

PIOTR Herok
Instytut Nauk Teologicznych UO
ORCID: 0000-0001-5706-2366

**Opracowania *Magnificat* wybranych kompozytorów luterańskich
XVII i 1. połowy XVIII wieku.**

Część 1: Kompozycje do tekstu łacińskiego

**Arrangements of the *Magnificat* of selected Lutheran Composers
of the 17th and First Half of the 18th Century.**

Part 1: Compositions for Latin Text

Abstract

In this article, the author examines the arrangements of the *Magnificat* canticle of selected Lutheran composers of the 17th and the first half of the 18th century, focusing on the works to the Latin text. In the introductory part, the author briefly presents the history of the development of the *Magnificat* compositions preceding the period under study. This presentation includes both Catholic and Lutheran composers. In the next step, the *Magnificat* arrangements of selected Lutheran composers are investigated in the order of the year of birth of individual composers. These include: H. Praetorius, M. Praetorius, H. Schütz, J. Pachelbel, J. Kuhnau, G. Ph. Telemann, Ch. Graupner and C. Ph. E. Bach. In the final conclusions, the author emphasizes the connection in the field of musical rhetoric between the examined compositions and Martin Luther's position concerning the Virgin Mary.

Keywords: *Magnificat*, Martin Luther, Lutheran Composers, Protestant Liturgy, Musical Rhetoric, *Magnificat* for Latin Text.

Abstrakt

W niniejszym artykule autor bada opracowania kantyku *Magnificat* wybranych kompozytorów luterzańskich XVII i I. połowy XVIII w., koncentrując się na utworach do tekstu łacińskiego. W części wstępnej w sposób zwięzły przedstawia historię rozwoju kompozycji *Magnificat* poprzedzających badany okres. Prezentacja ta obejmuje zarówno kompozytorów katolickich, jak i luterzańskich. Następnie analizie zostają poddane kompozycje *Magnificat* wybranych kompozytorów luterzańskich w kolejności roku urodzenia poszczególnych twórców. Należą do nich: H. Praetorius, M. Praetorius, H. Schütz, J. Pachelbel, J. Kuhnau, G. Ph. Telemann, Ch. Graupner oraz C. Ph. E. Bach. We wnioskach końcowych autor podkreśla związek istniejący na gruncie retoryki muzycznej pomiędzy badanymi kompozycjami a teologicznymi zapatrywaniami Marcina Lutera na Matkę Pana.

Słowa kluczowe: *Magnificat*, Marcin Luter, kompozytorzy luterzańscy, liturgia protestancka, retoryka muzyczna, *Magnificat* do tekstu łacińskiego.

1. Prolegomena¹

Magnificat jako forma muzyczna przeznaczona do użytku liturgicznego nie jest wytworem luteranizmu². Pierwotnie kantyk ten wyśpiewywano podczas liturgii porannej, czego najstarszym dowodem jest *Regula* Aureliana i Cezarego z ok. 506 r. Dotychczasowe badania nie ustaliły momentu przeniesienia kantyku do nieszporów, w których pozostał aż do czasów współczesnych. Badacze wskazują na zapis dokonany przez św. Benedykta w I. połowie VI w. (*Regula* 17, 8). Nie sposób jednak ustalić, czy była to jego autonomiczna decyzja, czy też potwierdzenie

¹ Teologiczno-liturgiczne wprowadzenie do niniejszego opracowania znajduje się w: Piotr Herok. 2023. „Stanowisko Marcina Lutera wobec Maryi Panny”. *Liturgia Sacra* 29 (2): 117–140.

² Znajdujący się w Ewangelii według św. Łukasza kantyk Maryi (Łk 1,46-55) jest jednym z najczęściej opracowywanych passusów biblijnych przez kompozytorów różnych wieków, stanowiąc doskonały przykład historii oddziaływania tekstu – *Wirkungsgeschichte* – na gruncie muzycznym; Zob. Stefan Szymik. 2004. „Historia oddziaływania tekstu (*Wirkungsgeschichte*) a studium Nowego Testamentu”. *Roczniki Teologiczne* 51 (1): 132–136. Autor w sposób zwięzły prezentuje główne założenia tego ujęcia/metody zarówno w sensie zawężonym, jak i szerokim. Zwięzły komentarz biblijny do kantyku *Magnificat* został zawarty w „Ekskurs III. *Magnificat* – aspekt teologiczny i maryjny” w: Feliks Gryglewicz. 2007. *Ewangelia według św. Łukasza: Wstęp – przekład z oryginału – komentarz* (Pismo Święte Nowego Testamentu. T. 3/3). Poznań: Pallottinum, 380–392 (reprint z 1974 r.) Szeroka analiza tekstu *Magnificat* w aspekcie literacko-historycznym, egzegetycznym oraz kerygmatycznym wraz z obszerną bibliografią znajduje się w: Franciszek Mickiewicz. 2011. *Ewangelia według św. Łukasza. Rozdziały 1–11* (Nowy Komentarz Biblijny. T. 3/1). Częstochowa: Edycja Świętego Pawła, 129–141.

nie już istniejącego zwyczaju³. Pierwszym świadectwem polifonicznego opracowania *Magnificat* jest anonimowy fragment datowany na wiek XIV⁴. Prawdziwy rozkwit gatunku przypada na połowę XV w. Szczególne zasługi w tym względzie położyli przedstawiciele szkoły franko-flamandzkiej – od Guillaume Dufay’a (ok. 1400–1474) do Orlanda di Lasso (1532–1594), który to z ok. 100 kompozycjami jest najbardziej płodnym kompozytorem tego gatunku w historii muzyki. Do charakterystycznych cech większości opracowań *Magnificat* powstałych w XV i XVI w. można zaliczyć:

1. zastosowanie tonów *Magnificat* z chorału gregoriańskiego jako *cantus firmus* bądź *soggetto* (czasem komponowano cykle *Magnificat*, opierając je kolejno na wszystkich ośmiu tonach);
2. opracowywanie wielogłosowo jedynie parzystych wersów tekstu, co wskazuje na to, że wersy nieparzyste wykonywane były w praktyce *alternatim* na sposób chorałowy (jednogłosowo). W przypadkach, gdy opracowywano także nieparzyste wersy, w formie chorałowej wykonywano początkową intonację *Magnificat anima mea Dominum* oraz *Et exultavit spiritus meus*⁵. Czasem wersety nieopracowywane wielogłosowo były zastępowane muzyką instrumentalną, w wyniku czego uzyskiwano naprzemiennosc polifonii i chorału lub gry organowej⁶. Jak stwierdza V. Przeremska:

Wielogłosowy *Magnificat* po 1600 r. był już wyrazem nowego stylu, rodzącego się na podłożu gruntownych przeobrażeń techniki kompozytorskiej (...). Szeroki zasób środków wyrazowych, ich bogactwo i różnorodność służyły w dużej mierze wyrazowej interpretacji tekstu (...) kantyku, który to, jako tekst poetycki, szczególnie nadawał się do stosowania efektów barokowego malarstwa dźwiękowego⁷.

³ Por. Bogusław Nadolski. 2006. *Leksykon liturgii*. Poznań: Pallottinum, 628. Warto nadmienić, że przeniesienie kantyku *Magnificat* do liturgii nieszpornej miało miejsce jedynie w Kościele zachodnim. Ryt bizantyjski i antiocheński zachował *Magnificat* w modlitwie porannej – Por. Pietro de Ambroggi. 1951. *Magnificat*. W *Enciclopedia Cattolica*. T. 7. Città del Vaticano, 1845.

⁴ Por. Winfried Kirsch. 1980. *Magnificat*. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 11. London: Macmillan Publishers, 495.

⁵ Por. Günther Massenkeil. 1981. *Magnificat*. W *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 5. Freiburg: Herder, 190–191.

⁶ Por. Stanisław Czajkowski. 2006. *Magnificat*. W *Encyklopedia Katolicka*. T. 11. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 811.

⁷ Violetta Przeremska. 1999. „Kantyk *Magnificat* jako inspiracja dawnych, wielogłosowych opracowań muzycznych”. *Liturgia Sacra* 5 (2): 370.

W okresie tym coraz bardziej zauważalna staje się tendencja do odchodzenia od chorału jako zasady konstrukcji kompozycji. Zastępują go formuły melodyczne jedynie zbliżone do gregoriańskich, przeważnie tylko na krótkim odcinku kompozycji (zazwyczaj wstępnym). Zabieg ten może uchodzić za jeden z wyznaczników nowego stylu w podejściu do formy kompozycji *Magnificat*⁸. W opracowaniach omawianego kantyku praktykowano zarówno styl dawny (*stile antico*), jak i koncertujący (*stile nuovo*). Do najwybitniejszych przedstawicieli tego okresu należą Claudio Monteverdi (1567–1643), związany z włoskimi ośrodkami katolickimi, oraz Heinrich Schütz (1585–1672), reprezentujący środowisko wspólnot protestanckich. Po roku 1700 zmniejsza się zainteresowanie komponowaniem *Magnificatów*⁹. Obserwuje się jednocześnie ewolucję formy w stronę koncertującej, wokalnie-instrumentalnej kantaty, czego przykładem są kompozycje Antonio Vivaldiego (1678–1741), Dietricha Buxtehudego (1637–1707) czy też Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750)¹⁰. Podsumowując ogólny rys rozwoju *Magnificat* do końca epoki baroku, warto podkreślić, iż kantyk Maryi, jako forma muzyczna, był jednym z najczęściej opracowywanych tekstów z Pisma Świętego w historii muzyki¹¹.

Marcin Luter, reformując liturgię, przejął z obrządku rzymskokatolickiego wieczorną modlitwę Kościoła – nieszpory, a wraz z nimi hymn *Magnificat*, który śpiewano w języku łacińskim oraz niemieckim (*Meine Seele erhebt den Herrn*)¹². Tekst *Magnificat* od samego początku budził zainteresowanie luterańskich kompozytorów. Za pierwszego autora muzycznego opracowania tego kantyku należy uznać Johanna Waltera (1496–1570) – przyjaciela Wirtemberczyka i pierwszego kantora luterańskiego – i jego *Magnificat octo tonorum* z roku 1557¹³. Oryginalnym wkładem Reformacji na gruncie niemieckim w rozwój *Magnificat* jako formy muzycznej jest tzw. *Weihnachtsmagnificat* (*Magnificat* bożonarodzeniowe); pomiędzy wersy kantyku interpolowano kolędy w formie mieszanej poezji łacińsko-niemieckiej¹⁴,

⁸ Por. Przeremska. 1999. „Kantyk Magnificat”, 376.

