje chrześcijańską tajemnicę Trójjedynego Boga.

w nieparzystym ($\frac{3}{4}$ – I, II, IV, V) lub parzystym ($\frac{4}{4}$ – III, VI) metrum. Od strony formalnej wszystkie te utwory można zaliczyć do grupy pieśni przekomponowanej. Autor sugeruje się budową tekstu, tworząc frazy melodyczne pokrywające się z wersetami tekstu. Prawie we wszystkich utworach (oprócz nr IV) podział formalny na ustępy pokrywa się z podziałem tekstu na strofy.

Za element archaizujący można uważać wybór materiału dźwiękowego, który mieści się w średniowiecznych skalach modalnych: doryckiej (I, IV, VI) oraz eolskiej (II, III, V), czasami w transpozycji. Obie te skale łączy molowy charakter, który z kolei został podyktowany przez ogólną atmosferę tekstu nacechowaną błaganiem, prośbą w sytuacji zagrożenia i trudności.

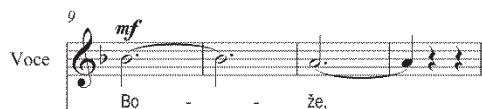
W sylabicznym toku melodii autor stara się poprzez kantylenę lub deklamację oddać charakter tekstu, wykorzystując w tym też figury retoryczno-muzyczne:

— *saltus duriusculus*: ból serca (*boli od hrdze* – IV), znajdowanie się nad przepaścią (*stojim na hrane* – V), zagubienie (*ja sa strácam* – VI) (przykład 2);



Przykład 2. V. Kubička, *Bože, prid' mi na pomoc IV*, fragment melodii sopranu.

— *aclamatio*: *Bože* (I, IV) (przykład 3);



Przykład 3. V. Kubička, *Bože, prid' mi na pomoc I*, fragment melodii sopranu.

— *mutatio per modus*: kontrast dzień – noc; *váhanie* (IV) (przykład 4).

21
Voc. *vo dne má - vam noc.*
VI.
Org. (Man.)
(Ped.)

Przykład 4. V. Kubička, *Bože, prid' mi na pomoc IV*, fragment partytury.

Akompaniament powierzony organom i skrzypcom jest prosty, na pierwszy plan wysuwa się linia melodyczna z silnie naładowanym emocjonalnie tekstem. Skrzypce w większości przypadków zdwajają melodię sopranowego sola, wprowadzając materiał tematyczny w krótkich wstępach lub intermezzach. Akordowa faktura organów jest czasami ożywiona motorycznym ruchem rytmicznym, kumulującym napięcie emocjonalne (I, IV). Od strony wykonawczej chodzi o stosunkowo proste utwory, dostępne dla wykształconych muzyków kościelnych. Tylko partie wokalne z najwyższym dźwiękiem g^2 mogą nastęrczać pewnych problemów wykonawczych (II, III).

Formę arii wykorzystali Rastislav Dubovský, Peter Hochel, Stanislav Hochel i Peter Groll.

Aria *Ave Maria* **Rastislava Dubovskiego** przeznaczona jest na głos solowy (sopran lub sopran koloraturowy bądź tenor) z akompaniamentem organów. Budowa utworu koresponduje z dwuodcinkową budową tekstu antyfony maryjnej. Muzyka, poprzez dobór oraz umiejętne wykorzystanie kolorystyki poszczególnych płaszczyzn tonalnych, przechodzi od pogodnego wyrazu na początku (*Des*), poprzez gradację (*C – e*), do uwielbienia i chwały owocu żywota Maryi – Jezusa (*A*). Gradacja swój punkt kulminacyjny osiąga na kolejnym słowie, *Sancta (As)*, którym rozpoczyna się druga faza utworu. Powraca materiał z początku pierwszej fazy w tonacji *Des-dur*, z którym ponownie zjawia się pogodny wyraz. Nowa płaszczyzna tonalna *Es-dur* przynosi gradację na tekście *ora pro nobis peccatoribus*. Punkt kulminacyjny przypada na najwyższy dźwięk kompozycji es^3 (lub $ossia b^2$) na słowie *ora* (módl się), podkreślając wstawiennicze działanie Matki Bożej w niebie (przykład 5).

