

ZOFIA HELMAN

HYMNUS PRO GRATIARUM ACTIONE (TE DEUM)

ROMANA PALESTRA

Dziękczynnym hymnem *Te Deum laudamus* uczcił Roman Palester wybór polskiego kardynała na papieża. Kompozycja, ukończona 10 czerwca 1979 roku, nosi następującą dedykację: "Jego Świątobliwości Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II z miłością, oddaniem i pokorą ofiaruję ten utwór" ¹.

Źródła impulsów twórczych warunkujących powstanie *Te Deum* szukać należałoby może głębiej, niż w samych okolicznościach zewnętrznych, nawet tak doniosłych. Tkwią one niewątpliwie w wewnętrznym świecie twórcy, w jego stosunku do wiary. Tę religijną inspirację kompozytor określa wszakże "wartością najbardziej osobistą, najbardziej intymną[...]" ². Oddziałała ona w istotny sposób na emocjonalną stronę utworu. Kompozytor połączył bowiem uroczysty, tryumfalny charakter dziękczynnego hymnu Kościoła z nastrojem modlitewnej kontemplacji, wnoszącym swoiste akcenty sakralne. Uniwersalność przeżyć religijnych uległa stopieniu z indywidualnym, subiektywnym odczuciem.

Hymnus pro gratiarum actione nie jest jedynym dziełem Palestra nawiązującym do treści religijnych. Jednym z jego pierwszych utworów był *Psalm V* (do tekstu w tłumaczeniu Wespazjana Kochowskiego) na baryton, chór mieszany i orkiestrę. W 1947 r. ukończone zostało *Requiem* na 4 głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę, nieco później powstała *Missa brevis* na chór mieszany a *cappella*. Idee religijne wyrażone poprzez teksty poetyckie stanowią osnowę akcji scenicznej *Śmierć Don Juana*, a później dochodzą do głosu w *Trzech Wierszach* Czesława Miłosza (*Wiara, Nadzieja, Miłość*). W *Te Deum*, napisanym po około trzydziestu latach po *Requiem* i *Missa brevis*, ponownie podejmuje kompozytor próbę nadania tekstowi liturgicznemu nowoczesnego kształtu muzycznego. Ale osobliwe zderzenie fonetycznych właściwości języka martwego z XX-wieczną techniką kompozytorską przynosi w *Te Deum* odmienne rezultaty brzmieniowe, niż w poprzednich utworach; dzieło to wyrasta już z nowych doświadczeń kompozytora w zakresie kształtowania materiału muzycznego.

Oryginalny jest skład zespołu wykonawczego *Te Deum* - trzy chóry oraz trzy grupy instrumentów: dęte blaszane, perkusyjne o określonej wysokości dźwięku i perkusyjne o nieokreślonej wysokości dźwięku. Zgodnie z dyspozycją kompozytora zespół instrumentalny winien być umieszczony z tyłu, za chórami, a jego dynamika może być równoważona zależnie od warunków akustycznych, co stwarza możliwości realizacji utworu tak w sali koncertowej czy w kościele, jak na wolnej przestrzeni. W samej obsadzie widoczne jest pewne nawiązanie do stylu wielochórowego szkoły weneckiej i do praktyki wykonawczej okresu baroku, wszelako Palester sięga do rozmaitych tradycji muzycznych: do chorału gregoriańskiego, do polifonii dawnych

