

JERZY GABRYŚ

AVE MARIA W POLSKIEJ PIEŚNI SOLOWEJ XIX W.
PRZYCZYNEK DO BADAŃ NAD ZWIĄZKAMI SŁOWA I MUZYKI

"Pieśni religijne pojawiały się na przestrzeni XIX w. pod różnymi nazwami, jak: hymny, psalmy, śpiewy religijne, modlitwy czy po prostu pieśni ku czci świętych a zwłaszcza ku czci Matki Bożej [...]"

Karol Mrowiec

O popularności maryjnych pieśni solowych w XIX-wiecznej Polsce świadczą ich liczne wydania, zwłaszcza w drugiej połowie stulecia. Ukazywały się one pojedynczo lub w zbiorach i seriach wydawniczych poświęconych muzyce religijnej jak np.: *Caecilia* (Gebethner i Wolff), *Chwała na wysokości* (F. Hösick), *Przed Twe ołtarze zanosim błaganie* (L. Idzikowski), *Śpiewy kościelne* (Gubrynowicz i Schmidt) i in.

Pieśni te komponowane były do wierszy lirycznych o tematyce religijnej (maryjnej), jak i do tekstów prozaicznych pochodzenia liturgicznego. Były to więc owe szeroko rozpowszechnione *modlitwy i hymny*; parafrazy poetyckie tekstów biblijnych, antyfon, sekwencji *Stabat Mater* czy też wiersze poświęcone miejscom i przedmiotom kultu maryjnego. Cechą wspólną wszystkich tekstów był ich modlitewny charakter, najczęściej w formie bezpośredniego zwrotu do Matki Boskiej z prośbą o pomoc i wsparcie w bardziej lub mniej określonej sytuacji. Muzycznie stanowiły one "[...] w zasadzie jeden i ten sam gatunek liryki religijnej, uzależnionej tak pod względem formy, jak i faktury od bujnie rozwijającej się pieśni świeckiej" ¹.

Wśród kilkudziesięciu pieśni o treści maryjnej powstało kilka do łacińskiego tekstu *Pozdrowienia anielskiego* (*Ave Maria*) ². Twórcami tych pieśni byli kompozytorzy profesjonalni (W. Czerwiński, Antoni Kątski, J. Nowakowski, A. Zarzycki), muzycy instrumentalni lub śpiewacy (A. Teichman) jak i amatorzy (ks. J. Karesz). Pieśni te różnią się więc między sobą założeniami estetycznymi, poziomem rzemiosła kompozytorskiego, jak i indywidualnością stylu. Ze względu jednak na jednorodność tekstu słownego przedstawiają niezwykle interesujący materiał z punktu widzenia badań nad związkami słowa i muzyki w pieśni solowej. Rozpoznanie tych związków może z kolei rzucić nowe światło na ogólniejszy problem istnienia, czy też nieistnienia w religijnych pieśniach solowych takiego zespołu muzycznych środków wyrazowych, który można by uznać jako typowy dla wyrażania treści religijnych ³.

Wszak istnieje wiele dowodów na to, że w XIX w. rozróżniano zdecydowanie muzykę religijną od świeckiej. "Pieśni są albo religijne albo światowe" - pisze K. Kurpiński w *Tygodniku Muzycznym*⁴ a J. Sikorski dzieli "melodie gminne" na dwa "oddziały - światowy i religijny - dodając, że - ten ostatni mniej ma wystających, charakterystycznych rysów; już to dlatego, że powolność śpiewu nabożnego zaciera i roztapia w sobie rytmiczną cechę; głównie jednak dlatego, że się odnosi [...] do Boga, którego pojęcie w każdej duszy jest jednakie"⁵. Autorzy wypowiedzi o muzyce religijnej na ogół nie podają jakie są jej typowe, czysto muzyczne cechy ograniczając się do najogólniejszych stwierdzeń. Zazwyczaj uwypuklają jej funkcję religijną oraz wskazują jej cechy negatywne. Charakterystyczną pod tym względem jest wypowiedź S. Moniuszki, który uważa, że "celem kościelnej muzyki jest wznowienie ducha modlących się i jedynie jako pomoc do wyzwolenia jego z więzów ziemskich uważana i traktowana być powinna", natomiast gani w niej "najwykwintniejsze wokalizacje, solowe popisy różnych instrumentów" jak i "kontrapunktowe ćwiczenia"⁶.

Szczególnym atakom krytyki poddawane były wkradające się do muzyki religijnej elementy stylu operowego. W tym względzie wypowiedzi na temat muzyki religijnej pisarze i kompozytorzy byli zgodni z ogólną tendencją i duchem zaleceń władz Kościoła Katolickiego. W każdym razie można przyjąć, że świadomość istnienia odrębności muzyki religijnej była powszechna, i że kompozytorzy kierując się treścią tekstu słownego tworzyli taką muzykę, która - przynajmniej w ich intencji - posiadała cechy religijne. W jakim stopniu te intencje znalazły wyraz w konkretnych kompozycjach może wskazać jedynie ich szczegółowa analiza przeprowadzona przede wszystkim pod kątem związków zachodzących pomiędzy tekstem słownym i muzyką.