The image shows a musical score for the aria 'Ave Maria' by Rastislav Dubovský. It consists of four staves: Soprano (S.), Organ (Org.), and Pedal (Ped.). The vocal line (S.) is in G major and 4/4 time, starting with the word 'O - ra' and continuing with 'pro no-bis pec-ca-to-ri'. The organ part (Org.) provides harmonic support with chords and melodic lines. The score includes markings for 'Rubato' and 'rit.' (ritardando). The tempo is marked as $\text{♩} = 62$. The organ part has a *mf* dynamic marking. The score is numbered 39 and includes the word 'ossia' above the first measure.

Przykład 5. R. Dubovský, *Ave Maria*, fragment partytury z momentem kulminacyjnym.

Kolejny ważny wyraz, *peccatoribus*, autor podkreśla poprzez wyraźny melodyczny motyw, zawierający skok kwarty zwiększonej – symbol grzechu, zła, śmierci. Motywem tym rozpoczyna się również aria, przez co zyskuje on funkcję scalającą kompozycję. Człowiek świadomy swojej sytuacji, nacechowanej grzesznością, zwraca się w modlitwie do Matki Bożej o wstawiennictwo, opiekę i pomoc. Kolejny odcinek tekstu, *nunc et in hora mortis nostrae*, pojawia się dwukrotnie, najpierw na melodię motywu zła, następnie w gradacji melodycznej i harmoniczej w tonacji Des-dur (TIII – S – T – (D) – D). Aria kończy się pokornym i jakby w ciszy wypowiedzianym *Amen* (przykład 6).

The musical score is for Soprano and Organ (Man. and Ped.). It is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 69. The Soprano part is mostly rests. The Organ part features a melodic motif in the right hand and a bass line in the left hand. The organ part is divided into sections I and II. The tempo is marked as quarter note = 69.

Przykład 6. R. Dubovský, *Ave Maria*, początkowy fragment z motywem grzechu, zła, śmierci.

Utwór ten jest przykładem zastosowania retoryki muzycznej. Jego muzyka doskonale wyraża afekty ukryte w tekście oraz podkreśla znaczenie poszczególnych słów. Autor osiągnął to poprzez sugestywną melodykę, przemyślaną budowę oraz bogatą i nasyconą harmonię.

W porównaniu do poprzedniego opracowania słynnej antyfony maryjnej kompozycja **Petra Grolla** *Ave Maria* jest bardziej statyczna. Jednostki metryczne, zorganizowane w trójdzielne ($\frac{3}{4}$) i parzyste takty ($\frac{4}{4}$), w bardzo wolnym tempie tracą swoje znaczenie. Sylabiczna melodia bazuje na kombinacjach kroków sekundowych i tercjowych ze skokami kwarty w połączeniu z wręcz ekspresjonistycznie kształtowaną statyczną harmonią. Stwarza to atmosferę modlitwy, która ma miejsce jakby poza realiami czasowymi i przestrzennymi. Wrażenie to wywołuje niestabilne centrum tonalne, co widać w kadencjach, gdzie często zamiast toniki pojawia się *dominanttonika* (dominantowy kwartsektowy akord z toniczną *finalis* w basie) – t. 17, 31, 67. Niestabilność tonalna umocniona jest jeszcze dodatkowo dysonansami i bogato nasyconą harmonią. Dysonanse te są umiejętnie rozłożone w szerokiej fakturze organowej. Autor sięga raczej po niskie, ciemne rejestry dźwiękowe. Jedynie w punktach kulminacyjnych przy

wyrazach *Jesus* (t. 24–29), *ora pro nobis* (t. 46–51) oraz w zakończeniu pojawiają się dźwięki z oktawy dwu- i trzykreślnej.