mistrzów, także do wielkich form XIX-wiecznej symfoniki. Nie próbuje jednak tworzyć języka sztucznie archaizowanego, jakkolwiek zgodnie z jego słowami *Te Deum* przynosi "powrót w świat diatoniki". Skala diatoniczna stanowi podstawę chorałowej melodii otwierającej utwór, będącej cytatem początku średniowiecznego hymnu. Centrum skali "e" ponownie zostaje osiągnięte w kadencji końcowej utworu (kwinta e - h) tworząc tonalną ramę całości. Poza tym symbolicznym niejako związkiem z porządkowaniem diatonicznym nie zostały w utworze zastosowane środki stylizacji ewokujące język muzyczny określonych epok historycznych. Podstawą organizacji dźwięków jest technika dwunastotonowa wykorzystywana w bardzo swoisty sposób. Kompozytor określił tę metodę następująco: "Centralną zasadą techniki dwunastotonowej jest dla mnie zasada nie powtarzania określonych dźwięków aż do wyczerpania dwunastu tonów: to właśnie decyduje o zerwaniu z diatoniką"³. W utworze nie istnieje żaden ustalony porządek dźwięków w postaci serii czy tematu. Następstwa dwunastu dźwięków nie tworzą też zamkniętych grup, ale w przepływie zdarzeń horyzontalnych i wertykalnych układy dwunastodźwiękowe ustawicznie zmieniają się, krzyżują ze sobą bez żadnych rygorystycznych założeń, przy czym nierzadko we współbrzmieniach poszczególne dźwięki są zdwajane w unisonie bądź w oktawach lub też swobodnie powtarzane w układach linearnych. Kompleksy dwunastodźwiękowe pojawiają się w różnych stanach skupienia, np. w przeciągu jednego taktu albo w przeciągu kilku taktów. Te stany skupienia dwunastodźwięków są jednym ze środków różnicowania gęstości brzmienia i napięcia dynamicznego.

W utworze przeważa faktura linearna. Kompozytor stosuje wielokrotnie układy polifoniczne, od głosów pojedynczego chóru poprzez różne kombinacje głosów dwóch i trzech chórów do pełnego ich *tutti*. We współdziałaniu partii chorałnych powstaje gęsta sieć linii melodycznych. Obok techniki imitacyjnej i kontrapunktu podwójnego podstawą jest swobodny linearyzm, polegający na prowadzeniu samodzielnych głosów o zróżnicowanej, nie pokrywającej się rytmice, o własnym rysunku interwałowym i odrębnych punktach najwyższych wzniesień i spadków. Układom linearnym przeciwstawiana jest faktura homofoniczna z rytmiką jednorodną, często też z antyfonicznym odpowiadaniem sobie chórów bądź par głosów w chórach.

Architektonika utworu skorelowana jest ściśle z tekstem hymnu⁴, ale wynika przede wszystkim z autonomicznych praw kształtowania muzycznego. W podziale całości na części, epizody i odcinki o mniejszych rozmiarach uwzględniane zostały w oczywisty sposób właściwości syntaktyczne i semantyczne tekstu słownego, niemniej całość słowno-muzyczna jest rezultatem koncepcji dramaturgicznej założonej przez kompozytora. Świadczy ona zarazem o indywidualnej interpretacji tekstu wiążącej się z rozłożeniem napięć i zróżnicowaniem ekspresji poszczególnych faz utworu.

Te Deum jest utworem jednoczęściowym z zewnętrznym podziałem (zaznaczonym w partyturze) na trzy części:

I. *Te Deum laudamus*, II. *Tu Rex gloriae, Christe*, III. *Salvum fac*⁵. Części te przechodzą bezpośrednio jedna w drugą, spojone łącznikami instrumentalnymi, przy czym jedynie po części drugiej przewidziana jest niewielka cezura. Założenia formy cyklicznej z powolną liryczną częścią środkową krzyżują się więc w tym utworze z zasadą jednoczęściowej formy bardzo swoiście traktowanego allegro sonatowego, na co wskazywałyby dwa skontrastowane wyrazowo epizody w pierwszej części oraz reprzyza w trzeciej części przynosząca rekapitulację głównych myśli muzycznych. Jeśli w ogólnych założeniach architektonicznych i w integralności cyklu widoczne jest nawiązanie

do tradycji gatunku symfonicznego, to w szczególności strukturalne materiału odbiega od założeń tematycznego rozwoju i pracy przetworzeniowej. Można wyróżnić w kształtowaniu formy *Te Deum* dwie główne zasady: 1. zasadę szeregowania wynikającą ze struktury tekstu słownego, która prowadzi do linearnego ciągu zróżnicowanych odcinków, 2. zasadę jednoczenia i scalania, powodującą, że nieprzerwane kontinuum słowno-muzyczne otrzymuje jakby kształt przestrzenny poprzez zespalanie odcinków w większe grupy, wyważenie proporcji poszczególnych części oraz nawiązania, powtórzenia i ekwiwalencje w układzie cząstek kompozycji. Muzyczna logika wyraża się nie w rozwoju wątków tematycznych, lecz w związkach pomiędzy odcinkami analogicznymi pod względem faktury, dynamiki i ekspresji.