⁹ Por. Wolfgang Bretschneider. 1997³. *Magnificat*. W *Lexikon für Theologie und Kirche*. T. 6. Freiburg: Herder, 1193.

¹⁰ Winfried Kirsch. 1996². *Magnificat*. W *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. *Sachteil*. T. 5. Kassel: Bärenreiter, 1576.

¹¹ Por. Dietrich Schubert. 2007. „Biblische Texte zum Singen. Über die Kantabilität poetischer Texte in der Heiligen Schrift”. *Musik und Kirche* 77 (6): 392–401.

¹² Zob. Herok. 2023. „Stanowisko Marcina Lutra”, 136.

¹³ Por. Hans Albrecht. 1986. *Magnificat*. W *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. T. 8. Kassel: Bärenreiter, 1486.

¹⁴ Por. Kirsch. 1996. *Magnificat*, 1576.

które określano mianem *rotuli*¹⁵. Do typowych przedstawicieli tego nurtu można zaliczyć Michaela Praetoriusa (1571–1621), który rozwijał także tzw. *Parodie-Magnificat* (*Magnificat* parodiowane), wzorując kompozycję na budowie madrygału lub motetu¹⁶. Można przyjąć, że *Weihnachtsmagnificat* wywodzi się z tradycji ludowej, korzeniami sięga wieku XVI, a jego ślady dostrzegalne są jeszcze u J. S. Bacha w *Magnificat* Es-dur¹⁷. Należy także wspomnieć, iż w opracowaniach *Magnificat* aż do XVIII w. zmianie podlegała głównie obsada poszczególnych części, tworzących kolejne wersety tekstu. Zazwyczaj wspólne były: dyspozycja wykonawcza (4 głosy solowe), co najmniej czterogłosowy chór (czasem dwa chóry) oraz rozpoczynanie utworu wstępem instrumentalnym. Zgodnie stosowano również określone motywy retoryczne, związane ze słowami wyrażającym poszczególne stany, np.: radość – figuracje i szybkie tempo; uniżenie – opadanie melodii; wywyższenie – pochody melodyczne w górę; miłosierdzie – wolne tempo, kantylena¹⁸.

2. Wybrane opracowania *Magnificat* do tekstu łacińskiego

Po ogólnym zarysowaniu rozwoju formy muzycznej *Magnificat*, teraz zostaną poddane analizie wybrane kompozycje do tekstu łacińskiego. Celem niniejszego artykułu nie jest wykazanie szczegółowej ewolucji w kształtowaniu formy *Magnificat*, co wymagałoby osobnych studiów oraz szerokiego dostępu do partytur i nagrań. Chodzi raczej o zauważenie przykładowych, muzycznych sposobów podejścia do koncepcji kształtowania formy kantyku, która nie była wyizolowanym, hermetycznym fenomenem jedynie luterańskim, ale ogólnoeuropejskim, z całym pluralizmem kultur, narodowości i tradycji¹⁹. W tym celu zostaną przedstawione

¹⁵ Por. Gregor M. Lechner. 1992. *Magnificat*. W *Marienlexikon*. T. 4. St. Ottilien: EOS Verlag, 241.

¹⁶ Por. [brak aut.]. 1990³. *Magnificat*. W *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*. T. 3. Mainz: Schott, 75.

¹⁷ Por. Kirsch. 1980. *Magnificat*, 497; Christoph Wolff. 2011. *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczoney*. Tłum. Barbara Świdorska. Warszawa: Lokomobila, 344–345.

¹⁸ Por. Joanna Subel. 1998. *Magnificat anima mea Dominum*. W *Program festiwalu Wratislavia Cantans 98*. Wrocław, 175.

¹⁹ Należy pamiętać, że forma *Magnificat* w okresie od połowy XV do połowy XVII w. obok *Ordinarium missae* stanowiła najczęściej opracowywany tekst liturgiczny zarówno przez kompozytorów katolickich, jak i luterańskich. Por. Kirsch. 1980. *Magnificat*, 495. Zob. także: Albert Schweitzer. 1972. *J. S. Bach*. Tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza. Kraków: PWM. Na s. 38 Schweitzer pisze, iż „(...) niemiecka muzyka kościelna wyzwoliła się już spod uroku czysto kontrapunktycznej muzyki niderlandzkiej i znalazła się pod wpływem muzyki włoskiej, gdzie melodia zaczynała podporządkowywać sobie kontrapunkt. Melchior Vulpius, Sethus Calvisius, Michael Praetorius, Johann Éccard nie tyle więc są w świątyniach swoich kompozycjach kontynuatorami nad-

dzieła Hieronymusa Praetoriusa (1560–1629), Michaela Praetoriusa (1571–1621), Heinricha Schütza (1585–1672), Johanna Pachelbela (1653–1706), Johanna Kuhnaua (1660–1722), Georga Philippa Telemanna (1681–1767), Christopha Graupnera (1683–1760) oraz Carla Philippa Emanuela Bacha (1714–1788). Niektórzy z wymienionych kompozytorów mają w dorobku więcej kompozycji *Magnificat*, jednakże nie wszystkie z nich zachowały się do naszych czasów (niektóre zaś przetrwały jedynie w formie trudno dostępnych rękopisów). Kolejność prezentacji dzieł wyznacza rok urodzenia kompozytora, gdyż w większości wypadków czas skomponowania analizowanych utworów, na podstawie zachowanych źródeł, jest niemożliwy do ustalenia²⁰.

2.1. Hieronymus Praetorius

H. Praetorius urodził się 10 sierpnia 1560 r. w Hamburgu. Był pierwszym wielkim kompozytorem północnych Niemiec. Jego twórczość kościelna była szeroko rozpowszechniona w ówczesnej Europie, docierając nawet – jak utrzymuje J. Mattheson – do kaplicy papieskiej w Rzymie. Szczególny rozgłos zdobył dzięki wkładowi w rozwój niemiecko-weneckiej polichóralności (*deutsch-venezianisch Mehrchörigkeit*). Zmarł 27 stycznia 1629 r. w mieście rodzinnym²¹. Jest m.in. autorem dziewięciu ośmiogłosowych *Magnificat* we wszystkich ośmiu tonach oraz ośmiu *Magnificat* organowych.

Analizowana kompozycja *Magnificat octavi toni* stanowi część większego dzieła, jakim jest *Vespermusik für den Tag des Heiligen Michael*²² (*Nieszpory na dzień św. Michała*). Utwór odznacza się wewnętrzną spójnością i przejrzystą strukturą. Rozpoczyna się jednogłosowym śpiewem *a cappella*, obejmującym

wornego kaznodziei z Wirtembergii, ile raczej ogólnych tendencji panujących wówczas w sztuce”. Fragment ten, mimo iż nie jest bezpośrednio związany z naszym wywodem, poświadcza szeroki zakres oddziaływania sztuki muzycznej jako takiej, z jej aktualnymi preferencjami, na kompozycje także kościelne.

²⁰ Należy nadmienić, że wszyscy twórcy opracowywali liturgiczną formę tekstu; Por. [brak aut.]. 1967. *Graduale Simplex in usum minorum ecclesiarum*. Città del Vaticano, 284–285. W kontekście omawianego zagadnienia warto zwrócić uwagę na artykuł Bartosza Jagiełły, który poddał analizie dwa *Magnificat* Sebastiana Lemlego – luterńskiego kompozytora, działającego w pierwszej połowie XVII w. we Wrocławiu: *Magnificat Quinti Toni* oraz *Magnificat Octavi Toni*; zob. Bartosz Jagiełło. 2020. „XVII-wieczne opracowania kantyku *Magnificat* Sebastiana Lemlego z kościoła pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu”. *Liturgia Sacra* 26 (1): 215–238.

²¹ Por. Werner Braun. 1981. Praetorius Hieronymus. W *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 6. Freiburg: Herder, 331. Zob. także: Frederick K. Gable. 1980. Hieronymus Praetorius. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 15. London: Macmillan Publishers, 184–185.

²² Por. Hieronymus Praetorius. 1999. *Vesper Music for Michael's Day*. Nagranie CD pod dyr. Manfreda Cordesa, Select Music CPO 999642-2; Frederick K. Gable. 1999. Einführung. W *Hieronymus Praetorius. Vesper Music*, 5–11.

pierwszą część wersetu *Magnificat anima mea Dominum*. Dopełnienie jednostki – *et exultavit* – podejmuje chór z towarzyszeniem zespołu instrumentalnego. Poprzez liczne powtórzenia uwydatnione zostają szczególnie słowa: *exultavit*, oddające uczucie radości oraz *salutari meo*, podkreślające zachwyty Bogiem dającym zbawienie. Później następuje pierwszy, solowy odcinek organowy. Kolejną odsłonę dzieła stanowi, podobnie jak na początku, jednogłosowy śpiew *a cappella* – *Quia respexit*. W dalszym tekście – *quia fecit* – na pierwszy plan wysuwa się pochwała Bożej wszechmocy poprzez wielokrotne podkreślenie słów *qui potens est*, po których Praetorius wprowadza drugi odcinek organowy. Solowe *Et misericordia*, przeznaczone na głos tenorowy, poprzedza kolejne wejście chóru, obejmujące werset *Fecit potentiam*. Szczególnemu uwydatnieniu podlega tutaj karzące działanie Boga względem pysznych (*dispersit superbos*), co jednocześnie podkreśla wartość pokory w Bożych oczach. Następnie organy realizują trzeci już odcinek solowy. Kolejny wers, wykonywany przez tenora *a cappella*, to *Deposuit potentes*. Chórowa partia *Esurientes* poprzez podkreślenie słów *divites dimisit inanes* koresponduje z poprzednią, wzmacniając wyśpiewane wcześniej przesłanie. Po niej kompozytor wprowadza czwarty, solowy fragment organowy. Ostatni śpiew solisty obejmuje *Suscepit*. Warstwa tekstowa finalnego odcinka chóralnego zostaje rozbudowana o końcową doksologię. Podkreślenie słów *in saecula* oraz *in saecula saeculorum* akcentuje trwałość Bożych wyroków.

W kompozycji można wyróżnić trzejelementowy, kilkakrotnie powtarzający się schemat:

- 1) *solo* – jednogłosowy śpiew wersetu kantyku, bez towarzyszenia instrumentów, tempo bardzo wolne, sprzyjające medytacji tekstu;
- 2) *tutti* – śpiew chóru z towarzyszeniem zespołu instrumentalnego, tempo umiarkowane lub szybkie, retoryczne uwydatnianie określonych słów;
- 3) *organo* – odcinek instrumentalny, organowy, o charakterze improwizacyjnym.