Związki słowa i muzyki w pieśni solowej zachodzą na różnych poziomach tworząc złożony układ współzależności. Najogólniej biorąc można wyróżnić trzy takie poziomy (czy też warstwy): poziom materii brzmieniowej (dźwiękowości), struktury formalnej (składni, syntaksy) i szeroko rozumianej treści (znaczenia, semantyki). Przyjmując taki właśnie podział jako punkt wyjścia do dalszych rozważań trzeba na wstępie wyjaśnić, że kontakty słowa i muzyki na poszczególnych poziomach wyróżniają się w różnego rodzaju wzajemnych odniesieniach o charakterze integrującym jak i konfliktowym, gdyż "związki słowa z muzyką nie mają charakteru koniecznego, nie mogą być więc zarazem imperatywne i powszechne"⁷. W zależności od stylistycznej konwencji i indywidualności twórczej kompozytora oraz przyjętych przez niego założeń w konkretnej sytuacji może być eksponowane słowo w jego materialnej (fonicznej) czy semantycznej istocie a muzyka traktowana jako tło lub też może nastąpić przeniesienie ciężaru na stronę muzyczną utworu⁸. Istnieją bowiem poziomy dające szczególne przywileje muzyce (poziom dźwiękowości) lub słowu (poziom znaczenia).

Wspomniane kontakty zachodzą (niezależnie od siebie) w mniejszych lub większych całościach przebiegu utworu od pojedynczego dźwięku muzycznego począwszy, któremu odpowiada najmniejsza jednostka mowy - fonem, poprzez motyw muzyczny będący w sensie zawartości znaczeniowej jak i funkcji składniowej odpowiednikiem morfemu, poprzez jednostki synktatyczne (np. zdania, okresy) aż do kompletnego tekstu słowno-muzycznego jako całości artystycznej.

Tak więc na poziomie materii brzmieniowej współczynnik muzyczny

pieśni może przejmować foniczne właściwości pojedynczych słów, a nawet ich poszczególnych głosek jak i charakterystyczną dynamikę całych zdań, ich rytmiczną strukturę; sam zresztą oddziałując na ich interpretację. Na poziomie syntaktycznym może przyjąć od tekstu słownego lub narzucić mu ogólny schemat budowy, porządek zdań i okresów, ilość części itp. I wreszcie na poziomie semantycznym strona muzyczna może stojącymi do jej dyspozycji środkami interpretować zawarte w tekście treści poszczególnych wyrazów jak i większych całości znaczeniowych pogłębiając ekspresywne właściwości słów lub narzucając im własną ekspresję. Punktem wyjścia w pieśni solowej XIX w. jest z reguły tekst słowny, a przede wszystkim jego struktura rytmiczna i klimat emocjonalny.

Tekst modlitwy *Ave Maria* jest rodzajem prozy religijnej utworzonej z krótkich zdań (wersetów) o wyrazistym konturze rytmicznym wykazującym znaczną regularność w rozkładzie akcentów. Wzór rytmiczny pierwszych słów: $\acute{a}/\text{---}$ powtarza się w tekście wielokrotnie przyczyniając się do jego zwartości formalnej. Całość składa się z wyraźnie oddzielonych dwóch części. Na szczególną uwagę zasługuje różnica zachodząca w warstwie brzmieniowej obu części. Pierwsza z nich obfituje w samogłoski dźwięczne, przy czym sam początek odznacza się znamiennej symetrią następstwa samogłosek jasnych i średnio jasnych z dominacją otwartego, silnie nasyconego "a": a e a i a - a i a e a.

Jedną z właściwości samogłosek jest ich wysokość brzmienia. Przyjmując typowy dla języka polskiego szereg samogłosek w kolejności od "najniższej": u o a e y i oraz traktując go jako impuls do tworzenia melodii, można założyć teoretycznie określone następstwo ruchu linii melodycznej dla omawianego tekstu. Np.: *ave* wskazuje na ruch wwyż, *Maria* ma kształt łuku wznosząco-opadającego itd. Ostatni wyraz pierwszej części *Jesus* będzie w ruchu opadającym \Rightarrow .

Druga część modlitwy zaczynająca się od słów *sancta Maria* nawiązuje rytmicznie i "wysokościowo" do poprzedniej, lecz już po pierwszych słowach załamuje się rytm a od następnego wersetu zaczynającego się od *ora* zmienia się radykalnie brzmienie. Decyduje o tym nagromadzenie tylnej, zamkniętej i niskiej samogłoski "o" połączonej z agresywną spółgłoską "r". Kluczowe znaczenie (nie tylko ze względów fonicznych) mają tu słowa *peccatoribus* i *hora mortis*. Końcowe *amen* brzmi łagodnie i wykazuje tendencję wznoszącą.

