

PIOTR HEROK

Instytut Nauk Teologicznych UO

ORCID: 0000-0001-5706-2366

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

Część 2: Kompozycje do tekstu niemieckiego i kompozycje organowe¹

Arrangements of the *Magnificat* of selected Lutheran composers of the 17th and first half of the 18th century

Part 2: Compositions for German text and organ compositions

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 German text as well as on the organ compositions. In the introductory part, the author briefly presents the characteristics of the use of the *Magnificat* with the German text in the Protestant liturgy and its distinctive features compared to the *Magnificat* with the Latin text. Then, the compositions to the German text by M. Praetorius and H. Schütz are analyzed. In the next step, the author presents the *Magnificat* works for organ, focusing first on the history of their development, and then giving examples of compositions by D. Buxtehude and J. Pachelbel. The final conclusions emphasise, on the one hand, the relationship in the field of musical rhetoric between the studied compositions and compositions to the Latin texts, and, on the other, their convergence with Martin Luther's theological views on the Virgin Mary.

¹ Pierwsza część studium, poświęconego kompozycjom *Magnificat*, obejmującego swoim zakresem utwory do tekstu łacińskiego, znajduje się w: Piotr Herok. 2024. „Opracowania *Magnificat* wybranych kompozytorów luterańskich XVII i 1. połowy XVIII wieku. Część 1: Kompozycje do tekstu łacińskiego”. *Liturgia Sacra* 30 (1): 177–203.

Keywords: *Magnificat*, Martin Luther, Lutheran composers, Protestant liturgy, musical rhetoric, *Magnificat* for German text, *Magnificat* for organ.

Abstrakt

W niniejszym artykule autor bada opracowania kantyku *Magnificat* wybranych kompozytorów luterzańskich XVII i I. połowy XVIII wieku, koncentrując się na utworach do tekstu niemieckiego i na kompozycjach przeznaczonych na organy. W części wstępnej autor w sposób zwięzły przedstawia charakterystykę wykorzystania *Magnificat* z tekstem niemieckim w liturgii protestanckiej oraz jego cechy odrębne względem *Magnificat* z tekstem łacińskim. Następnie analizie zostają poddane kompozycje do tekstu niemieckiego autorstwa M. Praetoriusa i H. Schütza. W kolejnym kroku autor przedstawia utwory *Magnificat* przeznaczone na organy, skupiając się najpierw na historii ich rozwoju, a następnie podając przykłady kompozycji D. Buxtehudego i J. Pachelbela. We wnioskach końcowych podkreślono z jednej strony związek na gruncie retoryki muzycznej pomiędzy badanymi kompozycjami a kompozycjami do tekstu łacińskiego, a z drugiej ich zbieżność z teologicznymi zapatrywaniem Marcina Lutra na Matkę Pana.

Słowa kluczowe: *Magnificat*, Marcin Luter, kompozytorzy luterkańscy, liturgia protestancka, retoryka muzyczna, *Magnificat* do tekstu niemieckiego, *Magnificat* na organy.

1. Prolegomena

Marcin Luter, reformując liturgię, wprowadził do niej język narodowy, to jest niemiecki. W tym celu przetłumaczył m.in. całe Pismo Święte, komponował również pieśni oraz adaptował teksty liturgiczne. Także *Magnificat* jako jeden z elementów wieczornej modlitwy Kościoła, doczekał się wersji niemieckojęzycznej². Luter nie zrezygnował jednak w zupełności z zastosowania łacińskiego tekstu kantyku, który rozbrzmiewał w uroczystość Bożego Narodzenia, Zmartwychwstania i Wniebowstąpienia. Tekst niemiecki natomiast wykonywano na przestrzeni roku liturgicznego w soboty i niedziele podczas nieszporów. Po kazaniu pastora i modlitwie rozbrzmiewała przygrywka organowa, a następnie intonowano *Magnificat* na melodię prostą lub opracowaną

² Por. Piotr Herok. 2023. „Stanowisko Marcina Lutra wobec Maryi Panny”. *Liturgia Sacra* 29 (2): 117–140.

wielogłosowo³. Charakterystyczną cechą opracowania niemieckiego jest wykorzystanie tzw. *tonus peregrinus*; obie połówki wersetu posiadały różne tony recytatywne (kolejno *a* oraz *g*). Niemiecki sposób wykonywania *Magnificat* określa się mianem „germańskiego dialektu chorałowego”, który charakteryzował się *initium a-c¹*, w odróżnieniu od opracowań na sposób rzymski *a-b⁴*.

2. Kompozycje do tekstu niemieckiego

Na wstępie należy stwierdzić, że kompozycje do tekstu niemieckiego nie cieszą się równym powodzeniem co ich odpowiedniki łacińskie, i to zarówno, gdy chodzi o działalność kompozytorską, jak i fonograficzną. Z tego względu analizie zostaną poddane jedynie trzy dzieła, autorstwa Michaela Praetoriusa i Heinricha Schütza⁵. Wykorzystany przez twórców tekst, w tłumaczeniu Marcina Lutra, brzmi następująco:

1. *Meine Seele erhebt den Herrn,
und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilands.*
2. *Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen.
Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle KindsKinder.*
3. *Denn er hat große Dinge an mir getan, der da mächtig ist
und des Name heilig ist.*
4. *Und seine Barmherzigkeit währet immer für und für
bei denen, die ihn fürchten.*
5. *Er übet Gewalt mit seinem Arm
und zerstreut, die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn.*
6. *Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl
und erhebt die Niedrigen.*
7. *Die Hungrigen füllt er mit Gütern
und lässt die Reichen leer.*

³ Por. Einführung. 2000. W Johann Kuhnau, Jan Dismas Zelenka, Johann Sebastian Bach. *Magnificat*. Nagranie CD pod dyr. Masaaki Suzuki. BIS-CD-1011, s. 11.