Powyższy schemat powtarza się czterokrotnie. W zakończeniu kompozycji brak partii organowej, która zastąpiona jest przez rozbudowaną doksologię. Szczególna pochwała Bożego działania w ludzkim życiu i historii w pełni koresponduje tu z reformacyjnymi postulatami.

2.2. Michael Praetorius

M. Praetorius urodził się 15 lutego 1571 r. w Creuzburgu k. Eisenach. Działał m.in. w Wolfenbüttel, Dreźnie i Halle. Tworzył przede wszystkim muzykę litur-

giczną oraz instrumentalną muzykę świecką. Jest także autorem monumentalnego dzieła teoretycznego *Syntagma musicum*, poświęconego budowie instrumentów i instrumentacji. Zmarł 15 lutego 1621 r. w Wolfenbüttel²³. W swoim dorobku posiada m.in. 14 opracowań *Magnificat*, z których 5 to parodiowane motety Orlanda di Lasso. Analizie zostaną poddane dwa jego dzieła.

Kompozycja *Magnificat per omnes versus super ut re mi fa sol la* pochodzi ze zbioru *Megalynodia Sionia*, opublikowanego w 1611 r., który zawiera 14 opracowań kantyku w polifonicznym stylu²⁴. Kompozycja jest oparta o *cantus firmus*, którego melodia bazuje na heksachordzie *c-d-e-f-g-a*. Każda część kompozycji stosuje tę samą skalę co *cantus firmus*, który jest opracowywany bądź to w przedłużonych wartościach rytmicznych, bądź w różnych głosach jako kursoryczny motyw. Dzieło to uchodzi za szczególnie dowód umiejętności M. Praetoriusa w zakresie tworzenia wariacji polifonicznych²⁵.

Początkowe *Magnificat anima mea Dominum* wysławiane jest przez chór z towarzyszeniem instrumentów. Po tej intonacji następuje krótka pauza. Następnie rozbrzmiewa aria *Et exultavit*, w której autor uwydatnia poprzez wielokrotne powtórzenia, podobnie jak w poprzednio omówionej kompozycji, słowo *exultavit*. Podkreśla przez to radość z objawiania się mocy Bożej w życiu człowieka. Werset *Quia fecit* na pierwszy plan eksponuje słowa *mihi magna*. Koresponduje to z nauką Lutra, który w owych „wielkich rzeczach” widzi łaskawego Boga, udzielającego się pokornym. Kolejne dwie jednostki kompozycji zamykają się we frazach *Et misericordia* oraz *Fecit potentiam*. W kolejnej odsłonie – *Deposuit* – M. Praetorius ukazał strącenie władców z tronu poprzez wielokrotnie powtarzające się pochody melodii w dół, zarówno w głosach wokalnych, jak i instrumentalnych. Boża łaskawość względem uniżoności człowieka zostaje podkreślona także w następnym wersie – *Esurientes* – poprzez wydobyć na pierwszy plan słowa *dimisit* – Bóg jest tym, który odsyła bogatych, a troszczy się o biednego. Bogacz w ujęciu biblijnym, mając wszystkiego pod dostatkiem, nie potrzebuje Boga, polega bowiem na własnych siłach. Biedak natomiast całą nadzieję pokłada w Bogu, który otacza go opieką (*Esurientes implevit bonis*). Kolejne fragmenty kompozycji skupiają się wokół wersetów *Suscepit* oraz *Sicut locutus est*. Wyróżnienie słowa *Abraham* korespon-

²³ Por. Walter Blankenburg. 1980. Praetorius Michael. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 7. London: Macmillan Publishers, 188–192. Zob. także: Paul Van Nevel. 2004. Einführung. W *Michael Praetorius*. Nagranie CD pod dyr. Paula Van Nevela. Sony Music Entertainment, 13; Roland Wilson. 1997. Einführung. W *Michael Praetorius. Musica fiata*. Nagranie CD pod dyr. Rolanda Wilsona. Sony Classical S2K 62929, 21–28.

²⁴ Por. Michael Praetorius. 2004. *Magnificat*. Nagranie CD pod dyr. Paula Van Nevela. Sony Music Entertainment.

²⁵ Nevel. 2004. Einführung, 13.

duje z wcześniejszym przekazem, gdyż patriarcha jest przykładem osoby, która w pełni zawierzyła Bogu, przez co stał się przykładem dla wierzących wszystkich pokoleń. Doksologia, zgodnie z tradycją, składa się z dwóch fragmentów: *Gloria Patri* oraz *Sicut erat*. M. Praetorius stosuje ciekawy zabieg retoryczny na słowach *et nunc et semper* – melodia, poczawszy od najwyższego głosu żeńskiego poprzez barytony i basy, postępuje w górę, niejako w niebiosa, symbolizując miejsce przebywania Boga, podkreślając zarazem wielkość Jego chwały.

*Magnificat super Angelus ad pastores*²⁶, druga kompozycja M. Praetoriusa, przeznaczona jest na bożonarodzeniowe nabożeństwo nieszporne. Zgodnie z luterańską tradycją *Magnificat* na ten okres roku liturgicznego posiada interpolowane melodie kolędowe. Tytuł dzieła sugeruje tu pieśń *Angelus ad pastores*, w Polsce znaną jako *Anioł pasterzom mówił*, jednakże we wstępie do utworu kompozytor podaje kilka możliwych kolęd do wyboru, z sugestią na *Puer natus in Bethlehem*, co ma miejsce w omawianej kompozycji. Interpolacje zostały wprowadzone w miejsce wersetów nieparzystych, z wyjątkiem pierwszego. Utwór bazuje na motecie O. di Lasso i przeznaczony jest na pięciogłosowy chór, lecz kompozytor sugeruje także możliwość wykonania jednogłosowego z towarzyszeniem pięciu instrumentów smyczkowych i klawesynu²⁷.

Kompozycję rozpoczyna „prefacja” organowa, po której następuje jednogłosowa intonacja *Magnificat*. Wykonanie tekstu *anima mea Dominum* zostaje podjęte przez chór *unisono, a cappella*, w oparciu o pierwszy ton psalmowy. Odcinek *et exultavit (...) salutari meo* przeznaczony jest na głos żeński z towarzyszeniem zespołu instrumentalnego. Po nim ma miejsce interpolacja pieśni. M. Praetorius wprowadza pierwszą zwrotkę kolędy:

*Puer natus in Bethlehem, Alleluia. Unde gaudet Jerusalem. Alleluia*²⁸.

Śpiew podejmuje chór z towarzyszeniem instrumentów – najpierw w języku łacińskim, przy delikatnym akompaniamencie, a następnie zwrotka jest śpiewana w języku niemieckim, przy zwiększonym składzie instrumentów.

DIALOG pomiędzy jednogłosowym tekstem *Magnificat* z akompaniamentem instrumentalnym a chórowym śpiewem kolędy w języku łacińskim i niemieckim

²⁶ Por. *The Christmas Album. Festive music from Europe and America*. 1995. Nagranie CD pod dyr. Andrew Parrota. Virgin Veritas VC72435 45155 21.

²⁷ Por. Clifford Bartlett. 1995. Introduction. W *The Christmas Album*, 5.

²⁸ Por. [brak aut.]. 1978. *Liber cantualis*. Abbatia Sancti Petri de Solesmis, 91–94.

(także z towarzyszeniem instrumentów) jest konsekwentnie realizowany przez całą kompozycję. Kolejny fragment kantyku to *Quia fecit*, po którym ma miejsce interpolacja drugiej zwrotki pieśni:

Hic jacet in praesepio, Alleluia.
Qui regnat sine termino. Alleluia.

Potem następuje wers *Fecit potentiam* z następującą po nim interpolacją zwrotki trzeciej:

Cognovit bos et asinus, Alleluia.
Quod puer erat Dominus. Alleluia.

Następnie muzycznemu opracowaniu zostaje poddany wers *Esurientes*, który poprzedza interpolację zwrotki czwartej:

Reges de Sabâ veniunt, Alleluia.
Aurum, thus, myrrhum offerunt. Alleluia.

W kolejnym fragmencie – *Sicut locutus est* – M. Praetorius opuszcza z nie-wiadomych przyczyn słowo *Abraham*. Kolejna interpolacja burzy dotychczasowe następstwo zwrotek, gdyż zamiast piątej kompozytor wprowadza szóstą. Jest to godny uwagi zabieg, gdyż tekst wykorzystanego fragmentu wyraża wiarę w narodzenie Zbawiciela z Dziewicy:

De matre natus virgine, Alleluia. Sine virili femine; Alleluia.

Ostatni element *Magnificat* to druga część końcowej doksologii: *sicut erat (...)* *Amen*. Całość kompozycji wieńczy ostatnia, szósta interpolacja, tym razem zwrotki dziesiątej, wyrażającej radość z narodzin Bożego Syna:

In hoc natali gaudio, Alleluia. Benedicamus Domino: Alleluia.

2.3. Heinrich Schütz

H. Schütz urodził się 9 lutego 1585 r. w Köstritz (Turyngia). Był kompozytorem i organistą, działającym m.in. w Kassel, Dreźnie i Weissenfels. W latach 1609–1613 przebywał w Wenecji, gdzie kształcił się pod okiem Giovanniego Gabrielego (1557–1612), który wywarł wielki wpływ na jego twórczość. Schütz jest uważany za najwybitniejszego niemieckiego kompozytora tworzącego przed J. S. Bachem. Znacznie przyczynił się do rozwoju luterańskiej muzyki kościelnej, adaptując do jej celów nowe, barokowe techniki kompozytorskie i wykonawcze, rozwinięte we Włoszech w pierwszej połowie XVII w. Zmarł 6 listopada 1672 r. w Dreźnie²⁹.