Obie części modlitwy różnią się nie tylko walorami brzmieniowymi lecz także stylistyką wypowiedzi i nade wszystko treścią. Stanowią one jakby dwa plany religijnego obrazu. Pierwszy to główny temat przedstawiający Madonnę w chwale, błogosławioną; drugi ma charakter podmiotowy: postaci ludzkie w geście modlitewnym 1° . Porównanie do obrazu jest jeszcze i tym uzasadnione, że modlitwa *Ave Maria* ma charakter statyczny, zwłaszcza pierwsza część z ewangelii wg św. Łukasza z dodanym wezwaniem *Jesus*, wyliczająca przymioty Najświętszej Maryi Panny w formie zdań w zasadzie pozbawionych orzeczenia. W drugiej części, dodanej przez nieznanego autora średniowiecznego zmienia się poza formą wypowiedzi także treść a przede wszystkim nastrój wywołany grozą tekstu mówiącego o grzechu i śmierci.

Jak z powyższego omówienia wynika, tekst modlitwy *Ave Maria* daje wyraźne ukierunkowanie wyobraźni twórczej kompozytora zarówno w warstwie materii brzmieniowej, w składni (dwuczęściowość budowy), jak i w treści wyrażonej słowami o skontrastowanym, silnym zaba-

rwieniu emocjonalnym. Wszelako konwencje stylistyczne XIX-wiecznej pieśni solowej stawiały wobec tekstów słownych określone wymagania, głównie w zakresie porządku formalnego. Toteż kompozytorzy podejmując temat modlitwy przede wszystkim przystosowali jej kształt stylistyczny do wymagań sztuki muzycznej.

Transformacje tekstu *Ave Maria* przebiegały zazwyczaj w dwóch zakresach: większym - zmierzającym do zmiany formy tekstu słownego na wzór formy muzycznej reprzyzowej typu ABA lub jej pochodnych, oraz mniejszym - ograniczonym do podporządkowania słów podstawowym strukturom formalnym muzyki jak motyw, fraza, zdanie. I rzecz szczególna - zmiany te w pewnym tylko stopniu wpływały na "uporządkowanie" budowy muzycznej, która w poszczególnych pieśniach zachowała w mniejszym lub większym zakresie nieregularny charakter odpowiadający prozie modlitwy.

Najprostszym przykładem zmian dotyczących ogólnej budowy tekstu słownego jest pieśń solowa Antoniego Kątskiego *Ave Maria* przeznaczona na głos średni i fortepian¹¹. Kompozytor opierając formę muzyczną na zasadzie szeregowania czterotaktowych zdań łączących się w nieregularne 8 - lub 12-taktowe (w jednym wypadku 13-taktowe) okresy zmuszony był powtórzyć w części pierwszej słowa *benedicta tu*, natomiast pragnąc nadać całości budowę ABA, powtórzył pierwszą część modlitwy na zakończenie. W obu wypadkach nie wykazał większej troski o sens treści słów.

Odmiennej zasadę transformacji tekstu modlitwy przyjął J. Nowakowski w swojej pieśni *Ave Maria* przeznaczonej na głos średni, fortepian lub organy z dodaniem wiolonczeli lub melodykonu¹². Nowakowski zachował charakterystyczną dla modlitwy dwuczęściowość, lecz ze względów wyrazowych wprowadził liczne powtórzenia pojedynczych słów, zwrotów lub nawet całych wersetów. Aby przy tym utrzymać zasadę muzycznej formy zamkniętej, powtórzył przed zakończeniem temat stanowiący treść pierwszego okresu, oczywiście tym razem do słów drugiej części modlitwy (zamiast *ave*, *sancta*). Tak więc forma muzyczna podporządkowana własnym ogólniejszym zasadom stylistycznym pokrywa się tylko w pewnym stopniu z formą tekstu słownego. O ściślejszej korelacji można mówić natomiast w zakresie mniejszych całości formalnych, jak fraza i zdanie muzyczne.

Inne pieśni do słów *Pozdrowienia Anielskiego* przyjmują jeden z omówionych wariantów. Różnica zachodzi jedynie w doborze fragmentów tekstu podlegających powtarzaniu. Założeniem nadrzędnym wydaje się być tendencja do podporządkowania formy tekstu słownego strukturze muzycznej, przy czym zjawiskiem typowym jest zachowanie wspomnianej nieregularności w zakresie wielkości zdań i okresów.

Na poziomie materii brzmieniowej współdziałanie słowa i muzyki w pieśniach *Ave Maria* ogranicza się niemal wyłącznie do zagadnień tempa (umiarkowane *Andante*) i porządku metro-rytmicznego. Wyżej omówione nagromadzenie samogłosek jasnych w jednej a ciemnych w drugiej części modlitwy, ich relacje wysokościowe czy specyficzna ekspresja niektórych "ostrych" spółgłosek nie wzbudziły zainteresowania u kompozytorów. Do wyjątku można zaliczyć pewną konsekwencję w rozpoczynaniu śpiewu wznoszącym ruchem melodii na słowie *ave* oraz - lecz to już mniej konsekwentnie - wznoszenie i opadanie na słowie *Maria*:

Przykł. 1 J. Kowalski

A - ve, s - ve, s - ve Ma - ri - a

J. Kowalski

A - ve Ma - ri - a

oraz dla porównania:

Przykł. 2 L. Cherubini

A - ve s - ve Ma - ri - a

L. Cherubini

A - ve Ma - ri - a

Innym wyjątkiem wskazującym na wpływ intonacji mowy na muzykę jest opadający kierunek melodii przy słowie *Jesus*. Ponieważ słowo *Jesus* kończy pierwszą część modlitwy, stanowi naturalną bazę kadencji muzycznej. Decydują tu zatem względy składniowe a nie foniczne.