W interakcji tekst–muzyka należy podkreślić respektowanie struktury tekstu. Dwa zdania tekstowe odpowiadają dwóm fazom przebiegu muzycznego, które są uzupełnione trzecią fazą z końcowym *amen*. W aspekcie retorycznym wykorzystane są słowa *mortis nostrae*, które kompozytor ukształtował za pomocą figury *saltus duriusculus* (dwie septymy: f^2-g^1 , g^2-a^1), oraz wyraz *Jesus*, na którym pojawia się figura *anabasis*.

Jeśli chodzi o budowę, to pod tym względem do poprzedniej kompozycji zbliżony jest utwór *Ave Maria* Stanisława Hochela. Dwa zdania i końcowe *amen* wyznaczają trzy fazy, które można ująć w schemacie $A - A^1 - coda$. Kompozycja z formą dwudzielnej arii przeznaczona jest na głos solowy z akompaniamentem organów. Chodzi o utwór z bogato rozwiniętą śpiewną melodyką oraz późnoromantycznym ujęciem harmonii, w pięciogłosowej fakturze, czasami osiągającej sześciogłos. Stosunkowo częste zmiany agogiczne, rytmy punktowane oraz ruchliwy akompaniament nadają kompozycji dynamiczny charakter z punktem kulminacyjnym na słowie *Jesus*.

Peter Hochel dla swojej sopranowej arii z akompaniamentem organów wybrał tekst *Ubi caritas*.

Pod powierzchnią przejrzystej trójdzielnej symetrycznej formy i wręcz „popularnego” słodkiego wyrazu można odkryć nie tylko skoncentrowaną pracę motywiczną, czy też przemyślany „wędrujący” plan tonalny (obficie wykorzystujący kolorystykę chromatycznego pokrewieństwa tercjowego), ale również – z racji wolnego tempa oraz wyrazisto kreowanych linii melodycznych – zaskakujące wymagania dla interpretacji wokalne¹³.

The image shows a musical score for the beginning of 'Ubi caritas' by Peter Hochel. It features three staves: Soprano, Organ (Man.), and Organ (Ped.). The tempo is marked 'Adagio' with a metronome marking of 52. The Soprano part starts with a rest, then enters with the lyrics 'U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi est.' The Organ part provides accompaniment, with dynamics marked 'p' and 'pp'. The score is in 3/4 time and consists of 13 measures shown.

Przykład 7. P. Hochel, *Ubi caritas*, początkowy fragment.

Autor wykorzystał dwie zwrotki znanego hymnu, przy czym sugerował się strukturą tekstu. Refren z dwukrotnie powtórzonym tekstem pojawia się jako klamra na początku i na końcu kompozycji, jednak w dwóch różnych tonacjach *D* i *Des*. Poszczególne wersety zaopatrzone są w deklamacyjną melodię o długości dwóch taktów, ośmiokrotnie powracającą z wariacyjnymi przekształceniami w sześciu tonacjach ($h - F - E - C - A - E$). Melodia ta kulminuje w ostatnich

¹³ Z. Zahradníková, *Musica nova...*, s. 187.

dwóch odcinkach, zwłaszcza na słowach *Et in medio nostri sit Christus Deus*, gdzie wokalistka sześciokrotnie osiąga najwyższy dźwięk arii a^2 .

Tabela 1. P. Hochel, *Ubi caritas*, budowa i plan tonalny utworu

Tekst	Refren (2×)	I zwrotka			II zwrotka			Refren (2×) + rozszerzenie
		I i II wers	III w.	IV w.	I i II w.	III w.	IV w.	
Tonacja	D	h	F	E	C	A	E	Des

Kompozycja ta odznacza się bogatą inwencją melodyczną, wyrażoną w pięknej kantylenowej linii melodycznej głosu solowego oraz nasyconą harmonią z nieustannie zmieniającymi się płaszczyznami tonalnymi. Jej liryczny charakter odpowiada nastrojowi tekstu, przez co wpisuje się do symbolicznego nurtu muzyki chrześcijańskiej.

Luboš Bernáth wybrał dla swojej dwugłosowej arii tekst *Ecce panis angelorum* (ostatnie cztery zwrotki sekwencji *Lauda Sion*), który tradycyjnie wykonywany jest jako śpiew na *communio* w liturgii mszalnej. Utwór przeznaczony jest dla sopranu i altu solo, akompaniament natomiast tworzą trzy instrumenty – organy, skrzypce i flet.