Dzieło *Magnificat anima mea Dominum* SWV 468³⁰ jest utrzymane w stylu koncertującym. Dostrzec w nim można wpływ polichóralnego stylu G. Gabrielego, u którego – jak wyżej wspomniano – Schütz się uczył. Przeznaczony jest na dwa chóry, puzony, smyczki i *continuo*. Nie sposób ustalić dokładnej daty powstania kompozycji, ale badacze wskazują na czas przed rokiem 1665³¹. Kompozycja jest przykładem nowego stylu w podejściu do kantyku *Magnificat*, co objawia się m.in. poprzez odejście od formuł gregoriańskich³². Rozpoczęcie kompozycji jednogłosową intonacją słowa *Magnificat* przez głos tenorowy jest jedyną pozostałością nawiązującą do dawnej praktyki liturgicznej³³. *Magnificat anima mea Dominum* staje się następnie przestrzenią dialogu głosu tenorowego z chórem i orkiestrą. *Et exultavit* jest przeznaczone na duet sopranu i tenora z towarzyszeniem puzonów, które otwierają wers wstępem instrumentalnym. *Quia respexit* jest z kolei arią basową z towarzyszeniem smyczków i *continuo*. W passusie *Ecce enim* szczególnemu uwydatnieniu podlega słowo *beatam*. W tym celu kompozytor wprowadza medytacyjny nastrój, kreowany przez bardzo wolne tempo oraz wielokrotne powtarzanie słowa. Stwarza przez to okazję do kontemplacji tajemnicy wybraństwa Maryi. Na słowa *Omnes generationes* twórca wprowadza wyraźny kontrast. Zastosowanie szybkiego tempa symbolizuje tu rozprzestrzenianie się sławy Maryi na wszystkie pokolenia. Następny fragment stanowi opracowanie wersu *Quia fecit*, po którym

²⁹ Por. Walter Blankenburg. 1982. Schütz Heinrich. W *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 8. Freiburg: Herder, 302–305.

³⁰ Por. Heinrich Schütz, Giovanni Gabrieli. 2001. *A Festive Baroque Christmas*. Nagranie CD pod dyr. Paula Goodwina. Harmonia Mundi HCX 3957202.

³¹ Por. Joshua Rifkin. 1980. Schütz Heinrich. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 17. London: Macmillan Publishers, 30.

³² Por. Przeremska. 1999. „Kantyk *Magnificat*”, 376.

³³ Przeremska. 1999. „Kantyk *Magnificat*”, 376.

następuje odcinek *et sanctum (...) timentibus eum*. Słowo *sanctum* utrzymane jest w medytacyjnym charakterze dzięki radykalnemu zwolnieniu akcji muzycznej i bardzo wolnej deklamacji tekstu. Schütz stwarza przez to przestrzeń do zadumy nad tajemnicą świętości imienia Boga. Kolejny przymiot Stwórcy – miłosierdzie – został szczególnie podkreślony poprzez powtórzenia (wyśpiewanie) frazy muzycznej w głosie tenorowym, basowym i sopranowym. Także w następnym werście – *Fecit potentiam* – wybrane słowa wysuwają się na pierwszy plan. *Potentiam*, zgodnie z ładunkiem treściowym, kompozytor uwydatnił poprzez zastosowanie pełnego brzmienia orkiestry i szybkie tempo. Z kolei słowo *dispersit* zostało zilustrowane w analizowanej kompozycji z niespotykaną dotąd intensywnością. Efekt rozproszenia został osiągnięty poprzez bardzo szybkie i zwielokrotnione powtarzanie słowa na sinusoidalnie kształtowanej melodii, w pierw w głosie tenorowym i sopranowym, wspartymi po chwili partią basową. W kolejnym odcinku – *Deposuit* – Schütz maluje strącenie przez Boga możnych z tronu poprzez opadającą linię melodyczną tenoru i basu, śpiewających w duecie, z powściągliwym towarzyszeniem sekcji instrumentalnej. Muzyka zmienia swój charakter w momencie osiągnięcia słowa *exaltavit*; pojawia się głos sopranowy, zostaje zwiększone tempo i natężenie akompaniamentu. Melodia ma tutaj charakter wznoszący, co symbolizuje wywyższenie, jakiego doświadczają pokorni. *Esurientes* jest kształtowane na zasadzie dialogu głosu basowego z chórem. Utrzymane jest w tempie wolnym, pozwalającym na rozważanie Bożego działania w ludzkiej egzystencji. Kolejny wers – *Suscepit Israel* – jest arią sopranową z towarzyszeniem puźonów. Posiada wybitnie medytacyjny charakter. Stanowi kontynuację wcześniejszej myśli, podkreślając tym razem obecność i interwencje Boga w historii narodu wybranego. *Sicut erat* jest z kolei arią tenorową, tym razem z akompaniamentem sekcji smyczkowej. Końcowa doksologia ma podniosły i uroczysty charakter. Występują tu wszystkie głosy solowe, pełne brzmienie chóru oraz orkiestry. Słowa *Patri, Filio* oraz *Spiritui Sancto* są wykonywane kolejno przez wszystkie głosy z wyjątkiem sopranu, przez co każda z Osób Trójcy Świętej zostaje osobno uczczona. Całość pierwszej części doksologii przeplatają wejścia chóru. Od słów *sicut erat* następuje dialog pomiędzy sopranem a chórem, prowadzony aż do słowa *Amen*, w którym jeszcze raz pojawia się sukcesywnie bas, tenor i alt, co nadaje zakończeniu dzieła logicznego i spójnego charakteru.

Magnificat Schütza posiada znacząco odmienny charakter w stosunku do omówionych wcześniej kompozycji H. i M. Praetoriusów. Jest ono kształtowane przede wszystkim poprzez zastosowanie elementów techniki koncertującej oraz ledwie szczątkowe wykorzystanie chorału gregoriańskiego. Nowy styl przejawia się głównie w sposobie instrumentacji, a także w kształtowaniu partii wokalnych

(arie przeznaczone na głosy solowe, figuracyjność śpiewu itp.). Dzieło to w pełni przynależy już do epoki baroku, podczas gdy kompozycje H. i M. Praetoriusów były jeszcze mocno osadzone w stylistyce renesansowej.

2.4. Johann Pachelbel

J. Pachelbel urodził się 1 września 1653 r. w Norymberdze³⁴. Był niemieckim kompozytorem i organistą, który działał m.in. w Eisenach, Stuttgarcie, Erfurcie i Norymberdze. Jego twórczość wokalna pod względem stylistycznym stanowi most pomiędzy wczesnym a dojrzałym barokiem, zawierając zarówno elementy tradycyjne, jak i nowoczesne³⁵. W literaturze organowej łączy północno- i południowoniemiecką tradycję muzyczną³⁶. Zmarł 3 marca 1706 r. w Norymberdze. Skomponował m.in. 13 utworów *Magnificat*, w tym 11 w stylu koncertującym oraz 2 w stylu motetowym. Jest także autorem 95 fug organowych *Magnificat*³⁷.

Analizowaną kompozycję rozpoczyna podwójna intonacja początkowego wersu *Magnificat anima mea Dominum*³⁸, realizowana przez cały zespół wokalny z towarzyszeniem instrumentów. Po nim następuje partia altu i sopranu w towarzystwie koncertujących obojów i *continuo*, realizująca tekst *Et exultavit*. Następnie głos basowy „wyśpiewuje” *Quia respexit*, przy czym oboje zostają zastąpione przez smyczki. Kolejny wers rozpoczyna duet altu i tenoru w towarzystwie ponownie pojawiających się obojów z *continuo*. Szczególnie podkreślone zostaje tu słowo *beatam* (podobnie jak u Schütza) poprzez powtórzenia i figurację melodii, co odzwierciedla szczególną rolę Maryi w historii zbawienia. Po krótkiej partii instrumentalnej do altu i tenoru dołączają sopran i bas, realizując tekst *omnes generationes*. Następnie ma miejsce wyraźna cezura, zamykająca pierwszą część kompozycji. Opracowanie wersu *Quia fecit* przeznaczone jest na alt solo z towarzyszeniem *continuo*. Na pierwszy plan wysuwają się tutaj silnie sfigurowane słowa *potens* oraz *sanctum*, opisujące przymioty Boga. Frazę dopełnia solowa partia smyczków, po której ma miejsce druga cezura. Wers *Et misericordia* wykonuje

³⁴ Por. Walter Blankenburg. 1981. Pachelbel Johann. W *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 6. Freiburg: Herder, 174–175.

³⁵ Por. Arno Paduch. 2003. Einführung. W *Johann Pachelbel. Geistliche Festmusik*. Nagranie CD pod dyr. Arno Paducha. Christophorus CHR 77257, 2.

³⁶ Por. Blankenburg. 1981. Pachelbel Johann, 174.

³⁷ Ewald V. Nolte. 1980. Pachelbel Johann. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 14. London: Macmillan Publishers, 51–53.

³⁸ Por. Johann Pachelbel. 2003. *Geistliche Festmusik*. Nagranie CD pod dyr. Arno Paducha. Christophorus CHR 77257.

głos basowy. Kompozycja nabiera medytacyjnego charakteru poprzez stonowaną dynamikę oraz bardzo wolne tempo. Stwarza to przestrzeń do refleksji nad przychylnością Boga względem bojących się Go, co dodatkowo potęguje koncentracja śpiewaka nad słowem *timentibus*. Podobnie jak we wcześniej analizowanych kompozycjach, fragment *Fecit potentiam* okraszony jest pełnym wolumenem brzmienia. W *Dispersit* na pierwszym słowie zastosował kompozytor ciekawy zabieg; głosy wchodzi kolejno jeden po drugim, wielokrotnie powtarzając słowo *dispersit*, co oddaje jego ładunek treściowy, czyli rozproszenie. Podobnie dzieje się ze słowem *deposuit*, podkreślonym poprzez silnie opadającą melodię, wykonywaną przez głos tenorowy, do którego, na słowa *esurientes implevit bonis*, dołączają alt i sopran. Głos basowy podejmuje natomiast fragment *Suscepit*, podkreślając poprzez sukcesywne wznoszenie się melodii słowo *recordatus*. Kolejny fragment rozpoczyna alt, śpiewając solo aż do słowa *Abraham* – tutaj następuje silna figuracja melodii, co podkreśla doniosłą rolę patriarchy w historii zbawienia. Potem dołącza głos tenorowy, doprowadzając wraz z altem werset do końca. Następuje trzecia, wyraźna cezura, po której wybrzmiewa bardzo mocno rozbudowana doksologia (stanowi ok. 25% całej kompozycji). Wers *Gloria Patri* do *Spiritui Sancto* wykonany jest bardzo wolno i majestatycznie, przez co uwydatniona zostaje cześć dla wszystkich trzech Osób Boskich. Z kolei *Sicut erat* aż do końcowego *Amen* to stały dialog pomiędzy poszczególnymi głosami i instrumentami. Dzieło wieńczy kilkakrotnie powtórzone słowo *Amen*, w tonie majestatycznym, w bardzo wolnym tempie.

W analizowanym *Magnificat* brak jest jakichkolwiek nawiązań do chorału gregoriańskiego, a jedynym spoiwem z kompozycjami wcześniej przedstawianych twórców jest zgodność co do tekstu. Pachelbel stosuje bardziej zagęszczony podział na osobne jednostki, co przejawia się w zróżnicowaniu instrumentacji. Tekst schodzi wiele razy na dalszy plan, ustępując pola melodii realizowanej przez poszczególne instrumenty oraz solowe partie głosów wokalnych. Analizowana kompozycja jest już dojrzałym owocem zdobyczy epoki baroku, będąc w zasadzie koncertem opartym na liturgicznym tekście.