Schematy rytmiczne pieśni są w sposób jednoznaczny uzależnione od akcentów tekstu słownego. Dotyczy to zarówno pieśni w metrum parzystym jak i trójdzielnym. Krótkie zdania modlitwy, w znacznym stopniu regularnie urytmizowane stanowią z reguły podstawę dla dwutaktowych fraz muzycznych. W ten sposób tekst słowny zachowuje cechy naturalnej deklamacji. Wyjątek od tej niemal reguły stanowi pieśń *Ave Maria* A. Teichmana przeznaczona na głos wysoki z towarzyszeniem fortepianu¹³. Pieśń ta opiera się na dwóch kontrastujących motywach. Pierwszy rozbudowany do 4-taktowego zdania składa się z długiego dźwięku (dwie całe nuty) leżącego na kwincie akordu oraz szesnastkowej figury opadającej przez następne dwa takty do prymy tegoż akordu:

Przykł. 3

A - - - - - ve Ma - ri - a

Ciągłe zmiany harmoniczne stanowią w tych fragmentach pieśni konieczny element kontrastu. Drugi motyw jest rodzajem recytatywu i zaczyna się zawsze pochodem diatonicznym trzech ósemek w górę na słabej części taktu poczem rozwija się swobodnie nieregularnymi zdaniami aż do kadencji melodycznej o wyraźnych znamionach operowych. Poszczególne części zbudowane na tym przeciwstawnym materiale motywicznym tworzą rodzaj formy rondowej, przy czym słowom *ave Maria*, *gratia plena* oraz *sancta Maria*, *Mater Dei* przypisany jest motyw melizmatyczny a pozostałym recytacyjny. Od reguły tej odstępuje jednak kompozytor w zakończeniu pieśni, w

którym powtórzone trzykrotnie słowa początkowe modlitwy oparte są kolejno na obu motywach. Całość ma charakter dobrze przemyślanego ćwiczenia wokalnego bardziej niż pieśni religijnej. Słowa modlitwy wyraźnie podporządkowane zostały koncepcji wokalistycznej¹⁴.

Niewątpliwie najtrudniejszym, zarazem podstawowym problemem z punktu widzenia założeń niniejszego opracowania jest wyjaśnienie stosunków słowno-muzycznych zachodzących na poziomie semantyki. Muzyka XIX w. wykształciła liczne środki wyrazowe przydatne szczególnie do opisywania stanów emocjonalnych i klimatów nastrojowych; rozwinęła kolorystykę harmoniczną, fakturę instrumentalną, środki artykulacyjne, otworzyła nowe możliwości w zakresie kształtowania melorytmiki. Dawniejsze figury retoryczne i gestyka muzyczna pochodzenia scenicznego odgrywały w miarę upływu czasu coraz mniejszą rolę. Wpłynęło to oczywiście na zindywidualizowanie samego języka muzycznego i na zatarcie jego znaczeniowej wyrazistości¹⁵. W omawianych pieśniach występują jeszcze sporadyczne zwroty i gesty, jednak bez zachowania dawniejszej konsekwencji; lecz przede wszystkim ich treść muzyczna wypowiada indywidualnie pojmowany nastrój religijny. Właśnie ta indywidualność nastroju utrudnia w znacznym stopniu odkrycie ogólnie panujących prawidłowości w muzycznej interpretacji treści religijnych modlitwy *Ave Maria*.

Głównym nośnikiem wyrazu muzycznego w omawianych pieśniach jest melodia rozumiana jako organizm całościowy złożony z szeregu składników funkcyjnych¹⁶. W niej ogniskują się niemal wszystkie czynniki muzyczne powołane do tworzenia religijnego klimatu, jej podporządkowany jest akompaniament instrumentalny spełniający jedynie rolę podpory harmonicznego, ona też stanowi punkt wyjścia dla planu harmonicznego. Melodia decyduje wreszcie o wartości estetycznej całej kompozycji. W odniesieniu do tekstu słownego można zaobserwować występowanie specyficznego sprzężenia zwrotnego: treść modlitwy (nie forma) daje impuls do powstania określonego typu melodii, układ akcentów tekstu słownego decyduje o rodzaju jej struktury rytmicznej (w pewnej mierze wyjątek stanowi pieśń Teichmana), a z kolei melodia podporządkowuje sobie formę a nawet w pewnym stopniu treść tegoż tekstu wpływając na jego przekształcenia i narzucając mu własną interpretację. Ta złożona współzależność melodii i słowa posiada w poszczególnych pieśniach ponadto pewną gradację w eksponowaniu ważności słowa bądź melodii.