⁴ Günther Massenkeil. 1978. „Magnificat”. *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 5. Red. Marc Honegger, Günther Massenkeil. Freiburg: Herder, 191.

⁵ Mimo, że sylwetki M. Praetoriusa i H. Schütza zostały już w sposób zwięzły przedstawione w części pierwszej studium poświęconego kompozycjom *Magnificat* (kompozycje do tekstu łacińskiego), to jednak ze względu na czytelnika części drugiej, niezaznajomionego z częścią pierwszą, zostaną one powtórzone. To samo ma miejsce w przypadku J. Pachelbela, pojawiającego się w dalszej części niniejszego artykułu, przy okazji omawiania kompozycji *Magnificat* na organy.

8. *Er denkt der Barmherzigkeit
und hilft seinem Diener Israel auf.*
9. *Wie er geredet hat unsern Vätern,
Abraham und seinem Samen ewiglich.*
10. *Ehre sei dem Vater und dem Sohne
und dem Heiligen Geiste,
wie es war im Anfang, jetzt und immerdar
und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.*

2.1. Michael Praetorius

M. Praetorius urodził się 15 II 1571 r. w Creuzburgu k. Eisenach. Działał m.in. w Wolfenbüttel, Dreźnie i Halle. Tworzył przede wszystkim muzykę liturgiczną oraz instrumentalną muzyką świecką. Jest także autorem monumentalnego dzieła teoretycznego *Syntagma musicum*, poświęconego budowie instrumentów i instrumentacji. Zmarł 15 II 1621 r. w Wolfenbüttel⁶. W swoim dorobku posiada m.in. 14 opracowań *Magnificat*, z których 5 to parodiowane motety Orlando di Lasso. Analizie zostaną poddane dwa jego dzieła.

M. Praetorius należy do pokolenia twórców, którzy wykazywali daleko idącą powściągliwość w stosowaniu tekstu niemieckiego omawianego kantyku⁷. Niemniej jednak posiada takowe kompozycje w swoim dorobku. Do naszych czasów zachował się m.in. *Magnificat* w języku narodowym – *Meine Seele erhebt den Herrn*⁸. Dzieło pochodzi prawdopodobnie z roku 1607. Praktycznie nie posiadamy bliższych informacji na jego temat, a i Roland Wilson – w swoim wprowadzeniu do prezentowanego nagrania – nie porusza tej kwestii⁹.

Kompozycję otwiera *sinfonia*, zdradzająca mocne osadzenie dzieła w epoce renesansu. Po krótkiej cezurze duet głosów sopranowych wykonuje tekst *Meine Seele erhebt den Heern*, po którym pojawia się chór dopowiadający drugą część wersu. Szczególnemu podkreśleniu uległo słowo *freuet sich* (łac. *exultavit*) po-

⁶ Por. Walter Blankenburg. 1980. „Praetorius Michael”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 7. Red. Stanley Sadie. Londyn: Macmillan Publishers, s. 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.

⁷ Por. Manfred Bukofczter. 1970. *Muzyka w epoce baroku*. Tłum. Elżbieta Dziębowska, Warszawa: PWN, 129.

⁸ Nagranie zaczerpnięte z: Michael Praetorius. 1997. *Musica fiata*. Nagranie CD pod dyr. Rolanda Wilsona. Sony Classical S2K 62929.

⁹ Por. Wilson. 1997. Einführung, 21–28.

przez powtórzenia oraz intensyfikację dynamiczną, co dobrze oddaje nastrój radości. W kolejnym wersecie: *Denn er hat* występuje zarówno duet sopranów – od początku, aż do słów *von nun an*, jak i chór, dopowiadający końcówkę tekstu. Całość utrzymana jest w klimacie poprzedniego odcinka – nastroju radości Maryi, sławiącej Boga. Szczególnie wybrzmiewa to poprzez wielokrotne powtórzenia *werden mich selig preisen* (łac. *beatam me dicent*). Potem następuje instrumentalne *ritornello*, zamykające pierwszą część kompozycji. Fragment *Denn er hat große Dinge* zbudowany jest na zasadzie dialogu głosu tenorowego z chórem. Szczególnego wyrazu nabiera to w naprzemiennym, wielokrotnym powtarzaniu słów *der da mächtig ist* (łac. *qui potens est*) oraz *und des Name heilig ist* (łac. *et sanctum nomen ejus*). Praetorius podkreśla przez to przymioty Boga – potęgę i świętość. W kolejnym odcinku – *Und seine Barmherzigkeit* cechującym się dialogicznością poszczególnych głosów, wielokrotnym powtórzeniom podlega zakończenie – *die ihn fürchten* (łac. *timentibus eum*). Skłania to odbiorcę do refleksji, że Boże miłosierdzie jest dostępne dla każdego pokornego. Wzorem w tym zakresie jest Maryja, która poprzez swą uniżoność doznała wyniesienia przez Stwórcę. *Er übet Gewalt* rozpoczyna się wstępem instrumentalnym w dynamice *mezzoforte*, po którym następuje zdecydowane wejście chóru z towarzyszeniem całego zespołu, wraz z jednoczesnym *forte*. Praetorius maluje przez to obraz potęgi Bożego działania (łac. *fecit potentiam in brachio suo*). Motyw rozproszenia – *zerstreut* (łac. *dispersit*) – wydobyty jest poprzez mocne opadanie linii melodycznej sopranu i basu, wyśpiewujących owe słowo. W tym momencie wycofuje się chór, dzięki temu przekaz treści wybrzmiewa bardzo wyraźnie. Zespół śpiewaczy wraca po chwili, dopowiadając: *die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn* (łac. *superbos mente cordis sui*). Czyni to dwukrotnie, w bardzo wolnym tempie, niejako ku przestrodze popadającym w uczucie próżności i dumy. Bardzo wyraźne zwolnienie w końcowej fazie oraz cezura wskazują na zakończenie drugiej części kompozycji. *Er stößt die Gewaltigen* (łac. *Deposuit potentes*) ponownie kształtowane jest w oparciu o dialog poszczególnych głosów. Występuje tutaj typowy kontrast pomiędzy *stößt* (łac. *deposuit*) a *erhebt* (łac. *exaltavit*), zarysowany poprzez opadanie i wznoszenie melodii w kolejnych głosach. *Und erhebt* podlega dodatkowo wielokrotnej intonacji, za każdym razem na wyższym tonie. Kolejną odsłonę dzieła stanowi *sinfonia*, po której następuje wers *Die Hungrigen*. Jest to dialog pomiędzy tenorem a chórem. Wielokrotne powtarzanie *Die Hungrigen* (łac. *esurientes*) i *füllt* (łac. *implevit*) utwierdza w przekonaniu, że Bóg nie pozostawia człowieka bez pomocy. Trzykrotne powtórzenie *und lässt die Reichen leer* (łac. *divites dimisit inanes*), ze szczególnym podkreśleniem poprzez osadzenie dźwięków w niskim rejestrze przy słowie *leer*, stanowi natomiast przestrożę przed nadmiernym gromadzeniem

