

## MUZYCZNA IKONA MARYI A WIARA KOŚCIOŁA

Podjmując zaproponowany temat, stanąłem przed nie lada dylematem dotyczącym wyboru koncepcji ujęcia zagadnienia, zwłaszcza w tak krótkim czasie przeznaczonym na prezentację. Wynikał on nie tyle z braku materiału, ile raczej z ogromnego skarbcza twórczości muzycznej poświęconej Maryi i konieczności dokonania wyboru pewnych dzieł najbardziej reprezentatywnych, tak pod względem treści, jak i opracowania muzycznego.

### 1. Pojęcie muzycznej ikony

Na wstępie przypomnę pokrótce pojęcie ikony w ogólnym rozumieniu. Nie będzie moim zamiarem zbyt wnikanie w jego znaczenie, chciałbym jedynie na potrzeby mojego przedłożenia przypomnieć, iż ikona jest takim obrazem, dzięki któremu wierny przeżywa religijny stosunek do Boga, jest ona świadectwem wiary Kościoła we Wcielenie, osobę Syna Bożego oraz przebóstwienie niektórych ludzi na drodze łaski (ikony świętych)<sup>1</sup>. W naszych rozważaniach odejdziemy od wymagań stawianych w ikonografii obrazowej przeznaczonej do kultu, tzn. od traktowania przez nią strony materialnej, którą jako nieistotną redukuje się tam do minimum, gdyż celem ikony nie jest odtwarzanie natury, ale jedynie szkicowanie schematycznego kształtu oraz akcentowanie podporządkowania duchowi. Ta sama cecha przynależy do natury sztuki muzycznej, która jest niematerialna; ponadto muzyka, jako taka, nie była nigdy wkładana w pojęcie ikony jako formy.

Muzyczna ikona sięga więc do najgłębszego znaczenia pojęcia ikony w tym, że może być związana z teologią obecności, z miejscem promieniowania obecności Boskiej – teofanią, a jej celem jest ukazywanie niewidzialnej „istoty”<sup>2</sup>. Dzieje się tak poprzez treści, jakie są zawarte w tekście będącym częścią dzieła muzycznego, ale nie tylko. Patrząc na dzieło od jego muzycznej strony i badając je, można – przyjmując warstwowy jego układ – zagłębiać się w nie coraz bardziej, aż dojdziemy do jądra treściowego, które Nikołai Hartman nazwał *warstwą rzeczy ostatecznych*<sup>3</sup>. Ten dwudziestowieczny filozof muzyki twierdzi: „Muzyka jest zapowiedzią

<sup>1</sup> A. Frejlich, *Ikona*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 7, kol. 9.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> N. Hartman, *Warstwy w dziele muzycznym* (14. rozdział *Estetyki*), przeł. M. Turowicz, „Res Facta” nr 8, Kraków 1977, s. 15.

i to przez obudzenie ducha (*die Seele*) słuchacza do towarzyszenia jej, do współdrżania z nią w najgłębszej wewnętrznej żywotności, udziałem w nieuchwytywalnym odczuwaniu<sup>4</sup>. W naszych poszukiwaniach będziemy ukazywać warstwy zewnętrzne dzieł muzycznych, aby tylko pobieżnie dotknąć warstwy głębszej, czy to strukturalnej, czy może emocjonalnej wyrażonej przy pomocy języka muzycznego, figur retorycznych względnie znaczeniowych.

Mamy mówić o muzycznej ikonie Maryi. Określenie to wskazuje na Maryję – Tę, która za pomocą muzycznych środków, śpiewanego tekstu oraz muzycznego języka dźwięków, jest przedstawiona jako obraz „Towarzyszki Jezusa w dziele Odkupienia”. Obraz ten ukazuje duchową istotę tego towarzyszenia, wyrażającą się w wierze Maryi, Jej umiłowaniu Boga nade wszystko i oddaniu siebie w służbie Najwyższego.