2.5. Johann Kuhnau

J. Kuhnau urodził się 6 kwietnia 1660 r. w Geising (Saksonia)³⁹. Jego twórczość można podzielić na dwa nurty: muzyka na instrumenty klawiszowe oraz muzyka

³⁹ Por. Friedhelm Krummacher. 1981. Kuhnau Johann. W *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 5. Freiburg: Herder, 24.

kościelna⁴⁰. W latach 1701–1722 piastował urząd kantora w kościele pw. św. Tomasza w Lipsku, poprzedzając na tym stanowisku J. S. Bacha⁴¹. Zmarł 5 czerwca 1722 r. w Lipsku.

Prezentowane *Magnificat*⁴² należy do najwybitniejszych dzieł Kuhnaua. Przeznaczone jest na pięciogłosowy chór, trzy trąbki, dwa oboje, smyczki, kołty i *continuo*. Rok i okoliczności powstania kompozycji pozostają nieznane, ale prawdopodobnym jej przeznaczeniem było bożonarodzeniowe nabożeństwo w Lipsku. Według E. Rimbach w premierowym wykonaniu wykorzystano chorały bożonarodzeniowe jako podstawę dla kilku wersów kompozycji (podobnie jak u Bacha)⁴³.

Dzieło rozpoczyna uroczyste *Magnificat anima mea Dominum*, wyśpiewane przez chór z towarzyszeniem zespołu instrumentalnego, ze szczególnym uwzględnieniem trąbek, których pochody oddają radość i wesele zawarte w warstwie tekstowej. Całość utrzymana jest w tonacji C-dur, wyrażającej śmiałą, niepohamowaną radość⁴⁴, w metrum 4/4. Następny fragment, na zasadzie kontrastu, utrzymany jest w tonacji a-moll, w metrum 12/8. Przeznaczony jest na sopran, obój i *continuo*. Zgodnie ze zwyczajem kompozytor podkreśla słowo *exultavit*. Czyni to przez zastosowanie długich melizm o dużym ambitus. *Quia respexit* utrzymane jest w tonacji e-moll, w metrum 4/4, które pozostaje już aż do końca kompozycji. Przeznaczone jest na głos altowy i smyczki. W oparciu o kontrast Kuhnau maluje słowa *humilitatem* oraz *beatam* poprzez zastosowanie opadającej, a następnie wznoszącej figury melodycznej, co ma symbolizować pokorę i wywyższenie poprzez nadanie Maryi zaszczytnego tytułu „błogosławionej”. Odcinek *Et misericordia* przeznaczony jest na głos tenorowy z towarzyszeniem smyczków. Kompozytor zastosował tutaj tonację g-moll, mającą wydźwięk dramatyczny. Wyróżnieniu zostało poddane słowo *timentibus* poprzez wykorzystanie bardzo małych odległości interwałowych, które ułożone w odpowiedniej sekwencji wzbudzają w słuchaczu niepokój i strach. Opracowanie wersu *Fecit potentiam* tradycyjnie wykorzystuje pełną obsadę *tutti* (orkiestra oraz chór), obrazując przez to potęgę Bożego działania. Całość utrzy-

⁴⁰ Por. Evangeline Rimbach. 2000. Einführung. W *Johann Kuhnau, Jan Dismas Zelenka, Johann Sebastian Bach. Magnificat*. Nagranie CD pod dyr. Masaaki Suzuki. BIS-CD-1011, 11.

⁴¹ Por. Martin Petzoldt. 2000. *St. Thomas zu Leipzig*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 115.

⁴² Por. *Johann Kuhnau, Jan Dismas Zelenka, Johann Sebastian Bach. Magnificat*. Nagranie CD pod dyr. Masaaki Suzuki. BIS-CD-1011.

⁴³ Rimbach. 2000. Einführung, 11–12.

⁴⁴ Odnośnie do znaczenia, jakie w barokowej retoryce muzycznej nadaje się poszczególnym tonacjom, zob. np.: Anna Kisiel. 2003. *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha*. Poznań: Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego, 101.

mana jest ponownie w tonacji C-dur. Szczególnemu uwydatnieniu podlega partia trąbek, które wprowadzają uroczysty charakter poprzez liczne fanfary. Podobnie jak Schütz i Pachelbel, Kuhnau oddaje *dispersit* poprzez wielokrotne powtórzenia i „rozchodzenie” się głosów. W *Deposuit* ma miejsce ponownie silny kontrast, tym razem pomiędzy słowami *deposuit* a *exaltavit*. Wzorem wcześniejszego fragmentu, został on oddany poprzez wznoszenie i opadanie melodii, rozwijanej w głosach sopranu i basu. Kolejny odcinek – *Esurientes* – jest z kolei wykonywany przez alt i sopran. *Suscepit*, opracowane w charakterze sarabandy, w tonacji e-moll, zostało przeznaczone na głos tenorowy. W następnym fragmencie – *Sicut locutus est* – Kuhnau ponownie stosuje pełną fakturę *tutti*, powracając do tonacji C-dur. Całość zamyka brawurowy finał trąbek. Pierwsza część doksologii przeznaczona jest na głos basowy, który ze szczególnym namaszczeniem wielokrotnie wyśpiewuje radosne *gloria*, starając się oddać wielkość Bożej chwały. Całość utrzymana jest w tonacji a-moll. Zamykając kompozycję *sicut erat* jest przeznaczone na pełną obsadę *tutti*. Po raz kolejny powraca tonacja C-dur, a kompozytor dopełnia dzieło, rozwijając kunsztowną, podwójną fugę⁴⁵.

Kuhnau, w przeciwieństwie do Pachelbela, stosuje wyraźny podział struktury formalnej kompozycji, który wyznacza tekst perykopy biblijnej. Wynika to prawdopodobnie z charakteru dzieła, które powstało z myślą o celebracji liturgicznej. Wprawdzie jest to utwór przeznaczony do medytowania przez wiernych (brak aktywnego udziału poprzez włączenie się w śpiew), niemniej autor poprzez ten zabieg nawiązuje do tradycji.

2.6. Georg Philipp Telemann

G. Ph. Telemann urodził się 14 marca 1681 r. w Magdeburgu. Jako kompozytor i instrumentalista był w dużym stopniu samoukiem⁴⁶. Nie przeszkodziło mu to jednak zostać jednym z najślawniejszych niemieckich muzyków swojego pokolenia, także za granicą. Działał m.in. w Halle, Lipsku, Eisenach, Frankfurcie nad Menem i Hamburgu. Jako kompozytor był bardzo płodny, czego dowodem jest ponad 3600 kompozycji, wśród których znajdują się kantaty, opery, oratoria, pasje, uwertury, muzyka kameralna, pieśni i wiele innych⁴⁷. Telemann znał się osobiście z J. S. Bachem oraz J. Kuhnauem, którego wspierał na stanowisku kantora w kościele pw.

⁴⁵ Por. Rimbach. 2000. Einführung, 12.

⁴⁶ Por. Wilhelm Pfannkuch. 1982. Telemann Georg Philipp. W *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 8. Freiburg: Herder, 104.

⁴⁷ Por. Martin Ruhnke. 1980. Telemann Georg Philipp. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 17. London: Macmillan Publishers, 647–659.

św. Tomasza w Lipsku, komponując co 14 dni kantatę. Po jego śmierci zaproponowano Telemannowi tę posadę, której jednak nie przyjął⁴⁸. Zmarł 20 czerwca 1767 r. w Hamburgu. Do naszych czasów zachowały się dwa jego opracowania kantyku *Magnificat*⁴⁹.

Czas powstania analizowanego *Magnificat* C-dur⁵⁰ jest nieznanym. Kompozycja przeznaczona jest na chór, pięciu solistów oraz zespół instrumentalny z wyeksponowaną partią trąbek i kotłów. Całość została podzielona na 10 części. W zależności od wymowy tekstu zmienia się instrumentacja i obsada wokalna, co sprawia, że żaden wers nie jest opracowany identycznie⁵¹. Utwór rozpoczyna wstęp zespołu instrumentalnego, w którym poprzez fanfary na pierwszy plan wysuwają się trąbki. W ten sposób Telemann oddaje nastrój radości, wyśpiewany następnie przez chór wraz z tekstem *Magnificat anima mea*, co poprzedzone jest jednak delikatną cezurą. Kompozytor podkreśla tu szczególnie słowo *exultavit* poprzez niespotykane dotąd nagromadzenie melizmatów – dźwięków przypadających na jedną sylabę. Drugi odcinek – *Quia respexit* – przeznaczony jest na głos altowy z zachwycającą partią solową oboju. Zdecydowanie na pierwszy plan wysuwa się tutaj słowo *beatam*. Opracowanie wersu *Quia fecit* przeznaczone jest ponownie na pełny zespół *tutti*, co oddaje wszechmoc Bożego majestatu. Poprzez wyróżnienie słowa *sanctum* opiewa Telemann także Jego świętość. Wers *Et misericordia* to aria solowa sopranu z towarzyszeniem smyczków. Muzyka zmienia tu radykalnie charakter, tworząc medytacyjny nastrój poprzez bardzo wolne tempo. Słowo *timentibus* zostaje wydobyte nie tylko poprzez długą melizmę, ale także dzięki intensyfikacji dynamicznej. Następnym odcinkiem jest bardziej rozbudowany, zawiera bowiem dwa wersy: *Fecit potentiam* oraz *Deposuit*. Część pierwsza to duet basów z towarzyszeniem trąbek (tworzących zarazem instrumentalne wprowadzenie), rozciągający się w długiej koloraturze. Poprzez szczególne zaakcentowanie słów *potentiam* oraz *brachio* kompozytor obrazuje moc Bożego działania. Część druga natomiast (od *Dispersit*) przeznaczona jest na chór (oddający *dispersit superbos*), z wysuwającymi się na pierwszy plan tenorem – *deposuit* – i sopranem – *exaltavit*, które poprzez wznoszenie i opadanie melodii oddają charakterystyczny kontrast pomiędzy straceniem a wywyższeniem. Z kolei *Esurientes* wykonywane jest jedynie przez tenora, który w towarzy-

⁴⁸ Por. Lothar Hoffmann-Erbrecht. 1992. Einführung. W *Georg Philipp Telemann. Zweite Matthäus-Passion und Magnificat C-dur*. Nagranie CD pod dyr. Kurta Redela. PHILIPS 432 500-2, 14.