bogactw. Praetorius wprowadza następnie kolejną, już trzecią, najbardziej rozbudowaną *sinfonię*, która stanowi dialog *clarini* ze skrzypcami na zasadzie echa. Stanowi to niejako zapowiedź zabiegu wprowadzonego w następnym wersecie. *Er denkt der Barmherzigkeit* jest duetem dwóch sopranów, z których jeden *grosse* wiodącą, a drugi wtóruje mu na zasadzie echa. Całość przeplatają wielokrotnie wprowadzone przez basy i tenory słowa *und hilft seinem Diener*. W tym miejscu kończy się trzecia część dzieła, po której następuje ostatnia, finałowa. Otwiera ją werset *Wie er geredet hat* (łac. *Sicut locutus est*) przeznaczony na alt, tenor i bas. Kompozytor podkreśla tu szczególnie słowo *Abraham* poprzez wprowadzanie kolejnych głosów, które wyśpiewują imię Patriarchy, poruszając się we wznoszącej linii melodycznej. Całość utrzymana jest w wolnym, medytacyjnym tempie, stwarzającym przestrzeń do refleksji nad wielkością Bożych obietnic. Końcowa doksologia podzielona jest na dwie części. Pierwsza, aż do słów *dem Heiligen Geisten* (łac. *Spiritui Sancto*), jest dialogiem sopranu z chórem, natomiast druga, utrzymana w szybszym tempie, dążąc do końcowego *Amen*, przeplata głosy solowe z chórem oraz instrumentami.

2.2. Heinrich Schütz

H. Schütz urodził się 9 II 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 Gabrieli (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 luterkańskiej muzyki kościelnej, adaptując do jej celów nowe, barokowe techniki kompozytorskie i wykonawcze, rozwinęte we Włoszech w pierwszej poł. XVII w. Zmarł 6 XI 1672 r. w Dreźnie¹⁰.

Do czasów nam współczesnych zachowały się trzy opracowania *Magnificat* dokonane przez H. Schütza z wykorzystaniem tekstu niemieckiego. Należą do nich kompozycje oznaczone numerami SWV 344, 426 oraz 494¹¹. Analizie zostaną podane kompozycje SWV 344 oraz 494.

¹⁰ Por. Walter Blankenburg. 1982. „Schütz Heinrich”. *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 7. Red. Marc Honegger, Günther Massenkeil. Freiburg: Herder, 302–305.

¹¹ Por. Joshua Rifkin. 1980. „Schütz Heinrich”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 17. Red. Stanley Sadie. Londyn: Macmillan Publishers, 22. Odniesienie do związku H. Schütza z ewangelickim nabożeństwem zob. Hans H. Eggebrecht. 1969. *Schütz und Gottesdienst. Versuch über das Selbstverständliche*. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft.