Szukając takiego dzieła, najpierw literackiego, które mogłoby stać się podstawą do ukazania Maryi jako ikony, nie musiałem się długo zastanawiać. Św. Łukasz w swojej Ewangelii włożył w usta Maryi przepiękne słowa kantyku ewangelicznego, zwanego od pierwszego słowa – *Magnificat* – *Uwielbiaj, duszo moja, Pana*. Hymn ten, jak mówił papież Jan Paweł II – przejęty z głębi wiary Maryi przy nawiedzeniu – nie przestaje rozbrzmiewać w sercu Kościoła przez wieki<sup>5</sup>. Tekst biblijny przypisuje autorstwo hymnu Maryi (Łk 1,46a), jednakże trudno ustalić jego pochodzenie w aktualnej formie kompozycyjnej. Jak mówią egzegeci, nie można przyjąć, że *Magnificat* jest dokładnym zapisem słów Maryi wypowiedzianych w domu Elżbiety ani że nie ma nic wspólnego z Maryją. Wielu badaczy opowiada się za teorią o redakcyjnym wykorzystaniu przez ewangelistę istniejącego już tekstu, powstałego w palestyńskim środowisku judeochrześcijan, który wyrażał duchowość ubogich (*anawim*). Wydaje się, że *Magnificat* nawiązywał do doświadczenia Maryi, które uzewnętrzniło się w Jej odpowiedzi na natchnione słowa Elżbiety (Łk 1,42-45)<sup>6</sup>. Ks. Józef Kudasiewicz podkreśla, że *Magnificat* „to najpiękniejsze kompendium teologii Boga, oparte na całym doświadczeniu Boga w Starym Przymierzu, a szczególnie w psalmach, oraz na jedynym i niepowtarzalnym doświadczeniu Boga, jakie miała Matka Pana”<sup>7</sup>. Patrząc na hymn wyśpiewany przez Maryję w świetle Paschy Chrystusa, staje się dla nas jasne, że jest on również głosem Kościoła, który rozpoznaje pośród siebie macierzyńską rolę Maryi i wychodząc od Jej niepowtarzalnego doświadczenia, w nim kontempluje swoje własne<sup>8</sup>.

Ten szczególny kantyk biblijny charakteryzuje się wyraźną formą muzyczno-poetycką i nawiązuje do tradycji śpiewów starotestamentowych, zwłaszcza kantyku Anny, matki proroka Samuela (por. 1 Sm 2,1-10). W *Magnificat* ukazany został doskonały model kultu maryjnego, w którym sama Najświętsza Maryja Panna staje

<sup>4</sup> Tamże, s. 11-12.

<sup>5</sup> Jan Paweł II, *Komentarz do Ewangelii*, Kraków 2011, s. 362.

<sup>6</sup> S. Hareźga, *Magnificat*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 11, kol. 807-808.

<sup>7</sup> J. Kudasiewicz, *Matka Odkupiciela. Medytacje biblijne*, Kielce 1996, s. 60.

<sup>8</sup> Por. Hareźga, *Magnificat*, kol. 807-808.

się hymnem na cześć Boga, „nową pieśnią” *par excellence*, odpowiedzią na dar łaski, którą Bóg hojnie okazał człowiekowi<sup>9</sup>.

## 2. *Magnificat* jako dzieło muzyczne

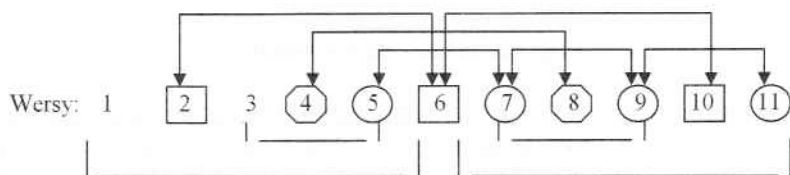
Już w średniowieczu ustalono dla *Magnificat* wiele melodii gregoriańskich, które ostatecznie ujęto w ośmiu tonacjach kościelnych. Jest rzeczą rzadką w chorale gregoriańskim, by jeden tekst posiadał tak wiele melodii, choć wynika to między innymi z psalmodycznego charakteru tekstu. Oczywiście, na chorale się nie skończyło. Wraz z rozwojem muzyki wielogłosowej *Magnificat* stało się źródłem inspiracji dla wielkiej liczby kompozytorów. Można by w tym miejscu wymienić tylko niektórych, jak: John Dunstable, Gilles Binchois, Guillaume Dufay, Jacob Obrecht, Ludwig Senfl, Orlando di Lasso, Pierluigi da Palestrina, Cristóbal de Morales, Claudio Monteverdi, Jan Sebastian Bach, Antonio Vivaldi. Z polskich kompozytorów, to: Mikołaj z Radomia, Mikołaj Zieleński, Marcin Mielczewski, Jacek Różycki. Współcześnie skomponowali *Magnificat* tacy twórcy, jak: Luciano Berio, Goffredo Petrassi czy Krzysztof Penderecki.