⁴⁹ Por. Hoffmann-Erbrecht. 1992. Einführung, 14. Zob. także: Ruhnke. 1980. Telemann Georg Philipp, 656 – mowa tu o trzech zachowanych opracowaniach.

⁵⁰ Por. *Georg Philipp Telemann. Zweite Matthäus-Passion und Magnificat C-dur*.

⁵¹ Por. Hoffmann-Erbrecht. 1992. Einführung, 19.

stwie smyczków poruszająco kreśli obraz ubogich. Szczególnie podkreślone jest słowo *bonis* poprzez sfigurowanie melodii. Całość jest utrzymana w wolnym, medytacyjnym klimacie. Kolejną arię, tym razem na alt i *continuo*, tworzy wers *Suscepit. Ze* szczególnym namaszczeniem zostaje wykonane tu słowo *recordatus*, co kieruje myśli odbiorcy ku miłosierdziu Stwórcy. Natomiast *Sicut locutus est* przeznaczone jest na chór z towarzyszeniem pełnego zespołu instrumentalnego. Końcowa doksologia podzielona jest na dwie jednostki. *Gloria Patri* aż do *Spiritui Sancto* oparta jest na systematycznym wznoszeniu w górę, będąc duetem sopranu i basu, które szczególnie wydobywają słowo *gloria*, wskazujące na Bożą chwałę. Utwór wieńczy tekst *sicut erat*, którego fragment od *et in saecula saeculorum* składa się z licznych, fugowanych partii. Końcowe *Amen*, podniosłe i uroczyste, dopełnia całość dzieła.

Za nowość, w stosunku do wcześniej omawianych kompozycji, należy uznać sposób, w jaki Telemann podkreśla wybrane słowa. Czyni to nie tyle poprzez wielokrotne ich powtarzanie i stosowanie muzycznych figur retorycznych, co raczej przez stosowanie niezwykle rozbudowanych fraz, opartych na większych odcinkach tekstu. Obrazuje to stopniowe zanikanie retoryki muzycznej na rzecz nowego, już wczesnoklasycznego wyrażania emocji poprzez sztukę dźwięków⁵².

2.7. Johann Christoph Graupner

J. Chr. Graupner urodził się 13 stycznia 1683 r. w Kirchbergu (Saksonia). Uczęszczał m.in. do *Thomasschule* (Szkoły Tomasza) w Lipsku, gdzie jego nauczycielem był wspomniany już wyżej J. Kuhnau. Komponował muzykę operową, symfoniczną, kościelną i kameralną. Graupner, obok Telemanna, należy do najbardziej płodnych kompozytorów swego czasu⁵³. Tylko jako kapelmistrz księcia Ludwika von Hessen-Darmstadt skomponował co najmniej 1400 kościelnych kantat⁵⁴. Zmarł 10 maja 1760 r. w Darmstadt.

⁵² Telemann zaliczany jest do najważniejszych prekursorów stylu *galant*, łączącego niejako stylistykę barokową z klasyczną; Por. Daniel Hertz. 1980. *Galant*. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 7. London: Macmillan Publishers, 92–93; Dorota Leszczyńska-Zajac. 2009. Telemann, Georg Philipp. W *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*. T. 11. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 56.

⁵³ Por. Lothar Hoffmann-Erbrecht. 1980. Graupner Johann Christian. W *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 3. Freiburg: Herder, 353.

⁵⁴ Por. Christine Blanken. 2008. Einführung. W *Reinhard Keiser. Dialogus von der Geburt Christi. Christoph Graupner. Magnificat in C*. Nagranie CD pod dyr. Jürgena Ochs. Carus 83.417, 6.

Z prezentowanym *Magnificat* C-dur⁵⁵, datowanym na rok 1722, wiąże się interesująca historia; jest to dzieło, na podstawie którego Graupner ubiegał się o stanowisko kapelmistrza w Lipsku. Ostatecznie posadę objął J. S. Bach, który jako jedną z pierwszych kompozycji przedstawił *Magnificat* Es-dur (BWV 243a). Oba wspomniane dzieła skomponowane zostały na uroczystość Bożego Narodzenia.

Zgodnie ze zwyczajem kompozycja Graupnera podzielona jest na kontrastujące ze sobą odcinki⁵⁶. Twórca stosuje jednak niespotykany dotąd podział treści w ramach poszczególnych wersów. Dzieło rozpoczyna wstęp zespołu z fanfarami trąbek, po którym wybrzmiewa słowo *Magnificat* w głosie sopranowym, kształtowanym jednak odmiennie od zakorzenionej w tradycji intonacji na sposób chorałowy. Następnie pojawia się chór, który dialogując z solistą, wyśpiewuje *anima mea Dominum*. Całość utrzymana jest w umiarkowanym tempie, tworząc podniosły klimat. Drugi, autonomiczny odcinek tworzy *Et exultavit*, w którym pojawiają się zarówno głosy solowe, jak i chór. Tym razem całość jest utrzymana w szybkim tempie, a szczególnemu podkreśleniu podlega słowo *exultavit*, które pojawia się we wszystkich głosach w długich melizmach. Dość zaskakujący jest podział wprowadzony w kolejnym wersie – *Quia respexit*. Graupner „urywa” końcówkę *omnes generationes*, tworząc z niej autonomiczną jednostkę. Fragment ten rozpoczyna się duetem obojów, do których następnie dołącza głos altowy w wolnym, medytacyjnym klimacie. Pojawia się tu typowy kontrast pomiędzy *humilitatem* a *beatam*, zarysowany przez sukcesywne opadanie i wznoszenie linii melodycznej, realizowanej przez solistę. Słowa *omnes generationes* wykonane są przez chór z towarzyszeniem wzbogaconej, względem poprzedniego fragmentu, instrumentacji. *Quia fecit* w zamyśle Graupnera jest arią tenorową z towarzyszeniem smyczków i *continuo*, realizujących rozbudowany, instrumentalny wstęp. Solista koncentruje swoją partię wokół słowa *potens*, rozciągającego się na rozwiniętym pochodzie melodycznym. Kolejny wers: *Et misericordia* wykonywany jest przez sopran, który jednak ustępuje partii oboju, realizującej wstęp i liczne, solowe wstawki. Całość utrzymana jest w wolnym tempie, a zmiana trybu na molowy sprawia, iż wytwarza się atmosfera zadumy nad rzeczywistością Bożego miłosierdzia, co dodatkowo podkreśla akcent położony na *timentibus*. Tak jak we wcześniej omawianych dziełach, w partii *Fecit potentiam* zastosował Graupner chór i pełną obsadę orkiestry. Całość jest utrzymana w szybkim tempie i w dynamice *forte*, co obrazuje moc Bożą. Szczególnemu wyakcentowaniu, poprzez liczne powtórzenia, uległo

⁵⁵ Por. Reinhard Keiser. *Dialogus von der Geburt Christi*. Christoph Graupner. *Magnificat in C*.

⁵⁶ Por. Blanken. 2008. *Einführung*, 6.

dispersit superbos. W kolejnym odcinku kompozytor stosuje niespotykany dotąd zabieg, a mianowicie łączy cztery wersy biblijne w jeden ustęp formalny, to jest od *Deposuit potentes až do semini ejus in saecula*. Całość spina utrzymana w jednolitym klimacie instrumentacja z dominującą rolą smyczków. Występuje tu charakterystyczne napięcie pomiędzy *deposuit* i *exaltavit*, uzyskane dzięki wznoszeniu i opadaniu melodii. Kolejne wersety biblijne wykonywane są przez głos basowy i tenorowy, a w dwóch ostatnich pojawiają się wszystkie cztery głosy. W zamyśle Graupnera doksolgia opracowana została w postaci jednego odcinka, przy czym występuje tu wyraźny kontrast dynamiczny. Pierwsza część, aż do słów *Spiritui Sancto*, utrzymana jest w obsadzie *tutti*, w szybkim tempie. Natomiast od *sicut erat* instrumentacja staje się bardziej powściągliwa, by znów w pełni wybrzmieć wraz z końcowym *in saecula saeculorum. Amen*.

2.8. Carl Philipp Emanuel Bach

C. Ph. E. Bach urodził się 8 marca 1714 r. w Weimarze. Był drugim synem Johanna Sebastiana Bacha (z pierwszą żoną Marią Barbarą). Jest zaliczany do najwybitniejszych niemieckich kompozytorów i klawesynistów wieku XVIII. Wykształcenie muzyczne odebrał u ojca, natomiast w Lipsku i Frankfurcie nad Odrą studiował prawo. Działał m.in. w Berlinie i Poczdamie – jako nadworny klawesynista (*Kammercembalist*) króla Fryderyka II, oraz w Hamburgu. Tworzył dzieła solowe i koncerty na klawikord i klawesyn, a także utwory kameralne i symfonie⁵⁷. Prowadził również działalność dydaktyczną – praca *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* z roku 1753 rozsławiła go jako najwybitniejszego pedagoga swego czasu⁵⁸. Zmarł 14 grudnia 1788 r. w Hamburgu.

Analizowane *Magnificat*⁵⁹ jest datowane na rok 1749. Zostało przeznaczone na czterech solistów, czterogłosowy chór mieszany oraz zespół instrumentalny, w skład którego wchodzi: 2 skrzypiec, 2 flety, 2 oboje, 2 rogi, 3 trąbki, kotły, wiolonczela i *continuo*. Całość składa się z 9 części. Kompozycję otwiera pełen rozmachu wstęp instrumentalny, utrzymany w szybkim tempie, w dynamice *forte*, z wybijającą się partią skrzypiec wykonujących efektowne pasaże. Po chwili pojawia się chór wyśpiewujący trzykrotnie tekst pierwszego wersetu kantyku.

⁵⁷ Por. E. Eugene Helm. 1980. Bach Carl Philipp Emanuel. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 1. London: Macmillan Publishers, 844–845.

⁵⁸ Por. Irena Poniatowska. 1979. Bach C. Ph. E. *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*. T. 1. Kraków: PWM, 113.

⁵⁹ Por. 1988. *Johann Sebastian Bach. Magnificat in D, BWV 243. Carl Philipp Emanuel Bach. Magnificat, Wq 215*. Nagranie CD pod dyr. Philipa Ledgera. DECCA 421 148-2.