Pierwsza część dzieli się na dwa główne epizody (t. 1-72 oraz t. 73-118), odpowiadające dawnym grupom tematycznym. W epizodzie pierwszym poszczególne odcinki związane są z kolejnymi wersetami tekstu:

t. 1-20 *Te Deum laudamus*

łącznik instrumentalny

t. 24-29 *Te aeternum Patrem*

t. 30-50 *Tibi omnes Angeli (Te Deum laudamus)*

t. 51-57 *Tibi Cherubim et Seraphim*

t. 58-67 *Sanctus*

Centralne miejsce zajmuje odcinek taktów 30-50, w którym na tle parlanta (szeptu) głosów męskich obu chórów powtarzających pierwsze słowa hymnu wchodzi pary głosów chóru dziecięcego oraz sopranów i altów dwóch chórów mieszanych z nowym odcinkiem tekstu: *Tibi omnes Angeli, tibi caeli et universae Potestates*. Ten centralny fragment (w swej budowie wewnętrznej trzyczęściowy) obramowany jest dwoma krótszymi odcinkami (wersety 2 i 4), utrzymanymi w fakturze polifonicznej wykazującymi zbliżoną budowę interwałową w melice i charakterystyczną ruchliwość rytmiczną, kontrastującą z odcinkami sąsiednimi. Skrajne fragmenty (*Te Deum laudamus* i *Sanctus*) utrzymane są głównie w fakturze homofonicznej z antyfonicznym odpowiadaniem sobie chórów bądź par głosów w chórach. Ponadto w odcinkach odpowiadających wersetom 1, 3 i 5 występuje towarzyszenie instrumentalne, w pozostałych zaś - chór *a cappella*.

Koncentryczny układ pojawia się też w epizodzie drugim, rozpoczynającym się od powtórzenia wersetu *Sanctus*. Jego skrajne odcinki utrzymane są w dynamice *pp - mp* z oznaczeniami: *espressivo, dolce, calmo*, zaś w środkowym (wersety 7-10) występuje główna kulminacja narastająca od t. 91 do *tutti* dwóch chórów na słowa *Te per orbem terrarum*. Podobną odpowiedniość odcinków ujawnia część druga, gdzie skrajne fragmenty, obejmujące wersety 14-15 i 20-21 mają charakter liryczny, kontemplacyjny, a w środkowym występuje większe zagęszczenie i intensyfikacja brzmienia.

Trzecia część, jak już wspomniano, przynosi syntezę myśli muzycznych. Rekapitulacja ich odbywa się w kierunku wstecznym w stosunku do części pierwszej i rozpoczyna się od łącznika instrumentalnego w t. 199 odpowiadającego taktom 119-126 (zakończenie części pierwszej). Przy pierwszym wejściu słów *Et laudamus nomen tuum* (t. 206) powraca zmieniony temat drugi (*Sanctus*, t. 73), przechodzący w t. 210-224 w ukształtowanie nawiązujące do odcinka *Te aeternum Patrem* (t. 24-29). W kolejnym fragmencie (t. 214-226) w skrócie powtórzony został odpowiedni odcinek części pierwszej (t. 30-50) - na tle szeptu *Te Deum laudamus* chór intonuje słowa *Et laudamus nomen tuum*. Wreszcie w taktach 227-229 pojawia się upostaciowanie polifoniczne z taktów 51-57 (*Tibi Cherubim*). Stopniowe narastanie dynamiczne prowadzi do głównej kulminacji

przynoszącej największe spotęgowanie siły i blasku brzmienia (t. 224-248). Z kolei odcinek końcowy (od *Dignare*) przypomina część liryczną, a jego *coda*, *In te, Domine, speravi*, nawiązuje do cytatu melodii chorałowej ze wstępu utworu. Powrót do punktu wyjścia zaznacza się też w ponownym osiągnięciu kadencji końcowej dźwięku "e" będącego punktem wyjścia i celem przebiegu dźwiękowego, a także finalis oryginalnej melodii chorałowej.

Niezależnie od reprzyzowych powtórzeń i nawiązań integrującą funkcję pełnią też powtarzające się układy interwałowe wchodzące w skład upostaciowań linearnych (zob. przykł. 1). Pierwszy wzór złożony jest głównie z interwałów sekundy małej i wielkiej, w drugim występują większe kroki interwałowe.