Jako przykład melodii silnie uzależnionej od tekstu modlitwy można przytoczyć pieśń *Ave Maria* J. Karesza¹⁷. Pieśń przeznaczona na jeden lub dwa głosy z akompaniamentem organów lub fortepianu, ograniczonym do prostych ósemkowych figur harmoniczych posiada melodię w pełni przekomponowaną, pozbawioną niemal własnej muzycznej motywacji. Kolejne fazy jej biegu, ściśle uzależnione od wersetów modlitwy, tworzą nieregularne co do ilości taktów odcinki (2-5 taktowe). Przy pomocy długich wartości nutowych (całe i półnuty) oraz prostych melizmatów melodia przyczynia się do podkreślenia ważności wybranych wyrazów tekstu słownego. Celowi temu służy również powtarzanie fragmentów tegoż tekstu, które w tym wypadku nie jest podyktowane względami składni muzycznej, gdyż nie zmierza do umocnienia regularności budowy okresowej.

Bieg melodii jest falisty i w zasadzie dostosowany do naturalnych wzniesień i spadków mowy zwłaszcza w kadencjach zdania. Na szczególną uwagę zasługuje melizmat na słowie *plena* obrazujący w alegoryczny sposób gest *pełni*, czy podobny na słowie *ora* wynikający

tym razem z zastosowania figury retorycznej znanej jako *exclamatio* a dostosowanej do błagalnej intonacji zawartej w treści słowa:

Przykl. 4



Reminiscencją figur retorycznych jest również opadający ruch ćwierćnut na dźwiękach dominanty wtrąconej do tonacji paraleli jako typowy *descensus* na słowie *peccatoribus*:

Przykl. 5



Są to przykłady potwierdzające funkcjonalny charakter melodii tak w stosunku do treści jak i do formy tekstu słownego. Rola melodii ogranicza się tu głównie do podniesienia wartości estetycznej modlitwy i wzmocnienia ekspresji poszczególnych jej fragmentów.

Zdecydowanie odmienny przykład w zakresie stosunków melodii i słowa przedstawia opisana powyżej pieśń *Ave Maria* A. Teichmana. W jego pieśni jedynie fragmenty recytatywne uwzględniają (z natury rzeczy) treść tekstu słownego. Wpływy retoryki muzycznej występują szczególnie wyraźnie w najbardziej wymownym fragmencie modlitwy rozpoczynającym się od słów *ora pro nobis*. Najpierw pojawia się zmiana trybu dur na moll jako *mutatio per tonos*, dalej opadający ruch melodii na słowie *peccatoribus* oznacza zastosowanie figury *descensus*. Pochód po dźwiękach zmniejszonej kwarty w dół *passus duriusculus* i skok małej seksty w górę *saltus duriusculus* wyrażają ból przy słowach *mortis nostrae*. Powtórzenie tych figur w nieco zmienionej wersji melodycznej do tych samych słów świadczy o ich świadomym użyciu:

Przykl. 6



Ekspresję tego fragmentu pogłębiają liczne dźwięki chromatyczne (*parrhesia*, *pathopia*). Można więc mówić o zamierzonym przez kompozytora stosowaniu takich właśnie środków wyrazowych, które wynikają z inspiracji treści tekstu słownego, a których zadaniem jest jego wyrazowe (nie tylko emocjonalne) wzbogacenie. Dotyczy to w omawianej pieśni w zasadzie tylko przytoczonego fragmentu.

Stan równowagi w stosunkach słowno-muzycznych na poziomie semantycznym osiągnął J. Nowakowski w omówionej powyżej pieśni *Ave Maria*. Muzyczna koncepcja pieśni Nowakowskiego koncentruje się w partii fortepianu. Partia ta utrzymana w fakturze 4-głosowej polifonizującej, tworzy sama dla siebie rodzaj miniatury fortepianowej (czy organowej), wobec której zarówno głos wokalny jak i wiolonczelowy mogłyby być potraktowane jako wzbogacenie kolorystyczne.

Melodia śpiewu porusza się razem z najwyższym głosem fortepianu a tylko w niektórych odcinkach przejmuje rolę wiodącą, wówczas liczba głosów fortepianu zmniejsza się do trzech. Udział wiolonczeli ogranicza się do wzmacniania głosów fortepianu, przede wszystkim basu na wzór dawnego *basso continuo*.

Autonomia partii fortepianu wpływa korzystnie na całość przebiegu pieśni, przynajmniej z punktu widzenia formy muzycznej, natomiast zbyt częste powtarzanie słów i całych wersów modlitwy - o czym była mowa - osłabia działanie treści modlitwy. Zresztą kompozytor potraktował tekst modlitwy w sposób indywidualny eksponując pojedyncze zwroty, czy wyrazy a nie zwracając większej uwagi na jego wewnętrzną zwartość i logikę. Z kolei treść muzyczna skoncentrowana w najwyższym głosie, czyli w melodii śpiewu ulega nie tylko w zakresie struktury rytmicznej tekstowi słownemu lecz także w ogólnym modelowaniu kolejnych faz jej przebiegu, w rozkładzie akcentów dynamicznych, spadków kadencyjnych czy modulacjach harmonicznym. Melodia ułożona z dwutaktowych fraz ściśle odpowiada strukturze krótkich, rytmicznych zdań tekstu modlitwy tworząc w sumie rodzaj śpiewnej deklamacji pełnej wewnętrznej, typowej dla liryki romantyzmu dynamiki. Wskazuje na to stałe falowanie napięcia, emfaticzne powtarzanie słów, liczne pauzy występujące w śpiewie niemal po każdym zdaniu ¹⁶, eksklamacje przy takich słowach jak *ora pro nobis* lub *peccatoribus* i charakterystyczne dla romantyzmu pojawianie się melorytmicznej formuły o silnym napięciu uczuciowym, w postaci punktowanej odbitki, której ostatni dźwięk leży na tej samej wysokości co następujące po niej akcentowane metrycznie zakończenie: ¹⁷