Szczególnie zostało tu podkreślone słowo *exultavit* poprzez intonację kolejno od głosu najniższego (bas) aż po najwyższy (sopran), co poprzez efekt wznoszenia dobrze oddaje uczucie radości, jakiego doświadcza Maryja. Część drugą rozpoczyna sekcja smyczków z delikatnym akompaniamentem grupy *continuo*. Następnie pojawia się solowy śpiew sopranu (aria), realizujący wers *Quia respexit*. Całość utrzymana jest w umiarkowanym tempie i stonowanej dynamice, co wprowadza medytacyjny charakter. Stosując różne zabiegi, kompozytor wyróżnił następujące słowa: *humilitatem* – poprzez liczne powtórzenia, *beatam* – na skutek rozbudowanej kantyleny, *respexit* – dzięki wykorzystaniu górnej granicy rejestru brzmieniowego głosu wokalnego (co obrazuje wysokość, z której na Maryję spojrział Bóg), a także *omnes generationes* – wprowadzając liczne figuracje oraz intensyfikację dynamiczną, akcentując pochwałę, jakiej dostąpi Matka Pana pośród przyszłych pokoleń. Jednostkę zamyka ten sam temat melodyczny, który pojawił się u początku wersu. *Quia fecit* jest w zamyśle twórcy arią tenorową z towarzyszeniem sekcji smyczków i *continuo*, z zaznaczoną obecnością rogów. Szybkie tempo i dynamika *forte* stanowią kontrast dla poprzedniej arii sopranowej. Głos tenorowy aż pięciokrotnie wyśpiewuje tekst wersu, eksponując słowa: *potens* – poprzez duży skok interwałowy w górę, co oddaje dynamizm i moc Bożą, *sanctum* – dzięki zastosowaniu długich wartości rytmicznych, wzbogaconych licznymi figuracjami (za czwartym razem osiągają one wręcz niespotykane dotąd rozmiary), obrazując świętość imienia Boga, oraz *magna* – za pomocą sfigurowania melodii, ilustrując w ten sposób obfitość Bożych darów, których dostąpiła Maryja. Część czwarta – *Et misericordia* – przeznaczona jest na pełny skład wokalny (podobnie jak pierwsza). Sekcja instrumentalna jest tu nieco stonowana, co pozwala wydobyć na pierwszy plan tekst. Akompaniament oparty jest o flety i *continuo* z delikatnym asystowaniem smyczków. Wolne tempo i umiarkowana dynamika tworzą właściwą oprawę dla namysłu nad Bożym miłosierdziem. Kompozytor szczególnie wyróżnił słowo *timentibus* poprzez wielokrotne i zróżnicowane figuracje rytmiczne i melodyczne. Podkreśla przez to, że łaskawości Pana dostępują ci, którzy się Go boją. Nie ogranicza się to jedynie do czasów Maryi, ponieważ Bóg swoje miłosierdzie rozciąga „z pokolenia na pokolenie”. Prawda ta została podkreślona dialogowaniem pomiędzy basem i tenorem a sopranem i altem na słowach *progenie in progenies*. Liczne powtórzenia słów intensyfikują koncentrację na tym fakcie. Kolejny odcinek – *Fecit potentiam* – stanowi aria przeznaczona na głos basowy. We wstępie zastosowano pełny aparat instrumentalny z wybijającymi się fanfarami trąbek wspomaganych kotłami, rozbrzmiewającymi na tle smyczków, realizujących charakterystyczną, punktowaną rytmikę. Dzięki temu kompozytorowi udało się tu wytworzyć radosny klimat, oddając jednocześnie podniosły nastrój

treści słownej. Moc Boża została podkreślona poprzez liczne powtórzenia słowa *potentiam*, wzbogacone dodatkowo przez liczne, wznoszące pasaże, a także artykulację *legato*. W kolejnej części kompozycji twórca łączy dwa wersy kantyku: *Deposuit potentes* oraz *Esurientes implevit*, przeznaczone na śpiewające w duecie alt i sopran. Po instrumentalnym wstępie, utrzymanym w szybkim tempie, w którym na pierwszy plan wybija się partia smyczków, następuje śpiew głosu tenorowego, który wykonuje tekst wersetu szóstego, podjęty następnie przez głos altowy. Po tej prezentacji obu głosów następuje dialog, w którym jeszcze raz wybrzmiewają wyśpiewane dopiero co słowa. Na podobnym schemacie opiera się także tekst wersetu siódmego, który jednakże utrzymany jest w tempie wolniejszym i w oszczędniejszej instrumentacji. Słowo *deposuit* zostało tu podkreślone poprzez zamaszystą intonację, a także dzięki opadającej melodii, co obrazuje strącenie możnych z tronu. Dla kontrastu słowo *exaltavit* oparte jest na pochodzie w górę, dzięki czemu kompozytor ilustruje wywyższenie pokornych. Wielokrotne powtórzenia słów *divites dimisit inanes* wskazuje, że przed Bogiem nie liczy się bogactwo materialne, lecz duchowe. Następną część kompozycji (siódma) ponownie łączy w sobie dwa wersetu tekstu: *Suscepit* oraz *Sicut locutus est*. W przeciwieństwie do dwóch poprzednich, połączonych ze sobą odcinków, obie jednostki są utrzymane w tym samym klimacie, który kształtują: wolne tempo, stonowana dynamika oraz wyróżniona partia fletów na tle dyskretnej obecności smyczków i *continuo*. Partię *Suscepit* należałoby określić mianem kantyleny opiewającej Boże miłosierdzie. Głos wokalny wchodzi tu w dyskretny dialog z partią fletów, z którymi czasem porusza się *unisono*. Liczne powtórzenia słowa *recordatus* podkreślają fakt, iż wszystko, co czyni Bóg dla człowieka, wynika z Jego miłosierdzia. We fragmencie *Sicut locutus est* kompozytor wydobył, poprzez liczne powtórzenia i długie melizmy, słowo *semini*, stawiając odbiorcę dzieła w gronie spadkobierców obietnicy danej Abrahamowi przez Boga. Końcowa doksologia została podzielona na dwa odcinki. Pierwszy obejmuje słowa *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* i zarówno w partii wokalne, jak i instrumentalnej przejmując melodykę części pierwszej (ten sam zabieg zastosował J. S. Bach w swoim *Magnificat*). W drugim natomiast (*sicut erat*) tempo i instrumentacja zostają stonowane, smyczki wycofane, a swoją obecność zaznaczają rogi. Wszystko to pozostaje w służbie tekstu wyśpiewywanego przez chór, który zdecydowanie wysuwa się na pierwszy plan. W części tej kompozytor jedyny raz stosuje formę fugi⁶⁰. Końcowe *Amen*, oparte na rozbudowanych melizmach, przybiera niespotykane w po-

⁶⁰ (...) die einzige Fuge (*Sicut erat in principio*) basiert auf einem Thema, das häufig mit dem *Kyrie aus Mozart Requiem* verglichen wurde; Einführung. 1988. W *Johann Sebastian Bach. Magnificat in D, BWV 243. Carl Philipp Emanuel Bach. Magnificat, Wq 215*.

przednich kompozycjach rozmiary. Kompozycję wieńczą spektakularne fanfary instrumentów dętych blaszanych wspartych kotłami.

Magnificat C. Ph. E. Bacha, podobnie jak w przypadku Telemanna, stylistycznie stoi na pograniczu baroku i klasycyzmu. Dzieło to charakteryzuje się energią i emfazą. Chór wstępny ze swą przeważająco homofoniczną strukturą i silnie pulsującą rytmiką wskazuje już na cechy nowego, symfonicznego stylu. Porównanie z chórem wstępnym z *Magnificat* J. S. Bacha pokazuje, jak daleko oddalił się już młody Bach od muzyki baroku⁶¹. Jednocześnie wpływ ojca jest widoczny niemalże na każdej stronie kompozycji⁶². Siła C. Ph. E. Bacha leżała w połączeniu elementów tradycyjnych z postępowymi, w czasie, gdy większość kompozytorów w trosce o prostotę zadowalała się nieskomplikowanymi środkami wyrazu.

3. Wnioski końcowe

Na podstawie teologicznych zapatrywań Marcina Lutra na Matkę Pana, jak i opracowań muzycznych kantyku *Magnificat*, należy stwierdzić, że istnieje ścisły związek pomiędzy interpretacją Reformatora a sposobem podejścia kompozytorów do tekstu. Zależność ta przejawia się najpierw w ciągłości tradycji, na przestrzeni której obserwujemy niesłabnące zainteresowanie twórców kantykiem. Wynika to z rangi, jaką nadał mu sam Luter, poprzez napisanie osobnego dzieła, jakim był komentarz, a także dzięki zachowaniu *Magnificat* w liturgii niespornej. Po wtóre, elementem wspólnym, łączącym wywody Wirtemberczyka i sposób muzycznego opracowania tekstu, jest relacja Maryi do Boga. Według Reformatora w Matce Pana dostrzegamy nieogarnioną łaskę Bożą. Stanowi to dla nas powód do oddania chwały Bogu za dobrodziejstwa, które Jej wyświadczył, wśród których absolutnie pierwszym jest fakt wybrania Jej na Matkę Zbawiciela. Owo wybraństwo dokonało się w sposób całkowicie niezasłużony. Maryja wysławia Stwórcę za skierowanie na nią wejrzenia, mimo jej prostoty i biedy. Pomimo takiego wywyższenia ze strony Boga, którego dostąpiła, a które to dokonało się ze względu na Chrystusa, Maryja pozostaje pełną pokory, cnót i wiary, w czym stanowi wzór do naśladowania dla wierzących wszystkich czasów.

Ujęcie zaproponowane przez Marcina Lutra znajduje odwzorowanie w kompozycjach *Magnificat* na płaszczyźnie retoryki muzycznej, zmierzającej ku wyakcentowaniu odpowiednich słów kantyku. Przeprowadzone powyżej analizy

⁶¹ Por. Einführung. 1988. W *Johann Sebastian Bach*, 12.

⁶² Por. Helm. 1980. *Bach Carl Philipp Emanuel*, 854.

wykazują tego typu tendencje, przewijające się w różnym stopniu przez cały badany okres. Kompozytorzy oddają radość Maryi wynikającą z Bożego wybraństwa, co objawia się w podkreślaniu słowa *exultavit*. Poprzez wyróżnienie słów *respexit, humilitatem, beatam* i *omnes generationes* wskazują na Boga, który wejrzał na Jej niskość, i z tego względu Maryja będzie zwana błogosławioną wśród wszystkich narodów – dochodzi tu do głosu Boże działanie, a nie wysiłek człowieka. Koncentracja na Stwórcy przejawia się w wydobywaniu słów *potens, magna* i *sanctum*, które, płynąc z ust Matki Pana, stanowią pochwałę Bożych przymiotów i ogromu obdarowania, którego dostąpiła Maryja. Podkreślenie słów *miser cordia* i *timentibus* wskazuje z kolei na świadomość kompozytorów, iż Maryja doświadczyła Bożego miłosierdzia ze względu na swoją pokorę i bojaźń przed Panem, którego karzące działanie w stosunku do pysznych wyraża zaakcentowanie słów *potentiam, brachio suo, dispersit* i *superbos*, a także kontrast pomiędzy *deposuit* i *exaltavit* (strącenie możnych i wywyższenie pokornych). Boża troska o biednych i uciśnionych wyraża się w napełnieniu ich dobrami – *implevit bonis*, przy jednoczesnej krytyce bogaczy, wynikającej z podkreślenia słowa *dimisit*. Wyróżnianie słowa *Abraham* wskazuje na Bożą obietnicę złożoną patriarsze, do którego potomstwa zalicza się zarówno Matka Pana, jak i wszyscy wierzący.