Scalające znaczenie mają też interwencje instrumentalne. Charakterystyczne motywy wynikające z natury i możliwości współdziałających instrumentów (np. fanfary trąbek i puzonów, rytmiczne motywy instrumentów perkusyjnych) powracają w różnych wariantach w toku utworu, zaś niektóre odcinki instrumentalne powtarzane są dosłownie.

W układzie architektonicznym proporcje odcinków w poszczególnych częściach i w całości w przybliżeniu zgodne są z zasadą złotego cięcia (podziału harmonicznego), tzn. stosunek całości do jej większej części odpowiada stosunkowi większej części do mniejszej⁶. Punkty złotego podziału przypadają (choć bez matematycznej dokładności) na istotne momenty przebiegu formy: wejścia nowych epizodów, zmiany charakteru wyrazowego, zakończenia kulminacji dynamicznych (zob. tab. I). W momentach tych występują na ogół większe cezury wypełnione przez interwencje instrumentalne: przed *Te aeternum Patrem, Sanctus II* (t. 73), *Tu Rex gloriae, Salvum fac, Per singulos dies, In te, Domine, speravi*. W innych przypadkach kontrastujące odcinki związane z punktami złotego cięcia wprowadzone są po pauzie, a mianowicie - *Patrem immensae, Tu, devicto, Te quaesumus, Aeterna fac, Dignare*. Chodzi więc o oddzielenie głównych części, jak również o wyodrębnienie danych odcinków tekstu czy poszczególnych wersetów ze względu na ich zawartość treściową. Pozostałe wersety, nie zaznaczone w tabeli, wprowadzane są bądź po krótkiej cezurze (np. *Tibi Cherubim, Fiat misericordia*), bądź bez cezury, ale po kadencji, np. *Sanctus I* (t.58), *Te Martyrum candidatus, Judex crederis, Et rege eos*. Niekiedy kompozytor zespała niektóre wersety tekstu, tworząc większe całości składniowe za pomocą zazębiających się odcinków melodycznych, tzn. na zakończenie jednego odcinka nakłada się początek następnego, np. t.85 - (*Te gloriosus Apostolorum*) *chorus* + *Te Prophetarum*, t.93 - (*Te Martyrum candidatus laudat*) *exercitus* + *Te per orbem terrarum*, t.109 - (*unicum*) *Filium* + *Sanctum*. Inna metoda łączenia odcinków polega na nakładaniu się dwóch planów brzmieniowych jak w omawianych już taktach 30-50: *Te Deum laudamus* + *Tibi omnes Angeli*, albo w t.83-84: *Sanctus* + *Pleni sunt terrae*, czy w trzeciej części: *Te Deum laudamus* + *Et laudamus nomen tuum*.

W dokonany przez kompozytora podziale tekstu dla celów muzycznej formy uwzględnione zostały więc jego cechy składniowe, ale też momenty semantyczne. Można się zastanawiać, w jakim stopniu tekst słowny pozostaje w *Te Deum* całością semantycznie zrozumiałą w sytuacji, gdy skomplikowane układy wielogłosowe zacieraają wyrazistość słów i zdań. Często bowiem sylaby i słowa nie występują w głosach równocześnie, a niekiedy nawet nakładają się na siebie różne wersety. Można też przypuszczać, że na skutek zastosowania języka martwego strona semantyczna pozostaje w ogóle nieuchwytna. Ale z drugiej strony użycie łaciny ma znaczenie szczególne. Samo

4p
 Te ac - ter-nam Pa - tram om - nis
 Ti - - - bi Cha - ru - bini
 Pa - tris in - men - sas ma - je - sta - tis
 Tu - o - pe - ru - i - sti
 Ju - dex cre - de - ris es - se ven - tu - rus
 San - ctus San - ctus
 Tu Rex glo - ri - ae
 Tu Rex glo - ri - ae
 Te er - go qua -e - su - mus -