Tak więc strona muzyczna zachowując w znacznym stopniu autonomię dostosowana została w zakresie treści emocjonalnej do poszczególnych fragmentów modlitwy. W ten sposób stworzona została owa typowa sytuacja pieśni solowej, w której "całość słowno-muzyczna jest czymś więcej niż sumą elementów. Każdy z nich bowiem traci coś ze swego zakresu i zyskuje przez połączenie" ²⁰.

Omówione przykłady wskazują wyraźnie jak bardzo różnią się koncepcje estetyczne poszczególnych kompozytorów w odniesieniu do tekstu modlitwy *Ave Maria*. Mimo tych różnic można jednak odnaleźć w badanych przykładach pewne podobieństwa pozwalające wyciągnąć bardzo ostrożne wnioski dotyczące wspólnoty ich języka muzycznego.

Sam tekst słowny traktują kompozytorzy z większym lub mniejszym pietyzmem zwracając mniejszą uwagę na spójność treści a większą na emocjonalną zawartość jej pojedynczych zdań i wyrazów. Toteż głównie ze względów wyrazowych dokonują różnego rodzaju transformacji tekstu słownego. Transformacje te zacierają przede wszystkim do zaakcentowania wezwań *ave Maria* i *sancta Maria* oraz pogłębienia grozy nastroju zawartego w słowach "grzech" i "śmierć" w drugiej części modlitwy. W mniejszym stopniu zmiany tekstu słownego służą estetyzacji formy, a prawie w ogóle nie zacierają do nadania budowie pieśni regularnych wymiarów muzycznej okresowości. Tak więc pieśni te stanowią przejawiający się w bardziej lub mniej radykalny sposób rodzaj "prozy muzycznej" odbiegającej zdecydowanie

od symetrycznych układów formalnych pieśni niereligijnych a zwłaszcza pieśni pochodzenia tanecznego lub ludowego ²¹.

Prozaiczność pieśni solowych *Ave Maria*, rozumiana jako wyższy stopień organizacji tworzywa muzycznego, jest bodaj tą najbardziej charakterystyczną cechą muzyczną określającą ich religijny status. Prozaiczność muzyczna nie wynika tu - jakby można sądzić - z samej prozy tekstu słownego, lecz z jego ducha ²². Prozie muzycznej sprzyjają inne czynniki w podtrzymywaniu religijnego nastroju jak: wolne tempo, bemolowe tonacje, spokojny kontur rytmiczny i deklamacyjny rodzaj melodii w sposób widoczny powiązanej z intonacją mowy oraz akompaniament ograniczony do roli tła harmonicznego.

Do typowych zjawisk zaliczyć można ponadto rozpoczynanie melodii śpiewu ruchem wznoszącym z silnym zaakcentowaniem pierwszej zgłoski, stosowanie ozdobnych kadencji na słowie *Jesus* oraz środków z zakresu retoryki muzycznej dla wyrażenia treści o wartościach negatywnych do ostatnich wersetów modlitwy. Natomiast kompozytorzy nie zwracają uwagi na ekspresyjne walory znaczącego nagromadzenia jednakowych samogłosek i spółgłosek w każdej z dwóch części modlitwy.

Słowo i muzyka w pieśniach *Ave Maria*, niezależnie od stopnia wzajemnych uwarunkowań, tworzą wyższego rzędu jakość estetyczną trudno porównywalną z założeniami estetycznymi podobnych pieśni innych krajów europejskich. Pieśni polskie mają charakter improwizacyjny i - w dobrym jak i pospolitym znaczeniu - amatorski. Staranność rzemiosła kompozytorskiego ustępuje w nich bezpośredniości wypowiedzi. Brak dbałości o konsekwencję stylistyczną jak i dopracowanie szczegółów technicznych leży niejako w ich naturze. I można tu zaryzykować paradoksalnie brzmiące twierdzenie, że istota wartości estetycznej omawianych pieśni tkwi w ich niedoskonałości w zakresie techniki kompozytorskiej. Zachowana w związku z tym spontaniczność wyrazu i indywidualność w interpretacji tematu chroni je przed zaszeregowaniem do kategorii pojęcia kiczu muzycznego, któremu uległy niemal wszystkie popularne w XIX w. pieśni *Ave Maria*. Kompozytorzy tych pieśni zmierzali bowiem do maksymalnego upoetyzowania treści modlitwy, wygładzenia formy przy pomocy obiegowych środków techniki kompozytorskiej: banalnych zwrotów melodycznych, popisowych kadencji, przesadnie patetycznych operowych eksklamacji i efektownych modulacji harmonicznym mając przede wszystkim na uwadze komfort odbiorcy ²³.