Utwór posiada piękne linie melodyczne, prowadzone plastycznie w duetach: sopran–alt, flet–skrzypce, ale też alt–flet, sopran–flet. Wszystkie głosy wokalne i instrumentalne brzmią razem dopiero na końcu kompozycji.

Nowoczesne środki wyrazu można obserwować w harmonii, która jest tutaj bogata ze względu na liczbę wykorzystanych płaszczyzn tonalnych, których jest sześć: *f*, *g*, *G*, *c*, *a*, *C*. Różne figury rytmiczne wzbogacające akompaniament partii organów i dwóch instrumentów w pewnych momentach sprawiają, że muzyka ta ma dynamiczny charakter (przykład 8).

Przykład 8. L. Bernáth, *Ecce panis angelorum*, początkowy fragment.

Podział muzyczny podyktowany jest podziałem tekstu. Oprócz czterech zdań tekstowych kompozytor samodzielnie potraktował końcowe *amen*. W ten sposób powstała pięcioodcinkowa struktura $ABCC^1A^1$ z elementem reprzyzowości.

Tabela 2. L. Bernáth, *Ecce panis angelorum*, budowa i plan tonalny utworu

Tekst	I (<i>Ecce panis</i>)	II (<i>In figuris</i>)	III (<i>Bone pastor</i>)	IV (<i>Tu qui cuncta</i>)	<i>Amen</i>
Takty	1–20	21–28	29–36	37–46	47–58
Tonacja	f	g	G – c	G – a	a – C
Struktura	A	B	C	C ¹	A ¹

Umiejętne połączenie elementów tradycyjnych, czy wręcz dawnych, ze współczesnymi można znaleźć w kompozycji **Ľuboša Bernátha** *O salutaris hostia*, przeznaczony na chór i organy. Dawnym elementem jest tutaj renesansowa imitacja inicjalna lub nawet syntaktyczna, wykorzystana w skrajnych ustępach, połączona z harmonicznym nasyceniem akompaniamentem w organach (klastery), pulsującym w synkopowanych rytmach. W kontrastowym pod względem wykorzystanej techniki ustępie środkowym (*contrapunctus simplex*), oprócz prowadzenia faktury w czterogłosie, występują też odcinki dwugłosowe, na sposób Josquinowskich *bicinii*. Archaiczne jest też zakończenie kompozycji w głosach wokalnych, stworzone tylko z konsonansów doskonałych. Natomiast w partii organów ostatnie współbrzmienie jest typowo współczesne – zabarwione obcym dźwiękiem (przykład 9).

Przykład 9. L. Bernáth, *O salutaris Hostia*, początkowy fragment.

Tekst tego hymnu eucharystycznego autorstwa św. Tomasza z Akwinu składa się z dwóch czterowersowych zwrotek oraz słowa *amen*. Kompozytor podzielił go w następujący sposób:

Tabela 3. L. Bernáth, *O salutaris Hostia*, budowa i plan tonalny utworu

Tekst	Technika	Budowa	Tonacja
<i>O salutaris Hostia</i>	Imitacja inicjalna Contrapunctus floridus Imitacja inicjalna Contrapunctus floridus	A	C – a
<i>Quae caeli pandis ostium:</i>			
<i>Bella premunt hostilia,</i>			
<i>Da robur, fer auxilium.</i>			
<i>Uni trinoque Domino</i>	Contrapunctus simplex (Nota contra notam)	B	Es – c
<i>Sit sempiterna gloria,</i>			
<i>Qui vitam sine termino</i>			
<i>Nobis donet in patria.</i>			
<i>Amen.</i>	Imitacja Nota contra notam	A ¹	C

Podobne połączenie dawnych i współczesnych technik muzycznych znajdujemy w kompozycji **Mirka Krajčiči** *Psalmus 131 (Domine, non est exaltatum cor meum – Panie, moje serce się nie pyszni)*. Utwór przeznaczony jest na chór mieszany oraz dwoje skrzypiec i organy. Trzy wersy tego krótkiego psalmu stały się podstawą dla trzyodcinkowej budowy muzycznej. Wersy 1 i 3 otrzymały fakturę homofoniczną, natomiast drugi – polifoniczną. Poszczególne wersety poprzedzone są wstawkami instrumentalnymi. Skrzypce grają w dialogu stworzonym przez imitację lub korespondencję motywiczną. W obsadzie widać pewną gradację środków. Pierwszy werset śpiewa chór *a cappella*, drugi – z akompaniamentem organów, trzeci zaś z udziałem wszystkich instrumentów (tabela 4).