Kantyk *Magnificat* w ujęciu kompozytorów jest zatem pochwałą wielkości łaskawego Boga udzielającego się pokornym, Jego działania w ludzkim życiu (zwłaszcza Maryi) i w historii. Ponadto utrzymywanie wersu czwartego w klimacie medytacyjnym kieruje słuchacza ku zadumie nad miłosierdziem Boga. Z kolei wers piąty, będący w klimacie *tutti*, obrazuje potęgę Bożego działania. Monumentalne opracowania doksologii po raz kolejny kładą akcent na jedyne Boga w Trójcy Świętej. Wnioski te w pełni korespondują z nauką Reformatora.

Bibliografia

- Albrecht Hans. 1986. *Magnificat*. W *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. T. 8. Kassel: Bärenreiter, 1483–1487.
- Ambroggi Pietro de. 1951. *Magnificat*. W *Enciclopedia Cattolica*. T. 7. Città del Vaticano, 1845.
- Bach Johann Sebastian. 1988. *Magnificat in D*. BWV 243. Carl Philipp Emanuel Bach. *Magnificat*. Wq 215. Nagranie CD pod dyr. Philipa Ledgera, DECCA 421 148-2.
- Bartlett Clifford 1995. Introduction. W *The Christmas Album. Festive music from Europe and America*. Nagranie CD pod dyr. Andrew Parrota, Virgin Veritas VC72435 45155 21, 5.

- Blanken Christine. 2008. Einführung. W *Reinhard Keiser: Dialogus von der Geburt Christi. Christoph Graupner: Magnificat in C*. Nagranie CD pod dyr. Jürgena Oehsa. Carus 83.417, 3–6.
- Blankenburg Walter. 1980. Praetorius Michael. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 7. London: Macmillan Publishers, 188–192.
- Blankenburg Walter. 1981. Pachelbel Johann. W *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 6. Freiburg: Herder, 174–175.
- Blankenburg Walter. 1982. Schütz Heinrich. W *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 8. Freiburg: Herder, 302–305.
- [brak aut.]. *Graduale Simplex in usum minorum ecclesiarum*. 1967. Città del Vaticano.
- [brak aut.]. *Liber cantualis*. 1978. Abbatia Sancti Petri de Solesmis.
- [brak aut.]. *Magnificat*. 1990³. W *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*. T. 3. Mainz: Schott, 75–76.
- Braun Werner 1981. Praetorius Hieronymus. W *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 6. Freiburg: Herder, 331.
- Bretschneider Wolfgang. 1997³. Magnificat. W *Lexikon für Theologie und Kirche*. T. 6. Freiburg: Herder, 1193.
- Czajkowski Stanisław. 2006. Magnificat. W *Encyklopedia Katolicka*. T 11. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 810–812.
- Einführung. 1988. W *Johann Sebastian Bach. Magnificat in D. BWV 243. Carl Philipp Emanuel Bach. Magnificat. Wq 215*. Nagrania CD pod dyr. Philipa Ledgera. DECCA 421 148-2, 10–12.
- Gable Frederick K. 1980. Hieronymus Praetorius. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 15. London: Macmillan Publishers, 184–187.
- Gable Frederick K. 1999. Einführung. W Hieronymus Praetorius. 1999. *Vesper Music for Michael's Day*. Nagranie CD pod dyr. Manfreda Cordesa, Select Music CPO 999642-2, 5–11.
- Gryglewicz Feliks. 2007. *Ewangelia według św. Łukasza: Wstęp – przekład z oryginału – komentarz* (Pismo Święte Nowego Testamentu. T. 3/3). Poznań: Pallottinum (reprint z 1974 r.).
- Heartz Daniel. 1980. Galant. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 7. London: Macmillan Publishers, 92–93.
- Helm E. Eugene. 1980. Bach Carl Philipp Emanuel. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 1. London: Macmillan Publishers, 844–863.
- Herok Piotr. 2023. „Stanowisko Marcina Lutra wobec Maryi Panny”. *Liturgia Sacra* 29 (2): 117–140.
- Hoffmann-Erbrecht Lothar. 1980. Graupner Johann Christian. W *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 3. Freiburg: Herder, 353.
- Hoffmann-Erbrecht Lothar. 1992. Einführung. W *Georg Philipp Telemann. Zweite Matthäus-Passion und Magnificat C-dur*. Nagranie CD pod dyr. Kurta Redela. PHILIPS 432 500-2, 14–19.
- Jagięło Bartosz. 2020. „XVII-wieczne opracowania kantyku *Magnificat* Sebastiana Lemlego z kościoła pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu”. *Liturgia Sacra* 26 (1): 215–238.
- Kirsch Winfried. 1980. Magnificat. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 11. London: Macmillan Publishers, 495–500.

- Kirsch Winfried. 1996². *Magnificat*. W *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*. T. 5. Kassel: Bärenreiter, 1572–1579.
- Kisiel Anna. 2003. *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha*. Poznań: Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego.
- Kuhnau Johann, Zelenka Jan Dismas, Bach Johann Sebastian. 2000. *Magnificat*. Nagranie CD pod dyr. Masaaki Suzuki. BIS-CD-1011.
- Krummacher Friedhelm. 1981. Kuhnau Johann. W *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 5. Freiburg: Herder, 24.
- Lechner Gregor Martin. 1992. *Magnificat*. W *Marienlexikon*. T. 4. St. Ottilien: EOS Verlag, 240–241.
- Leszczyńska-Zajac Dorota. 2009. Telemann, Georg Philipp. W *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*. T. 11. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 51–59.
- Massenkeil Günther. 1981. *Magnificat*. W *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 5. Freiburg: Herder, 190–191.
- Mickiewicz Franciszek. 2011. *Ewangelia według św. Łukasza. Rozdziały 1–11* (Nowy Komentarz Biblijny. T. 3/1). Częstochowa: Edycja Świętego Pawła.
- Nadolski Bogusław. 2006. *Leksykon liturgii*. Poznań: Pallottinum.
- Nolte Ewald V. 1980. Pachelbel Johann. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 14. London: Macmillan Publishers, 46–54.
- Paduch Arno. 2003. Einführung. W *Johann Pachelbel. Geistliche Festmusik*. Nagranie CD pod dyr. Arno Paducha. Christophorus CHR 77257, 2–3.
- Pachelbel Johann. 2003. *Geistliche Festmusik*. Nagranie CD pod dyr. Arno Paducha. Christophorus CHR 77257.
- Petzoldt Martin. 2000. *St. Thomas zu Leipzig*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.
- Pfannkuch Wilhelm. 1982. Telemann Georg Philipp. W *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 8. Freiburg: Herder, 104–107.
- Poniatowska Irena. 1979. Bach C. Ph. E. W *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*. T. 1. Kraków: PWM, 113–117.
- Praetorius Hieronymus. 1999. *Vesper Music for Michael's Day*. Nagranie CD pod dyr. Manfreda Cordesa, Select Music CPO 999642-2.
- Praetorius Michael. 2004. *Magnificat*. Nagranie CD pod dyr. Paula Van Nevela. Sony Music Entertainment.
- Przeremska Violetta. 1999. „Kantyk Magnificat jako inspiracja dawnych, wielogłosowych opracowań muzycznych”. *Liturgia Sacra* 5 (2): 365–379.
- Rifkin Joshua. 1980. Schütz Heinrich. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 17. London: Macmillan Publishers, 1–37.
- Rimbach Evangeline. 2000. Einführung. W *Johann Kuhnau, Jan Dismas Zelenka, Johann Sebastian Bach. Magnificat*. Nagranie CD pod dyr. Masaaki Suzuki. BIS-CD-1011, 10–14.

- Ruhnke Martin. 1980. Telemann Georg Philipp. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 17. London: Macmillan Publishers, 647–659.
- Schuberth Dietrich. 2007. „Biblische Texte zum Singen. Über die Kantabilität poetischer Texte in der Heiligen Schrift”. *Musik und Kirche* 77 (6): 392–401.
- Schütz, Gabrieli. 2001. *A Festive Baroque Christmas*. Nagranie CD pod dyr. Paula Goodwina. Harmonia Mundi HCX 3957202.
- Schweitzer Albert. 1972. *J. S. Bach*. Tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza. Kraków: PWM.
- Subel Joanna. 1998. *Magnificat anima mea Dominum*. W *Program festiwalu Wratislavia Cantans 98*. Wrocław, 175.
- Szymik Stefan. 2004. „Historia oddziaływania tekstu (*Wirkungsgeschichte*) a studium Nowego Testamentu”. *Roczniki Teologiczne* 51 (1): 127–140.
- Telemann Georg Philipp. 1992. *Zweite Matthäus-Passion und Magnificat C-dur*. Nagranie CD pod dyr. Kurta Redela. PHILIPS 432 500-2.
- The Christmas Album. Festive music from Europe and America*. 1995. Nagranie CD pod dyr. Andrew Parrota. Virgin Veritas VC72435 45155 21.
- Van Nevel Paul. 2004. *Einführung*. W *Michael Praetorius*. Nagranie CD pod dyr. Paula Van Nevela. Sony Music Entertainment, 13–16.
- Wilson Roland. 1997. *Einführung*. W *Michael Praetorius. Musica fiata*. Nagranie CD pod dyr. Rolanda Wilsona. Sony Classical S2K 62929, 21–28.
- Wolff Christoph. 2011. *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczoney*. Tłum. Barbara Świdarska. Warszawa: Lokomobila.

PIOTR HEROK, prezbiter diecezji opolskiej, licencjat teologii biblijnej (KUL), licencjat nauk biblijnych (Biblicum), doktor nauk biblijnych (Biblicum), mgr lic. prawa kanonicznego (UKSW), doktorant prawa kanonicznego (UKSW), muzyk (organista, puzonista).

E-mail: piotr.herok@uni.opole.pl