Również polscy kompozytorzy nie uniknęli pływaczności popularnych, dekoracyjnych zwrotów i figur melodycznych czy harmonicznym, lecz występują one sporadycznie (stosowane na ogół dość nieudolnie) i tym samym nie wpływają decydująco na ogólny charakter utworu.

Obok wymiaru estetycznego omawiane pieśni *Ave Maria* posiadają równie ważny wymiar historyczny. Wskazuje na to widoczny rozwój muzycznych środków wyrazowych stosowanych przez wymienionych kompozytorów na przestrzeni bez mała półwiecza. I choć ze względu na niedostateczną ilość przykładów nie należy dopatrywać się ogólnie obowiązujących prawidłowości, to jednak trudno nie zauważyć, że: pieśń Teichmana wydana w 1846 r. utrzymana jest w stylu tradycyjnej, sięgającej XVIII w. faktury operowej, pieśń Nowakowskiego z r. 1857 jest wykwitem ideałów muzycznego romantyzmu. Kątski wydając swoją pieśń w 1865 r. zmierza do prostoty stylu popularnej miniatury lirycznej a ksiądz Karesz realizuje ideały Cecyljanizmu w pieśni wydanej w 1883 r., w której

muzyka jest tylko, jak w czasach baroku, *expressio verborum*.

Pieśni te są integralnym elementem epoki, w której powstały i tylko z jej perspektywy mogą być w pełni rozpoznane i sprawiedliwie ocenione. Decydujące znaczenie ma tutaj fakt, że jedną z najbardziej znamiennych cech duchowej kultury Polaków jest głęboki kult Najświętszej Maryi Panny. Przejawia się on w różnych postaciach i formach i występuje szczególnie w trudnych okresach historycznych kraju, w okresach zagrożenia podstaw egzystencji narodowej. Wówczas samo odwołanie się do imienia Maryi jest aktem o głębokiej wymowie religijnej jak i patriotycznej; forma ekspresji i jej estetyczna wartość odgrywają tu rolę drugoplanową. Dziś można się tylko domyślać, że dopiero niepowtarzalna atmosfera mieszczańskiego czy szlacheckiego salonu lub powaga kościelnego wnętrza w XIX-wiecznej Polsce, przy odpowiedniej interpretacji nadawały tym pieśniom właściwą rangę sztuki religijnej. W głębi nastroju kultu maryjnego dokonywało się pełne zwieńczenie wszystkich współczynników formy pieśni i jej estetycznych oraz religijnych wartości.

Szersze potraktowanie tego zagadnienia wykracza jednak poza ramy przyjęte dla niniejszych dywagacji naukowych.

P r z y p i s y

¹ K. M r o w i e c. *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*. Lublin 1964 s. 110-111.

² Opierając się na informacjach zawartych w katalogach M a r w i l a (*Katalog śpiewów polskich i obcych kompozytorów z tekstem polskim*. Warszawa 1899) i J. W o ź n i c k i e g o (*Kompletny katalog śpiewów polskich*. Kijów 1908) oraz innych źródłach wydawniczych i recenzjach, można przyjąć, że skomponowanych zostało ok. 12 pieśni do słów modlitwy, jednak wobec niemożności skonfrontowania wszystkich informacji z niedostępnymi dziś egzemplarzami nutowymi, trudno jednoznacznie ustalić które z pieśni o tytule *Ave Maria* powstały do tekstu modlitwy, a które do jej poetyckiego opracowania.

³ Przez "muzyczne środki wyrazowe" należy tu rozumieć wszystkie współczynniki utworu muzycznego, zarówno w ich funkcji "gramatycznej" jak i semantycznej traktując muzykę jako formę "działalności ludzkiej s e n s o w n ą, z n a c z ą c ą" - jak podaje Z. L i s s a. *Nowe szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1975 s. 44.

⁴ K. K u r p i ń s k i. *O pieśniach w ogólności*. "Tygodnik Muzyczny" 7: 1820.

⁵ J. S i k o r s k i. *O muzyce*. Biblioteka Warszawska. 1843 W: *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku*. Opr. S. Jarociński. Kraków 1955 s. 71.

⁶ Nie wydana za życia kompozytora notatka o muzyce kościelnej W: *Stanisław Moniuszko. Listy zebrane*. Red. W. Rudziński. Kraków 1969 s. 619.

⁷ M. B r i s t i g e r. *Związki muzyki ze słowem*. Kraków 1986 s. 27. Autor rozróżnia tu dwie klasy związków: podobieństwo i przyległość. Ponadto wprowadza pojęcie komplementarności stanowiące "trzecią, nadrzędną płaszczyznę obejmującą oba media".

⁸ W skrajnym wypadku aż do pełnej negacji treści i formy słownej na rzecz muzyki, jak podają H. K r o n e s i R. S c h o l l u m. *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis*. Wien 1983

s. 27.

⁹ B r i s t i g e r, jw. s. 44 nn.