Tabela 4. M. Krajčiči, *Psalmus 131*, budowa i plan tonalny utworu

Budowa	A		B		C	
Tekst	I werset		II werset		III werset	
Takty	1–10	11–25	25–31–36	36–52	52–57	58–72
Coro						
Vn 1						
Vn 2						
Org						
Technika		Contr. simplex		Contr. floridus		Contr. simplex
Tonacja	C	C	h	h – Des – F	F – Es	Es – Des – Ges – C
Centrum t.	G		Fis/E			

W harmonii obserwować można połączenie klasycznych tonacji z przesunięciem centrum tonalnego o kwintę wyżej lub niżej. W ten sposób powstaje wra-

żenie średniowiecznej modalności, które dodatkowo wzmocnione jest częstym wykorzystywaniem paralelnych kwint, szczególnie w dolnym planie organów. Kwinty występują też w partii skrzypiec na sam koniec utworu.

Linie melodyczne poszczególnych głosów wokalnych i instrumentalnych odznaczają się niezwykłą śpiewnością, szczerością oraz żarliwością. Dynamika wychodzi z ciszy, kulminuje w *forte* i ponownie wraca do ciszy. Wszystkie te zabiegi prowadzą do stworzenia atmosfery absolutnego zaufania, spokoju, zażyłości i miłości człowieka do Boga, który w nim znajduje doskonałą ucieczkę, bezpieczeństwo i radość.

W kolejnych dwóch kompozycjach chóralnych (*Psalmus 12* i *Psalmus 13*) Mirko Krajčí wykorzystał takie środki, jak deklamacja chóralna zbliżona do *parlando*, dysonansowa harmonia z klasterami, elementy polichóralności.

Współczesne środki kompozytorskie na szeroką skalę wykorzystał **Peter Groll** w kompozycji chóralnej *Ave verum corpus*, z akompaniamentem organów, wiolonczeli i kontrabas. Pięciogłosowa faktura chóralna naładowana jest dysonansowymi brzmieniami, które często przybierają postać klasterów. Choć znaki przykluczowe tradycyjnie sugerują płaszczyznę tonalną, to w rzeczywistości może być tutaj mowa jedynie o jakimś centrum tonalnym, które pojawia się najczęściej w linii basowej organów lub kontrabas, czasami też w głosach chóralnych. Kompozytor całą swoją uwagę skumulował na cierpieniu Chrystusa na krzyżu, które starał się w ekspresyjny sposób wyrazić w harmonii, kolorystyce i dynamice. W tym celu też powtórzył wers *Vere passum*¹⁴. W skrajnych ustępach na sposób figury retoryczno-muzycznej *aclamatio* pojawia się uroczysta atmosfera uwielbienia i chwały. Ciekawy jest też ustęp *b*, w którym to tajemnica wcielenia wyrażona została przez sugestywny klaster z sukcesywnym wprowadzaniem głosów, które poszczególne wyrazy mają dzielone na sylaby.