Meine Seele erhebt den Herrn SWV 344¹² przeznaczone jest na sopran i partie instrumentalne. Skomponowane zostało w roku 1647¹³. Schütz nie rozpoczyna kompozycji wstępem instrumentalnym, lecz od pierwszego taktu pojawia się głos sopranu, intonującego początkowe słowa tekstu. Instrumentacja jest w tym momencie bardzo oszczędna, a tempo wolne. Na słowach *und mein Geist freut sich* (łac. *et exultavit spiritus meus*) następuje ożywienie, zarówno partii wokalne, jak i instrumentalnej, poprzez intensyfikację dynamiki oraz tempa. Stopniowo coraz większego znaczenia nabierają także poszczególne instrumenty. Wszystko to ma na celu oddanie radości, jakiej doznaje człowiek w spotkaniu z Bogiem. W kolejnym wersecie: *Denn er hat* (łac. *Quia respexit*) występuje typowe wyróżnienie słów *selig preisen* (łac. *beatam*), a także *von nun an* (łac. *ex hoc*), dzięki zastosowaniu licznych powtórzeń. Zabieg ten skłania do refleksji, iż moment, w którym Bóg wchodzi w życie Maryi, wprowadza zupełnie nową jakość, która powoduje, że Matka Pana staje się godną, aby odtąd wszystkie narody zwały ją błogosławioną, to znaczy szczęśliwą. Werset ten utrzymany jest w szybkim tempie, a partia sopranu, wraz z towarzyszącymi mu trąbkami, dobrze oddaje nastrój radości. *Und seine Barmherzigkeit* (łac. *Et misericordia*) w zamyśle Schütza jest medytacją nad Bożym miłosierdziem. Przestrzeń do takiej refleksji stwarza wolne tempo deklamacji tekstu oraz stonowana dynamika. W radykalnie odmiennym klimacie utrzymany jest kolejny wers – *Er übet Gewalt* (łac. *Fecit potentiam*). Odcinek ten otwiera wstęp instrumentalny z dominującą partią trąbek, które poprzez liczne fanfary malują obraz Bożej mocy. W *Er stößt die Gewaltigen* (łac. *Deposuit*) po raz pierwszy pojawiają się flety, zarówno poprzedzając, jak i towarzysząc partii sopranu. Motyw strącenia możnych z tronu został „narysowany” poprzez opadanie melodii, obejmujące nie tylko słowo *stößt* (łac. *deposuit*), lecz całe *Er stößt die Gewaltigen*. Kompozytor wyróżnił także *und erhebt* (łac. *exaltavit*), poprzez kilkukrotną deklamację słowa na coraz wyższych dźwiękach. Dynamizm akcji dodatkowo podkreślają szybkie przebiegi fletów. W *Die Hungrigen* stosuje Schütz ponownie wolniejsze tempo. Wprowadza także na słowie *leer* (łac. *inanes*) efekt echa realizowany przez głos wokalny. Kilkakrotne powtórzenie słowa *füllt* (łac. *implevit*), podkreśla Boże działanie w życiu tych, którzy się do Niego uciekają. *Er denkt der Barmherzigkeit* jest dialogiem sopranu z trąbkami, utrzymanym w wolnym tempie, będąc zachętą do refleksji nad Bożym miłosierdziem. Wers płynnie przechodzi w kolejny – *Wie er geredet hat* (łac. *Sicut locutus est*) – w którym

¹² Nagranie zaczerpnięte z: Heinrich Schütz. 2001. *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*. Nagranie CD pod dyr. Dominique Visse’a. HMA 1951255.

¹³ Por. Jean-Pierre OUVRARD. 2011. *Einführung. W Heinrich Schütz. Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*. Nagranie CD pod dyr. Dominique Visse’a, HMA 1951255, 11.

jeszcze wyraźniej do głosu dochodzi partia trąbek. Szczególnemu wyróżnieniu podlega tu słowo *Abraham*, nie tylko poprzez kilkakrotne powtórzenie, ale także dzięki zwolnieniom tempa. Również wyraz *Samen* (łac. *semini*) jest podkreślony poprzez powtórzenia i wirtuozowski śpiew sopranu. Kompozytor podkreśla w ten sposób, że obietnice dane przez Boga Abrahamowi dotyczą także nas, będących jego duchowym potomstwem. Schütz, w przeciwieństwie do Praetoriusa, rezygnuje z końcowej doksologii.

Analizowana kompozycja jest dziełem spójnym. Twórca uzyskał ten efekt poprzez zastosowanie tylko jednego głosu wokalnego oraz małego zespołu instrumentalnego. Dzięki temu wyrażnie na pierwszy plan wysuwa się tekst *Magnificat*, nie stojąc w opozycji do solowych popisów instrumentalistów. Stwarza to przestrzeń do refleksji i medytacji nad biblijnym przekazem.

Kompozycja *Deutsches Magnificat: Meine Seele erhebt den Herrn* SWV 494¹⁴ powstała w roku 1671. Przeznaczona jest na osiem głosów rozdzielonych na dwa czterogłosowe chóry (S, A, T, B) i organy. W ręcznie dokonanym wpisie w partyturze Schütz podaje swoje wyobrażenie odnośnie do idealnego wykonania dzieła; zaleca księciu, aby kompozycja rozbrzmiewała w dworskiej kaplicy, wykonywana przez osiem dobrych głosów śpiewaczych, ułożonych na dwóch emporach, znajdujących się ponad ołtarzem naprzeciwko siebie¹⁵.

Pierwszy werset dzieła rozpoczyna cały zespół wokalny, który zostaje nieznacznie wyprzedzony jednogłosowym wejściem głosu tenorowego na tej samej sylabie. Tempo jest tutaj bardzo wolne, a akompaniament organowy oszczędny. Po tym następuje dialog pomiędzy solistą a zespołem, polegający na trzykrotnym wyśpiewaniu *a cappella* słowa *erhebt* (łac. *magnificat*) i odpowiedzi całego aparatu wokально-instrumentalnego. Każdorazowa intonacja i odpowiedź mają miejsce na wyższym dźwięku, co obrazuje uwielbienie Boga i wznoszenie się Jego chwały. Na słowa *und mein Geist freuet sich* (łac. *et exultavit spiritus meus*) następują wielokrotne powtórzenia mające zobrazować radość duszy w Bogu. W kolejnym wersecie szczególnie uwydatnieniu zostało poddane słowo *Niedrigkeit* (łac. *humilitatem*), poprzez opadającą melodię pojawiającą się we wszystkich głosach, ze szczególnym podkreśleniem partii basu. Poprzez taki zabieg Schütz ilustruje uniżenie, pokorę Maryi, która w konsekwencji prowadzi do wyniesienia; wszystkie pokolenia będą ją chwa-

¹⁴ Nagranie zaczerpnięto z: Heinrich Schütz. 1994. *Psalmen Davids*. Nagranie CD pod dyr. Jeremy Summerly'ego. NAXOS 8.553044.