PRZYKŁ 1

brzmienie języka liturgicznego nadaje utworowi ton uroczysty, hieratyczny, wprowadzający konotacje religijne. Poza tym kompozytor stara się nie zgubić jakości semantycznych, pomimo skomplikowanej faktury chóralnej. Respektuje zawsze struktury zdaniowe, nie

rozbija spójności słowa. Niekiedy wprowadzie poszczególne słowa albo grupy słów są powtarzane, zabieg ten ma jednak na celu zawsze wzmocnienie ich oddziaływania, nigdy zaś tekst nie staje się elementem gry słowno-muzycznej, w której zatraciłby się jego sens. Kompozytor uwzględnia prozodię tekstu - akcenty zdaniowe, cesury wynikłe z budowy zdania. Stwierdzić też należy, że w przypadku muzyki z tekstami religijnymi istnieje pewna umowność wynikająca z wielowiekowej tradycji, a polegająca na założeniu przez twórcę powszechnej znajomości tekstu liturgicznego przez odbiorcę. Toteż kompozytor stara się jedynie przypominać tekst podkreślając wejścia kolejnych wersetów przez wyraziste akcentowanie początkowych słów, podczas gdy dalszy ciąg wersetu może ulec rozproszeniu w warstwie muzycznej, "pochłonięciu" przez muzykę. Poza tym w całości słowno-muzycznej niektóre wersety zostały przez kompozytora szczególnie wyróżnione i podkreślone, a mianowicie werset 1: *Te Deum laudamus, Te Dominum confitemur*; werset 5: *Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus, Deus Sabaoth* i werset 25: *Et laudamus nomen tuum in saeculum et in saeculum saeculi*. Chodzi więc o wersety sławiące Boga i skupiające najistotniejsze treści hymnu. Wyróżnienie polega na kilkakrotnym powtórzeniu grup słów i całego wersetu, jednakże z różnicowaniem odcieni emocjonalnych. Na przykład słowa wersetu 1 wchodzi najpierw we wstępnej inwokacji chorałowej, a następnie imitacyjne opracowanie melodii przechodzi w antyfoniczny śpiew dwóch chórów z równoczesnym dialogiem chóru dziecięcego (t. 7-15). Powolne tempo, dynamika *forte* i *fortissimo*, homofoniczna faktura, skupienie współbrzmień w niewielkim ambitusie i w górnym rejestrze głosów, długie wartości rytmiczne i wybrzmiewanie akordów współtworzą atmosferę emocjonalną oddaną określeniami: *maestoso*, *deciso*, *solennemente*. Fanfary trąbek i puzonów, barwa dzwonów i perkusji dodają blasku brzmienia podkreślając tryumfalny charakter śpiewu wspólnoty wiernych. Powtórzenie słów wersetu w taktach 16-20 przynosi zmianę faktury na linearną z imitacyjnymi wejściami głosów i chromatycznym rozwinięciem melodyki cytatu inicjalnego. Jest to równocześnie nawiązanie do początkowej faktury imitacyjnej. W taktach 30-50 powtarzanie słów *Te Deum laudamus* jako tło dla właściwej akcji słowno-muzycznej przynosi zmianę sytuacji emocjonalnej. Słowa brzmią jak intymna modlitwa w odróżnieniu od tryumfalnego uroczystego śpiewu w poprzednim fragmencie. Równocześnie jest to pewien zabieg formalny polegający na zachowaniu ciągłości i łączności z poprzednim odcinkiem przez powtórzenie tekstu, a także przez nawiązanie w partii instrumentalnej do poprzedniej struktury epizodu instrumentalnego, ale ze zmianą dynamiki na *piano* i *pianissimo* (trąbki i puzony *con sordino*).

Zmiana ekspresji przy powtórzeniu słów jeszcze wyraziściej występuje w *Sanctus*; po ekstatycznym wołaniu chórów (*con forza maestoso*) przy pierwszym wejściu słów wersetu i po łączniku instrumentalnym ten sam tekst tworzy podstawę nowej myśli muzycznej (t. 73). I w tym momencie następuje jakby uwewnętrznienie treści słów, stają się one wyrazem refleksji osobistej. Werset 5 jest więc zakończeniem, a zarazem początkiem epizodu drugiego o odmiennej charakterystyce wyrazowej. Integracja formalna dokonana przez wiązanie odcinków za pomocą powtórzenia tekstu powoduje jednocześnie podkreślenie wagi słów, ich wewnętrznego sensu.