¹⁰ Taki sposób przedstawiania treści religijnych w malarstwie był rozpowszechniony w okresie średniowiecza. Jego dalekie odbicie można zauważyć jeszcze w renesansie, w słynnej Madonnie Sykstyńskiej Rafaela.

¹¹ A. K ą t s k i. *Ave Maria*. Wyd. Gebethner i Wolff. Warszawa 1865. Tonacja F-dur, takt 3/4, bez podania tempa.

¹² J. N o w a k o w s k i. *Ave Maria*. Wyd. Gebethner i ska. Warszawa 1857. Tonacja F-dur, takt 3/4, Andante.

¹³ A. T e i c h m a n. *Ave Maria*. Wyd. A. Diabelli. Wien 1846. Tonacja As-dur, takt C, Andante religioso.

¹⁴ O Teichmanie pisał J. Sikorski w "Ruchu Muzycznym" 35: 1858 s. 278 : "[...] jako śpiewak z zawodu, komponuje też jako taki, i jeśli idzie o nauczenie się na kompozycjach wokalnych wytwornej sztuki śpiewu, to wyznajemy, że z prac naszych wokalnych tylko jednego pana T. kompozycje polecane być mogą [...]".

¹⁵ Warto tu wspomnieć, że jeszcze Klasycy Wiedeńscy komponowali w oparciu o zasady retoryki muzycznej o czym wspominają K r o n e s i S c h o l l u m, jw. s. 20.

¹⁶ A. S y d o w. *Das Lied. Ursprung, Wesen und Wandel*. Göttingen 1962 s. 193-194.

¹⁷ J. K a r e s z. *Ave Maria*. Wyd. Miłkowski. Kraków 1883. Tonacja Es-dur, takt C, Andante.

¹⁸ Bardzo ważną funkcję spełnia pauza przerywająca tok partii fortepianu po słowie *mortis* oraz pauza generalna po słowie *nostrae* jako *aposiopesis* - zamilknięcie.

¹⁹ B. W ó j c i k ó w n a. *Problemy formy*. W: *Romantyzm w muzyce*. Red. M. Gliški. "Muzyka" 7-9:1928 s. 73.

²⁰ W. W i o r a. *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*. Wolfenbüttel 1971 s.36.

²¹ Na fakt istnienia utworów muzycznych o charakterze prozaicznym zwrócił uwagę B r i s t i g e r, jw. s.225.

²² Wystarczyłyby bowiem niewielkie zmiany w tekście modlitwy, aby go podporządkować muzycznej budowie okresowej, czego dowodem jest choćby pieśń *Ave Maria* F. Halevy'ego złożona z regularnych okresów na wzór operowej arii reprzykowej.

²³ " Rozpoznawanie czegoś znajomego jest w tym wypadku jednym z zasadniczych czynników przyjemności, i w ten to sposób etykietę kiczu otrzyma dzieło muzyczne skomponowane lub wykonane w sposób maksymalnie się odwołujący do zastanego w danej socjokulturze języka dźwięków". Por. A. M o l e s. *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*. Warszawa 1978 s. 134.

"AVE MARIA" IN POLISH SOLO SONGS OF THE XIXth CENTURY. A CONTRIBUTION TO THE
STUDY OF THE RELATIONSHIP BETWEEN TEXT AND MUSIC

S u m m a r y

Solo songs about Our Lady were very popular in Poland in the XIXth century, especially the song "Ave Maria". The authours of these songs were both professional composers like W. Czerwiński, Antoni Kątski, J. Nowakowski, A. Zarzycki, musician-instrumentalists (A. Teichman) and amateurs (the Rev. J. Karesz). The composers of these songs tried to compose music for the songs which would give them the flavour of religious music. The text of the "Ave Maria"

inspired the composers to two-part compositions and emotional colouring. The joint action of word and music is limited in the "Ave Maria" song almost exclusively to the problem of tempo (moderato, andante) and to metro-rhythmical ordering. The musical content creates a kind of religious atmosphere. The accompaniment is subordinate to the melody and it is the melody which decides on the aesthetic values of the whole composition. The old rhetorical figures are of little importance. Hence there appears an individuality of atmosphere which makes it difficult to discover the regularities which exist. Nevertheless, it is possible to a certain degree to find some common features in these compositions, like the text transformations which serve to accentuate the words "Ave Maria" and "Sancta Maria", and to deepen the spirit of awe contained in the words "sin" and "death". The text is treated as prose by means of the musical expression i. e. the slow tempo, the flat tonality, the quiet rhythmic contour and the limitation of the accompaniment to the background. The melody starts with a rising motion. There is a decorative cadence on the word "Jesus".

The Polish solo songs "Ave Maria" are marked by a lot of improvisation and amateurship. When evaluating them, however, we should take into consideration the climate of the epoch they were created in. The worship of Our Lady, especially in the period of foreign domination, signified for the Polish people the hope of future liberation. Appealing to the name of Our Lady was not only a religious act but also a patriotic one. That is why the form of expression and the aesthetic values of the above mentioned songs played in this case only a secondary part. The problem discussed here requires more detailed study.