¹⁵ Teresa Pieschacón Raphael. 1994. Einführung. W *Heinrich Schütz. Psalmen Davids*. Nagranie CD pod dyr. Jeremy Summerly'ego. NAXOS 8.553044, 7. Autorka określa to dzieło mianem *krönender Abschluß von Schützens Lebenswerk*.

lić i błogosławić – *werden mich selig preisen alle Kindeskind* (łac. *beatam me dicent omnes generationes*). Ta radosna perspektywa zostaje podkreślona poprzez wielokrotne powtórzenia, ożywienie tempa oraz zwiększenie ambitus głosów. Należy tutaj podkreślić, że Maryja nie zawdzięcza tego własnemu wysiłkowi, lecz Bożemu działaniu, oddanemu poprzez słowo *angesehen* (łac. *respexit*). W wersecie trzecim kompozytor podkreślił potęgę Stwórcy poprzez zamaszystą, kilkukrotną deklamację słów *mächtig ist* (łac. *potens est*), której towarzyszy zwiększenie wolumenu brzmienia, stojącego w opozycji do *piano* na słowa *und des Name heilig ist* (łac. *et sanctum nomen eius*). Tajemnicę świętości imienia Boga kompozytor podkreśla dodatkowo poprzez wprowadzenie w głosach wokalnych pochodów melodycznych opartych na interwale sekundy, w połączeniu ze zwolnieniem tempa. W omawianym dziele Schütz z niewiadomych względów pomija czwarty wersek kantyku: *Und seine Barmherzigkeit* (łac. *Et misericordia eius*) przechodząc płynnie do wersetu piątego: *Er übet Gewalt* (łac. *Fecit potentiam*). Fragment ten rozpoczyna pełnym brzmieniem aparatu wokально-instrumentalnego, ilustrując przez to obraz potęgi Bożego działania, podkreślony dodatkowo licznymi powtórzeniami. Znajduje to także odzwierciedlenie przy słowie *zerstreut* (łac. *dispersit*), gdzie stosując dodatkowo intensyfikację deklamacji, kompozytor oddaje zniszczenie, rozproszenie tych, którym brak pokory przed Bogiem, co stanowi wyraźną opozycję do postawy Maryi. Wersety od szóstego do dziewiątego są w zamyśle Schütza medytacją nad paradoksami Bożego działania, Jego miłosierdziem i wiernością. Wszystkie te fragmenty utrzymane są w zbliżonym tempie i dynamice. Można jednakże wyróżnić kilka istotnych momentów, do których należą: wywyższenie pokornych – *erhebt* (łac. *exaltavit*) – oddane poprzez wysoki rejestr brzmienia oraz *die Niedrigen* (łac. *humiles*) – poprzez rejestr niski, a także wielokrotne powtórzenia *füllt er* (łac. *implevit*), co po raz kolejny podkreśla aktywność ze strony Boga wobec człowieka. Kompozytor uwypatnia także słowo *Abraham* jako wskazanie na tego, który rozpoczyna łańcuch spadkobierców Bożych obietnic, do których należy także Maryja i w ogóle wszyscy pokładający nadzieję w Bogu. Wieńcząca dzieło doksologia rozpoczyna się pełnym brzmieniem aparatu wokально-instrumentalnego, w majestatycznym tempie. Po oddaniu chwały Ojcu, Synowi i Duchowi Świętemu, kompozytor wprowadził wielokrotne powtarzanie słów *von Ewigkeit zu Ewigkeit* (łac. *in saecula saeculorum*), co odbywa się z niespotykaną dotąd intensywnością. Poprzez te, zdawać by się mogło, niemające końca repetycje, za każdym razem potwierdzone słowem *Amen*, rozpościera Schütz obraz nieskończonej chwały Bożej.

Jak stwierdza J. Rifkin, w dziele tym, w stosunku do kompozycji z okresu wcześniejszego, praktycznie zanikają wszystkie stosowane dotychczas przez Schütza środki ekspresji, a malowanie słowem (*word-painting*) zostało ograniczo-

ne do minimum. Badacz twórczości kompozytora stwierdza, że już tu brak owego młodzieńczego ognia, który, jednakże wciąż płonie w opracowaniach psalmów 119 i 100 (SWV 482-493), zawartych w tym samym manuskrypcie, co *Magnificat* (SWV 494)¹⁶.

3. Kompozycje organowe

W niezależnym nurcie, obok opracowań kantyku Maryi do tekstu łacińskiego i niemieckiego, rozwijano utwory organowe zatytułowane *Magnificat*. Zazwyczaj były to kompozycje wieloczęściowe, wykonywane w technice *alternatim* z chórami realizowanym przez chór lub wiernych. W organowych opracowaniach *Magnificat*, melodia – zaczerpnięta z jednego z tonów psalmowych – była realizowana w formie *cantus firmus*. Czasem komponowano całe cykle, opierając się na wszystkich ośmiu tonach. Za pierwszy tego typu zbiór wydany drukiem uznaje się dzieło nieznanego autora, w przygotowaniu jednego z pionierów druku nutowego – Pierre Attaingnanta (1494-1552), zatytułowane *Magnificat sur les huit tons*, z roku 1530¹⁷. W XVII wieku opracowuje się często poszczególne wersety, poddając *cantus firmus* różnym technikom wariacyjnym (np. H. Praetorius)¹⁸. Jednocześnie ujawnia się coraz bardziej skłonność do dowolnego opracowywania wersów, które to w efekcie z czasem stanowią jedynie dalekie echo pierwotnych wzorców gregoriańskich, np. fugi organowe J. Pachelbela¹⁹. Wprowadzanie partii organów pomiędzy wersety *Magnificat* podczas liturgii miało uzasadnienie pragmatyczne, gdyż w czasie uroczystego nabożeństwa nieszpornego w wyniku okadzania znacznie wydłużał się czas do „zagospodarowania” muzycznego²⁰. Opracowywano także *Magnificat* z pominięciem tekstu, opierając się jedynie mniej lub bardziej na tonach gregoriańskich (np. D. Buxtehude).