W części trzeciej zmiana charakteru wyrazowego na powtarzanych słowach rozegrana jest w odmienny sposób. Początkowe słowa wersetu *Et laudamus nomen tuum* (t. 206) wprowadzone są w przyciszonej dynamice (*piano*, *espressivo*) z nawiązaniem do struktury interwałowej lirycznego *Sanctus* z pierwszej części, po czym

kolejne fazy przynoszą zmianę faktury i sposobu kształtowania brzmienia z powrotem fragmentów pierwszej części, a od t. 227 wraz z pojawieniem się pełnego tekstu wersetu wzrasta coraz bardziej intensywność i gęstość brzmienia, aż do ogromnej kulminacji z *tutti* chórów i instrumentów. Charakter wyrazowy tej kulminacji oddają określenia: *energico, maestoso, luminosamente, tutta forza, estatico*.

Wyróżnienie słów przez powtarzanie dotyczy też innych fragmentów tekstu, choć w mniejszym stopniu, np. w początkowych taktach drugiej części słowa wersetu *Tu Rex gloriae Christe* wprowadzane są powoli, i z imitacją w czterech głosach a słowo *Christe* zostaje powtórzone kilkakrotnie w poszczególnych głosach chóru, także w chórze dziecięcym. W taktach 135-149 tekst wersetu wchodzi ponownie wraz z następnym: *Tu Patris sempiternus es Filius*. W trzeciej części wyeksponowaniu ulegają pierwsze słowa, *salvum fac*, zwielokrotnione przez imitację kilku motywów jednocześnie w kilku głosach chórów. Powtarzanie wersetów tekstu powoduje zatem charakterystyczne wydłużenie sytuacji niesionej przez tekst słowny, rozciągnięcie w czasie jej odcienia wyrazowego, szczególnego nastroju. To wydłużenie trwania wzmacnia doniosłość treści wymienionych fragmentów.

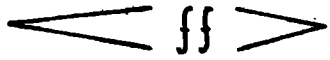
Przeciwnym zabiegiem będzie ścieśnianie wersetów, a więc przyspieszanie przez muzykę toku słów, np. w taktach 85-95, gdzie paralelizmowi w tekście słownym odpowiada w muzyce narastanie dynamiczne, wznoszenie się w coraz wyższy rejestr z zazębianiem się fraz słowno-muzycznych i nakładaniem się tekstów.

Wyróżnione wersety w *Te Deum* (1, 5, 25) łączą się z odcinkami o charakterze majestatycznym, uroczystym, tryumfalnym. Podobny nastrój ekstatycznego uniesienia występuje też w kulminacji części pierwszej (t. 10-19). W pozostałych epizodach dominuje na ogół ekspresja liryczna. Skupiony, kontemplacyjny charakter ma zwłaszcza *Sanctus II*, cała część druga, zakończenie części pierwszej i zakończenie części trzeciej (*Dignare*). W tych epizodach występuje z reguły zwolnienie tempa, niewielka siła brzmienia (różne odcienie *piano*), przeważa faktura linearna przy dużym zróżnicowaniu liczby głosów, ich gęstości i ambitusu fraz melodycznych, tak jak zróżnicowane są odcienie ekspresyjne: *calmo* i *tranguillissimo*, *espressivo* i *affetuoso*, *dolce* i *dolcissimo*. Tylko w niektórych momentach następuje nieznaczne przyspieszenie tempa oraz wzmożenie siły i intensywności brzmienia. Fragmenty liryczne przeznaczone są z reguły na chór a *cappella*, jeśli dołączają się instrumenty - to najczęściej pojedyncze: wibrafon, dzwony albo trąbki i puzony *con sordino*. Udział większej grupy instrumentów i ich pełne brzmienie zaznacza się w epizodach określonych jako "uroczyste".

Korelacje z semantyczną stroną tekstu polegają więc nie tyle na podkreślaniu znaczenia pojedynczych słów, ile na tworzeniu pewnej aury emocjonalnej umotywowanej treścią poszczególnych wersetów czy grupy wersetów. Środki muzyczne intensyfikują i różnicują zawartą w słowach ekspresję, wnoszą grę kontrastów, falowanie napięć i odprężeń. Tekst liturgiczny wchodzi w ten sposób w całościową koncepcję formalną, stworzoną przez kompozytora, stając się jej integralną częścią. Dopiero w tej słowno-muzycznej całości pojawiają się momenty o wyższych symbolicznych odniesieniach, niejako nadbudowanych nad tekstem słownym, a niesionych przez czynniki formalne i emocjonalne. I na tej właśnie drodze, w sposób dla słów nieuchwytny dokonuje się w dziele swoiste zbliżenie do idei *sacrum*.