Tabela 5. P. Groll, *Ave verum corpus*, budowa i plan tonalny utworu

Tekst	Tempo	Tonacja/Centrum	Budowa	
<i>Ave verum corpus, natum de Maria Virgine.</i>	Largo	c-moll/g c-moll/es – g	A	a b
<i>Vere passum, immolatum in cruce pro homine.</i>	Moderato	g-moll/c	B	c
<i>Cuius latus perforatum fluxit aqua et sanguine:</i>		g-moll/c g-moll/g		d
<i>vere passum, immolatum in cruce pro homine.</i>		g-moll		d ¹
<i>Esto nobis praegustatum in mortis examine.</i>	Meno mosso Andante	h-moll/d		e f
<i>Ave verum corpus, natum de Maria Virgine.</i>	Largo	c-moll/g C-dur/c	A ¹	a ¹ b ¹ + f

¹⁴ Tekst został tutaj potraktowany w sposób wybiórczy, ponieważ brak jest ostatnich wersów *O Jesu dulcis, O Jesu pie, O Jesu, fili Mariae.*

Ten sam tekst (*Ave verum corpus*) wybrał dla swojej chóralnej kompozycji *a cappella* **Milan Dubovský**. Autor ten wykorzystał atonalną harmonię jako podstawowy środek wyrazu. W napięciach harmonicznym powstałych w wyniku linearnego prowadzenia głosów oddaje kompozytor dramat cierpienia Chrystusowego na krzyżu oraz ludzkiej grzeszności, z powodu której śmierć zapanała nad człowiekiem.

Tabela 6. M. Dubovský, *Ave verum corpus*, budowa utworu

Tekst	Budowa	Takty
<i>Ave verum corpus, natum de Maria Virgine.</i>	a	1–15
<i>Vere passum, immolatum in cruce pro homine,</i>	b	16–23
<i>cuius latus perforatum fluxit aqua et sanguine:</i>	c	24–34
<i>esto nobis praegustatum in mortis examine.</i>	d	35–40
<i>O Jesu dulcis, o Jesu pie, o Jesu fili Mariae</i>	e	41–45
<i>Miserere mei. Amen.</i>	a ¹	46–54

Czterogłosowa faktura jest w jednym miejscu zagęszczona do sześciogłosu, gdzie dysonanse są jeszcze bardziej słyszalne. Jest to celowe podkreślenie znaczenia słów *esto nobis praegustatum in mortis examine*. Wyraz *mortis* autor podaje trzykrotnie. W fakturze *nota contra notam* wybijają się na pierwszy plan wszystkie melizmaty. Te kompozytor stosuje na ważnych dla niego słowach – *Maria, immolatum, latus perforatum, miserere*. Kolejnym środkiem stosowanym w celu uwypuklenia znaczenia słowa jest jego powtarzanie. W ten sposób podkreślone zostały wyrazy: *Maria Virgine, latus perforatum, sanguine, mortis, miserere*.

Zakończenie

Współczesna muzyka sakralna na Słowacji wyrasta z wielowiekowej tradycji. Kompozytorzy chętnie sięgają do wzorców muzyki dawnej. Przejawia się to w stosowaniu form muzycznych, technik kompozytorskich, idiomów brzmieniowych oraz skal modalnych. Te archaizujące elementy starają się jednak włożyć w kontekst współczesnych wzorców brzmieniowych, technik pracy z materiałem dźwiękowym, form otwartych itp. Wspólną cechą wszystkich tych utworów jest powrót do melodyki kantylenowej, ściśle związanej z tekstem. Właśnie takie wymagania stawały muzyce liturgicznej wszystkie dokumenty Kościoła

katolickiego. W tym sensie kompozytorzy słowaccy zrozumieli dotychczasowe postulaty, stwarzając jednak różnorodny, ale na pewno klarowny język muzyczny, który – mam nadzieję – znajdzie swoich odbiorców – interpretatorów i słuchaczy.