W kolejnym kroku przeanalizujemy kompozycje dwóch największych twórców muzyki organowej w Niemczech: D. Buxtehudego oraz J. Pachelbela, którzy bezpośrednio poprzedzają działalność J. S. Bacha.

¹⁶ Por. Rifkin. 1980. „Schütz Heinrich”. *The New Grove Dictionary*, 23.

¹⁷ Por. „Magnificat”. 1990³. *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*. T. 3. Mainz: Schott, 75.

¹⁸ „Die M.-Zyklen des 17 Jh. Reihen häufig einzelne Versetten in verschiedenen Techniken der Cantus-firmus-Bearbeitung (Cantus firmus-Satz, Choralricercar, Choralfantasie) einander”; „Magnificat”. 1990³. *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*. T. 3, 75.

¹⁹ „Magnificat”. 1990³. *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*. T. 3, 75.

²⁰ Por. Friedrich Wilhelm Riedel. 1996. „Orgelmusik”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil. T. 7. Kassel: Bärenreiter, 1072.

3.1. Dietrich Buxtehude

D. Buxtehude urodził się ok. roku 1637 w Helsingborgu (Dania). W historii muzyki znany jest głównie jako kompozytor i organista²¹, choć w ostatnich latach odkrywana jest na nowo także jego wartościowa twórczość wokalnie-instrumentalna²². Taki charakter twórczości kompozytora jest niewątpliwie wynikiem jego pracy jako kantora – organisty²³. Większość swojego życia twórca ten związał z Lubeką, gdzie od roku 1668, aż do śmierci pracował w *Marienkirche*. Buxtehude jest najważniejszym niemieckim kompozytorem pomiędzy H. Schützem a J.S. Bachem oraz najwybitniejszym reprezentantem, będącej za jego czasów w rozkwicie, niemiecko-duńskiej kultury muzycznej w basenie Morza Bałtyckiego. Był otoczony wielką sławą już za życia, o czym świadczą odwiedziny m.in. Händla, Matthesona i J.S. Bacha, zaś Pachelbel zadedykował mu jedno ze swoich dzieł. Zmarł 9 V 1707 w Lubece.

Według aktualnego stanu badań Buxtehude skomponował trzy organowe *Magnificat*: BuxWV 203, 204 i 205²⁴. Dzieło BuxWV 203 jest zatytułowane *Magnificat primi toni*²⁵. Jak stwierdza badaczka jego twórczości, K. J. Snyder – „Przypomina *praeludium* pod względem przeciwstawiania odcinków swobodnych i fug. (...) Na pierwszy rzut oka utwór ten wydaje się niezwiązany z pierwszym tonem *Magnificat*. (...) Dokładniejsza analiza ujawnia jednak, iż osiem odcinków BuxWV 203 zawiera dwie kompletne prezentacje całej formuły”²⁶. W kompozycji występują jasno zarysowane kontury tematów oraz linearny, niemalże ciągle fugowany styl prowadzenia głosów²⁷.

Warto jeszcze wspomnieć o dwóch pozostałych kompozycjach. Z uwagi na duży stopień spopularyzowania zagadnienia przytoczmy jeszcze raz słowa K.J. Snyder:

²¹ Por. Sabine Kurock, Rolf-Michael Simon. 1978. „Buxtehude Dietrich”. *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 1. Red. Marc Honegger, Günther Massenkeil. Freiburg: Herder, 400–401.

²² Por. Kerala J. Snyder. 2009. *Dietrich Buxtehude*. Życie – twórczość – praktyka wykonawcza. Tłum. Marcin Szelest, Kraków: Astraia.

²³ René Saorgin 1988. Einführung. W *Dietrich Buxtehude*. Œuvres d’Orgue. René Saorgin à l’orgue de Zwolle. Nagranie CD. HMA 190942, 6.

²⁴ Kerala J. Snyder. 1980. *Buxtehude Dietrich*, w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 15. Red. Stanley Sadie. Londyn: Macmillan Publishers, 535.

²⁵ Nagranie zaczerpnięte z: Dietrich Buxtehude. 1988. Œuvres d’Orgue. René Saorgin à l’orgue de Zwolle. Nagranie CD. HMA 190942.

²⁶ Snyder. 2009. *Dietrich Buxtehude*, 335.

²⁷ Por. Saorgin 1988. Einführung. W *Dietrich Buxtehude*, 7.

Krótszy *Magnificat primi toni* BuxWV 204 zachował się wyłącznie w późnym źródle spoza głównego korpusu rękopisów oraz w zależnej od niego innej kopii. Z nagłówka (*Magnificat 1^{mi} Toni 9ⁿⁱ Toni et No 5 alla Duodecima. Dietrich Buxtehude*) wynika, iż następują trzy wersety, ale w rzeczywistości pojawiają się cztery. Drugi nosi tytuł *Noni Toni*, trzeci *Versus Noni Toni*, a czwarty *Vers. 5 alla Duodecima*. Drugi odcinek należy jednak do pierwszego tonu, nie do dziewiątego i skatalogowany jest w *Buxtehude-Werke-Verzeichnis* jako druga część *Magnificat primi toni* (BuxWV 204). Obydwa te odcinki tworzą parę zawierającą jedną prezentację formuły *Magnificat*: pierwszy – z intonacją – zakończony na *A*, drugi – z terminacją – zakończony na *D*. Dwa następne wersety rzeczywiście utrzymane są w tonie dziewiątym, *tonus peregrinus*, tworząc razem *Magnificat noni toni* (BuxWV 205) w katalogu dzieł Buxtehudego i w najnowszych wydaniach, w odróżnieniu od trzech części widocznych we wcześniejszych edycjach²⁸.