Tab. 1

I część						
Tekst	Te Deum laudamus	Te aeternum	Sanctus	Patrem		
Takty	1-	- 23, 24 -	- 72, 73 -	- 98, 99 -	- 118	
Wartości ♩	1-	- 89, 90 -	- 260, 261 -	- 358, 359 -	- 427	
Podział matematyczny wg wartości ♩		100	263,8	364		
Dynamika	f - - - - -	p	fff	p - - - - -	f p	
Jakości ekspresywne	Maestro deciso solennemente	espr. vigoroso	con forza maestoso	espr. dolce intenso	estatico con forza	calmo espr.
II część						
Tekst	Tu Rex gloriae	Tu, devicto	Te ergo quaesumus	Aeterna fac		
Takty	127-	- 143, 144 -	- 155, 156 -	- 165, 166 -	- 174	
Wartości ♩	1-	- 60, 61 -	- 106, 107 -	- 148, 149 -	- 179	
Podział matematyczny wg wartości ♩		68	110	152		
Dynamika	p - - - - -	f - - - - -	p - - - - -			
Jakości ekspresywne	dolce espr. intenso	espr. tranquillissimo	deciso piu vigoroso	dolciss. ma intenso	tranquil- lissimo	espr.

		III część				
Tekst		Salvum fac	Per singulos dies		Dignare	In te, Domine
Takty		181 -	- 202, 203 -		- 253, 254 -	- 279, 280 - - 297
Wartości ♩		1 -	- 91, 92 -		- 282, 283 -	- 377, 378 - - 436
Podział matematyczny wg wartości ♩			102		269	372
Dynamika		<i>f</i> <i>mp</i> <i>p</i> <i>p</i>			<i>p</i>	-----
Jakości ekspresywne		risoluto vigoroso	espr. vigoroso con forza energico luminosamente tutta forza solennemente maestoso estatico		quasi una preghiera con grande espr.	affettuoso tranquilliss. intenso espr.
		I. Te Deum laudamus		instr.	II. Tu Rex gloriae	
				instr.	III. Salvum fac	
Takty		1 -	118	127	175	181 - - 297
Wartości ♩		1 -	427	455	633	674 - - 1110
Podział matematyczny wg wartości ♩			424			686

P r z y p i s y

Hymnus pro gratiarum actione (Te Deum) na chór dziecięcy, dwa chóry mieszane i zespół instrumentalny (3 trąbki, 3 puzony, 2 wibrafony, 2 dzwony, 4 kotły, 2 talerze, 2 tam-tamy, temple-blocks, 3 tom-tomy, 3 trójkąty, bębenek baskijski, wielki bęben, dzwonki pasterskie).

Prawykonanie: Kraków, 30 września 1983 r. Wykonawcy: Chór i Orkiestra Filharmonii Krakowskiej, Chór Dziecięcy Państwowej Szkoły Muzycznej im. Paderewskiego, dyrygował Tadeusz Strugała.

Wydanie: Kraków 1983, PWM - faksimile autografu partytury.

² W ojczyźnie po 34 latach (rozmowa z Romanem Palestrem).

"Tygodnik Powszechny" 16 X 1983, rozmawiał L. Polony.

³ j.w.

⁴ Tekst przytoczony za *Liber Usualis* składa się z 29 wersetów. Kompozytor ze względów brzmieniowych pominął werset 16 *Tu ad liberandum suscepturus hominem, non horruisti virginis uterum*. Przy liczbowych oznaczeniach wersetów stosować będą dla ułatwienia numerację zgodną z oryginalnym tekstem z *Liber Usualis*.