Bibliografia

- Bahr Reinhard, *Traditionelle Satztechniken und neue musikalische Idiome*, [w:] *Geschichte der Kirchenmusik*, B. III Das 19. und frühe 20. Jahrhundert. Historische Bewusstsein und neue Aufbrüche, red. Wolfgang Hochstein, Christoph Krummacher, Laaber-Verlag, Laaber 2013.
- Hochel Peter, [Úvodné slovo ku koncertu], [w:] *Programový bulletin Nová slovenská hudba: XXVII. ročník festivalu k storočnici Dezidera Kardoša*, Bratislava 7–14 november 2014, Spolok slovenských skladateľov, Bratislava 2014.
- Pawlak Ireneusz, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Polihymnia, Lublin 2000.
- Šafářík Jiří, *Dějiny hudby, III. díl (20. století)*, Nakladatelství Jan Piskiewicz, Věrovany 2006.
- Wilson-Dickson Andrew, *Historia muzyki chrześcijańskiej*, Vocatio, Warszawa 2007.
- Wippermann Reimund, *Die neue Musik in der Liturgie*, [w:] *Musik im Raum der Kirche, Fragen und Perspektiven*, red. Winfried Böning i in., Matthias-Grünwald-Verlag, Stuttgart 2007.
- Zahradníková Zuzana, *Musica nova spiritualis – úsilie o revitalizáciu slovenskej duchovnej hudby*, „Muzikologické fórum, Časopis České společnosti pro hudební vědu” 2014, č. 1–2.

Abstrakt

Język muzyczny w słowackich kompozycjach sakralnych XXI wieku

Jesteśmy świadkami procesu stopniowego wypierania z liturgii muzyki klasycznej i zastępowania jej muzyką rozrywkową. Zjawiska tego jak do tej pory nie udało się zatrzymać. Czy jego przyczyny nie należy upatrywać również w tym, że nie znaleźliśmy jeszcze odpowiedniego języka muzycznego dla współczesnej muzyki liturgicznej, wyrastającej z klasycznych tradycji? Jedną z nowych propozycji są utwory muzyczne, które powstały dzięki inicjatywie pedagogów Katedry Muzyki na Wydziale Pedagogiki Katolickiego Uniwersytetu w Rużomberku, które omawia niniejszy artykuł. Są one przeznaczone raczej dla wykształconych muzyków kościelnych niż dla zgradowienia liturgicznego.

Analiza tych dzieł pokazała, że współczesna twórczość muzyki sakralnej na Słowacji wyrasta z wielowiekowej tradycji. Kompozytorzy chętnie sięgają po dawne formy muzyczne, techniki

kompozytorskie, wzorce brzmieniowe, skale modalne. Te archaizujące elementy starają się wdrożyć w kontekst współczesnego języka brzmieniowego współczesne techniki pracy z materiałem dźwiękowym, formy otwarte itp. Wspólną cechą wszystkich tych utworów jest powrót do melodyki kantylenowej, ściśle związanej z tekstem. Właśnie takie wymagania stawiały muzyce liturgicznej wszystkie dokumenty Kościoła katolickiego. W tym sensie kompozytorzy słowaccy zrozumieli dotychczasowe postulaty dotyczące muzyki we współczesnym Kościele. Stworzyli różnorodny i na pewno zrozumiały język muzyczny, który – mam nadzieję – znajdzie swoich odbiorców, interpretatorów i słuchaczy.

Słowa kluczowe: słowackie kompozycje sakralne XXI wieku, muzyka sakralna, muzyka współczesna.

Abstract

The musical language in XXIth century Slovak sacred compositions

We are witnessing a process of gradual displacement of classical music from the liturgy in favour of light music. It has not yet been possible to halt this phenomenon. Shouldn't we see the reason for this also in the fact that we did not yet find an appropriate musical language for contemporary liturgical music, rooted in the classical tradition? The article describes one of the new proposals, which are the pieces of music created thanks to the initiative of the academic staff working in the Department of Music of the Faculty of Education at the Catholic University in Ružomberok. They are intended rather for trained church musicians than for a liturgical assembly.

The analysis of these works showed that the contemporary sacred music in Slovakia stems from centuries of tradition. The composers are eager to reach for old musical forms, compositional techniques, sound patterns and modal scales. These archaizing elements are aimed at introducing into the context of contemporary musical language, modern techniques of working with sound material, open forms etc. A common feature of all these musical pieces is the return to cantilena – a cantilena closely connected to the text. Such requirements were imposed upon liturgical music by all the documents of the Catholic Church. In this sense, the Slovak composers understood the existing demands concerning music in the contemporary church. They created a diverse and certainly understandable musical language, which – I hope, will find its audience, interpreters and listeners.

Keywords: 20th century Slovak sacred compositions, sacred music, contemporary music.