3.2. Johann Pachelbel

J. Pachelbel urodził się 1 IX 1653 r. w Norymberdze²⁹. Był niemieckim kompozytorem i organistą, który działał m.in. w Eisenach, Stuttgarcie, Erfurcie i Norymberdze. Jego twórczość wokalna pod względem stylistycznym stanowi pomost pomiędzy wczesnym a dojrzałym barokiem, zawierając zarówno elementy tradycyjne, jak i nowoczesne³⁰. W literaturze organowej łączy północno- i południowo-niemiecką tradycję muzyczną³¹. Zmarł 3 III 1706 r. w Norymberdze. Skomponował m.in. 13 utworów *Magnificat*, w tym 11 w stylu koncertującym oraz 2 w stylu motetowym³². Jest także autorem 95 fug organowych *Magnificat*³³.

Manfred Bukofzer – wybitny znawca muzyki okresu baroku stwierdza, że „Pachelbel przeniósł do muzyki Niemiec centralnych wirtuozowski styl gry na instrumentach klawiszowych panujący w szkole austriackiej; w ten sposób dopro-

²⁸ Snyder. 2009. *Dietrich Buxtehude*, 336–337.

²⁹ Por. Walter Blankenburg. 1981. „Pachelbel Johann”. *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 6. Red. Marc Honegger, Günther Massenkeil. Freiburg: Herder, 174–175.

³⁰ Por. Arno Paduch. 2003. Einführung. W *Johann Pachelbel. Geistliche Festmusik*. Nagranie CD pod dyr. Arno Paducha. Christophorus CHR 77257, 2.

³¹ Por. Blankenburg. 1981. „Pachelbel Johann”. *Das grosse Lexikon der Musik*, 174.

³² Ewald V. Nolte. 1980. „Pachelbel Johann”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 14. Red. Stanley Sadie. Londyn: Macmillan Publishers, 51.

³³ Nolte. 1980. „Pachelbel Johann”. *The New Grove Dictionary*, 53.

wadził do zbliżenia między muzyką organową katolicką i protestancką”³⁴. Kompozycje *Magnificat* stanowią ważną część dorobku artystycznego tego twórcy, który w ocenie Bukofzera jest bardziej „powierzchowny” niż Buxtehude. Jak stwierdza badacz:

Kompozytora interesowało raczej poszukiwanie nowych, swobodnych formuł rytmicznych niż urozmaicanie środków harmoniczych. O braku zainteresowania Pachelbela harmoniką świadczą jego (...) *Magnificat* na organy. Są to krótkie fughetty skomponowane dla celów liturgicznych. Pachelbel – podobnie jak J. Krieger – stosuje w fugach typową dla *ricercaru* wariacyjnego technikę przekształcania tematu³⁵.

Jak już zauważono powyżej, Pachelbel skomponował 95 fug organowych nawiązujących do tonów psalmowych, w oparciu o które wykonywano kanty *Magnificat*. Ilość kompozycji w stosunku do poszczególnych tonów przedstawia się następująco:

- I ton psalmowy – 23 kompozycje
- II ton psalmowy – 10 kompozycji
- III ton psalmowy – 11 kompozycji
- IV ton psalmowy – 8 kompozycji
- V ton psalmowy – 12 kompozycji
- VI ton psalmowy – 10 kompozycji
- VII ton psalmowy – 8 kompozycji
- VIII ton psalmowy – 13 kompozycji³⁶.

4. Wnioski końcowe

Na podstawie przeprowadzonej analizy opracowań *Magnificat* do tekstu niemieckiego (przy jednoczesnym zauważeniu kompozycji organowych o tymże tytule) należy stwierdzić, że na gruncie retoryki muzycznej podejście twórców do tekstu kantyku w pełni koresponduje z kompozycjami *Magnificat* do tekstu łacińskiego³⁷. Radość Maryi, powodowana Bożym wybraństwem, zostaje wyra-

³⁴ Bukofzter. 1970. *Muzyka w epoce baroku*, 370.

³⁵ Bukofzter. 1970. *Muzyka w epoce baroku*, 370–371.

³⁶ Nolte. 1980. „Pachelbel Johann”. *The New Grove Dictionary*, 53.

³⁷ Zob. Herok. 2024. *Opracowania Magnificat*. *Liturgia Sacra* 30 (1): 177–203.

żona poprzez zaakcentowanie *freuet sich / und mein Geist freuet sich*. Podkreślenie *werden mich selig preisen / selig preisen*, *Niedrigkeit* oraz *angesehen* również wskazuje na działanie Boga, który spojrzawszy na uniżenie Maryi, sprawia, że Matka Pana będzie błogosławiona przez wszystkie narody. Kompozytorzy wskazują zatem nie tyle na wysiłek człowieka, co inicjatywę Boga, którego wielkość zostaje w dalszej kolejności wysławiana poprzez wyróżnienie słów *der da mächtig ist / mächtig ist* oraz *und des Name heilig ist*, płynących z ust Maryi. Następnie, tak jak w przypadku kompozycji do tekstu łacińskiego, koncentracja na słowach *die ihn fürchten* (łac. *timentibus*) podkreśla bojaźń Maryi względem Boga, który karze pysznych – *zerstreut, stößt* – i wywyższa pokornych – *erhebt / erhebt die Niedrigen*. Działanie Pana względem pokornych zostaje w dalszej kolejności uwypuklone poprzez koncentrację na wyrażeniu *füllt / Die Hungrigen füllt* stojącego w opozycji do opisującego bogaczy *leer / und lässt die Reichen leer*. Z kolei wysunięcie na pierwszy plan *und hilft seinem Diener, Abraham* i *Samen* opiewa obietnice złożone przez Boga Abrahamowi i jego potomstwu, które obejmuje zarówno Matkę Pana, jak i wszystkich wierzących. Wreszcie, koncentracja na końcowym *von Ewigkeit zu Ewigkeit* ponownie kieruje uwagę odbiorcy ku Bogu.