⁵ Na trzyczęściowość samego tekstu hymnu *Te Deum* wskazują niektórzy badacze chorału gregoriańskiego. Peter Wagner przyjmuje, że hymn składa się z fragmentów powstałych prawdopodobnie w różnym czasie: pierwsza część obejmuje wersety 1-13 i kończy się małą doksologią; drugą część stanowią wersety 14-21 (do *Aeterna fac* włącznie) zakończone uroczystą oracją, która - jak przypuszcza Wagner - tworzyła początkowo zakończenie całego hymnu, zaś wersety 22-29 (od *Salvum fac*) są pochodzenia późniejszego i składają się z cytatów psalmów (por. P. W a g n e r. *Einführung in die gregorianischen Melodien*. T. 1: *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters*. Leipzig 1911 s. 172-173).

Taki sam podział na trzy części przyjął M. H u g l o. *Te Deum*. W: *Dictionnaire de la musique. Science de la musique*. Red. M. Honegger T. 2. Paris 1976 s. 1002-1003. Natomiast autorzy haseł *Te Deum* w *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. T. 13. Kassel 1966 szp. 164-168 i w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Red. S. Sadie. T. 18. London 1980 s. 641-644 przyjmują za E. K ä h l e r e m. *Studium zum Te Deum*. Göttingen 1958, że wersety 22-23 należą do głównej części tekstu, trzecią zaś rozpoczyna werset 24: *Per singulos dies benedicamus te*.

⁶ Za podstawę obliczeń przyjęto liczbę wartości ćwierćnutowych w poszczególnych częściach i w całości. Wstawki instrumentalne w zakończeniu części pierwszej i na początku części trzeciej brano pod uwagę tylko w obliczaniu proporcji całości, pominięto je natomiast w obliczaniu proporcji poszczególnych części. Punkty podziału uzyskano mnożąc liczbę wartości ćwierćnutowych odcinka przez 0,618 (dla odcinka dłuższego), bądź przez 0,382 (dla odcinka krótszego), podobnie jak to czyni E. L e n d v a i. *Einführung in die Formen - und Harmoniewelt Bartóks*. W: *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*. Budapest 1957. Należy się przy tym zastrzec, że czysto intuicyjne stosowanie tych proporcji przez kompozytora powoduje, że obliczenia matematyczne nie są idealnie zgodne z realnymi punktami złotego podziału w przebiegu muzycznym: występują tu mniejsze bądź większe przesunięcia rzędu od kilku do kilkunastu wartości ćwierćnutowych.

THE "HYMNUS PRO GRATIARUM ACTIONE" ("TE DEUM")

BY ROMAN PALESTER

S u m m a r y

In the thanksgiving hymn "Te Deum" Roman Palester honoured the election of a Polish cardinal to the papacy. The composition was ready by the tenth of June 1979 and had a suitable dedication. The composition is not the only work by Palester with a religious content. Among other works one can mention "Requiem" (1947) and "Missa brevis".

"Hymnus pro gratiarum actione" was written for 3 choirs and 3 instrumental groups: for brass instruments, for percussion instruments of a definite pitch and for those of an indefinite pitch. One can discern reference to the polychoral style of the Venetian school and to the performance style of Baroque. The composer also draws on various musical traditions: the Gregorian chant, the polyphony of the ancient masters, and the great symphonic forms of the XIXth century.

The base of the sound organization is dodecaphonic technique which is used, however, in a very specific way. In the composition there is no established order of the sounds in the form of a series or of a theme.

A linear structure prevails. The composer uses various systems passing from the single voices of choir through various combinations of voices coming from two and three choirs until the work reaches a full tutti. In addition to the technique of imitation and the double counterpoint, the base uses a free linearism (polyphony) which depends on the conducting of the independent voices with differentiated rhythms and with an individual interval structure. The composer sets the polyphonic texture against the homophonic, homorhythmic texture, very often with the antiphonic response of the choirs.

The architectonics of the composition is strictly correlated with the text of the hymn, but results primarily from the autonomous laws of the musical formation. "Te Deum" is a one-part composition with an internal division (marked in the score) into 3 segments: I. Te Deum laudamus, II. Tu Rex gloriae, Christe, 3. Salvum fac. The work passes directly from one part to another, these parts being connected by the instrumental sections and only after the second part is there a short caesura provided.

In this composition we can observe the influence of two kinds of form: the cyclic form with a slow lyric part in the middle and the sonata form which can be seen by the existence of two contrasting episodes in the first part and a recapitulation in the third part.