Takie wykorzystanie retoryki muzycznej w pełni koresponduje z teologicznymi zapatrywaniami Wirtemberskiego Reformatora, który w swoim spojrzeniu na Maryję Pannę z jednej strony podkreśla wszechmoc i łaskawość Boga, a z drugiej pokorę i brak zasług Maryi, którymi mogłaby sobie wyjednać Bożą przychyłność, której to jednak doświadcza ze względu na Chrystusa³⁸.

Bibliografia

- Blankenburg Walter. 1980. Praetorius Michael. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 7. Red. Stanley Sadie, 188–192. London: Macmillan Publishers.
- Blankenburg Walter. 1981. Pachelbel Johann. W *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 6. Red. Marc Honegger, Günther Massenkeil, 174–175. Freiburg: Herder.
- Blankenburg Walter. 1982. Schütz Heinrich. W *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 7. Red. Marc Honegger, Günther Massenkeil, 302–305. Freiburg: Herder.
- Bukofzer Manfred. 1970. *Muzyka w epoce baroku*. Tłum. Elżbieta Dziębowska. Warszawa: PWN.
- Buxtehude Dietrich. 1988. *Œuvres d'Orgue. René Saorgin à l'orgue de Zwolle*. Nagranie CD. HMA 190942.

³⁸ Por. Herok. 2023. „Stanowisko Marcina Lutra”. *Liturgia Sacra* 29 (2): 117–140.

- Eggebrecht Hans H. 1969. *Schütz und Gottesdienst. Versuch über das Selbstverständliche*. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft.
- Einführung. 2000. W *Johann Kuhnau, Jan Dismas Zelenka, Johann Sebastian Bach. Magnificat*. Nagranie CD pod dyr. Masaaki Suzuki. BIS-CD-1011, 10–14.
- Herok Piotr. 2023. „Stanowisko Marcina Lutra wobec Maryi Panny”. *Liturgia Sacra* 29 (2): 117–140.
- Herok Piotr. 2024. „Opracowania *Magnificat* wybranych kompozytorów luterańskich XVII i 1. połowy XVIII wieku. Część 1: Kompozycje do tekstu łacińskiego”. *Liturgia Sacra* 30 (1): 177–203.
- Kurock Sabine, Simon Rolf-Michael. 1978. Buxtehude Dietrich. W *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 1. Red. Marc Honegger, Günther Massenkeil, 400–401. Freiburg: Herder.
- Magnificat*. 1990³. *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*. T. 3. Red. Carl Dahlhaus, Heinz Heinrich Eggebrecht, 75–76. Mainz: Schott.
- Massenkeil Günther. 1978. *Magnificat*. W *Das grosse Lexikon der Musik*. T. 5. Red. Marc Honegger, Günther Massenkeil, 190–191. Freiburg: Herder.
- Nolte Ewald V. 1980. Pachelbel Johann. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 14. Red. Stanley Sadie, 46–54. London: Macmillan Publishers.
- Ouvrard Jean-Pierre. 2011. Einführung. W *Heinrich Schütz. Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*. Nagranie CD pod dyr. Dominique Visse’a. HMA 1951255, 10–12.
- Paduch Arno. 2003. Einführung. W *Johann Pachelbel. Geistliche Festmusik*. Nagranie CD pod dyr. Arno Paducha. Christophorus CHR 77257, 2–3.
- Pieschacón Raphael Teresa. 1994. Einführung. W *Heinrich Schütz. Psalmen Davids*. Nagranie CD pod dyr. Jeremy Summerly’ego. NAXOS 8.553044, 7–8.
- Praetorius Michael. 1997. *Musica fiata*. Nagranie CD pod dyr. Rolanda Wilson, Sony Classical S2K 62929.
- Riedel Friedrich Wilhelm. 1996. Orgelmusik. W *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil*. T. 7. Red. Ludwig Finscher, 1070–1073. Kassel: Bärenreiter.
- Rifkin Joshua. 1980. Schütz Heinrich. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 17. Red. Stanley Sadie, 1–37. London: Macmillan Publishers.
- Schütz Heinrich. 1994. *Psalmen Davids*. Nagranie CD pod dyr. Jeremy Summerly’ego. NAXOS 8.553044.
- Schütz Heinrich. 2001. *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*. Nagranie CD pod dyr. Dominique Visse’a. HMA 1951255.
- Snyder Kerala J. 1980. Buxtehude Dietrich. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 15. Red. Stanley Sadie, 526–537. London: Macmillan Publishers.
- Snyder Kerala J. 2009. *Dietrich Buxtehude. Życie – twórczość – praktyka wykonawcza*. Tłum. Marcin Szelest. Kraków: Astraia.

- Saorgin René. 1988. Einführung. W *Dietrich Buxtehude. Œuvres d'Orgue. René Saorgin à l'orgue de Zwolle*. Nagranie CD. HMA 190942, 6–7.
- Van Nevel Paul. 2004. Einführung. W *Michael Praetorius*. Nagranie CD pod dyr. Paula Van Navela. 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.

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