Najstarszym zabytkiem wielogłosowego *Magnificat* jest anonimowy fragment z angielskiego rękopisu z drugiej połowy XIV w. Właściwe jednak przekazy pochodzą z pierwszej połowy XV w. Do XVII w. podstawę większości opracowań polifonicznych stanowiły melodie gregoriańskie. Przykładem, który chciałbym zaprezentować, jest *Magnificat* Mikołaja z Radomia, najwybitniejszego kompozytora polskiego średniowiecza. Reprezentował on wówczas osiągnięcia polifonii najwyższych lotów (włącznie z techniką *fauxbourdon*). W swojej twórczości nawiązywał do zdobyczy szkoły niderlandzkiej, włoskiej i burgundzkiej. Żył i działał w pierwszej połowie XV w., prawdopodobnie w Krakowie, a znany jest tylko z podpisów przy kilku kompozycjach. Z jego twórczości zachowało się dzieśię utworów, w tym jedno *Magnificat*. Jest to utwór trzygłosowy, przeznaczony na obsadę wokalnoinstrumentalną, a dokładnie *Magnificat na alt, chór mieszany i 2 puzony, 2 wiolonczele ad lib*. Posiada odcinkową budowę i składa się z 11 części, które wykorzystują tekst kolejnych wersetów kantyku. Cechą charakterystyczną tej kompozycji jest przemyślana wewnętrzna koncepcja formalna, istniejąca w strukturze tego dzieła. Jawi się ona jako koncepcja formy symetrycznej<sup>10</sup>

<sup>9</sup> J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego. Teologiczno-moralne aspekty muzyki w świetle myśli Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, Gdańsk 2012, s. 140-141.

<sup>10</sup> S. Dąbek, *Koncepcja formy i brzmienia „Magnificat” Mikołaja z Radomia*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 34 (1987) z. 7, s. 14.

## Przykł. 1



polegającej, jak widać na powyższym schemacie, na pewnych prawidłowościach łączących wybrane i wskazane wersety, a wynikających z zastosowania fauxbourdonu i podobieństw melodycznych w poszczególnych wersach. Nie miejsce tu, by wnikać w szczegóły tych prawidłowości, gdyż są to kwestie czysto muzykologiczne. Dla nas najważniejszy jest fakt, iż jeden z wersetów zachował autonomię, która wyłącza go ze związków z innymi wersetami. Nie jest to autonomia przypadkowa, ale zamierzona. Chodzi o werset trzeci: *Quia respexit humilitatem ancillae sue* – *Bo wejrzał na uniżenie Służebnicy swojej*. Stanisław Dąbek, który poszerzył badania Marii Szczepańskiej i dokonał szczegółowej analizy badanego dzieła, uzupełnia wnioski o interpretację teologiczną. Czyni to, cytując wczesnochrześcijańskich Ojców Kościoła, świętych – Augustyna i Hieronima. Obaj Ojcowie podkreślają cnotę pokory. Św. Augustyn rozważa znaczenie słowa *wejrzał* w trzech aspektach: według poznania, według łaski i według sądu. *Wejrzeć* ze względu na łaskę – bo ten aspekt jest tu najważniejszy – znaczy najpierw „odwiedzić odrzuconych i opuszczonych. [...] Dobrze zatem Maryja oświadcza, że Pan wejrzał jedynie na Jej pokorę, ponieważ zmiłowanie Boże, które natura ludzka w pierwszych rodzicach poprzez pychę utraciła, w Maryi, dzięki pokorze [Bóg] naprawił”<sup>11</sup>. Św. Hieronim natomiast zauważa, że pokorny to człowiek, który nie jest upokorzony, ale sam siebie unija. To jest właściwe rozumienie tej cnoty<sup>12</sup>. Widzimy, że wers trzeci stanowi jakby klucz do teologicznego odczytania *Magnificat*.

Powyższe opracowanie wielogłosowe *Magnificat* Mikołaja z Radomia reprezentuje typową dla XV w. trzygłosową kompozycję wokalną z melodią w głosie najwyższym i z akordowym towarzyszeniem pozostałych głosów, wykonywanych wokalnie lub instrumentalnie.

W XVI w. dominował już czterogłos wokalny. Powstawały też często przekomponowane kompozycje wielochórowe – wokalne (*cori spezzati*). Polskim przedstawicielem tego rodzaju kompozycji jest Mikołaj Zieleński ze swoim *Magnificat*. O tym kompozytorze wiemy, że urodził się w drugiej połowie XVI w., a zmarł po 1615 r. Był polskim organistą i kompozytorem. Od około 1604 r. był kierownikiem kapeli i organistą biskupa płockiego Wojciecha Baranowskiego (1548-1615), który w 1608 r. został arcybiskupem gnieźnieńskim i prymasem Polski, rezydują-

<sup>11</sup> Augustyn, *In canticum Magnificat*: PL 40, 1139.

<sup>12</sup> Hieronim, *Translatio homiliarum Origenis in Lucam. Hom. VIII*, PL 26, 236.

cym w Łowiczu. W 1611 r. ukazały się w oficynie Jacobusa Vincentiego w Wenecji dwa zbiory utworów Zieleńskiego: *Offertoria Totius Anni* oraz *Communiones Totius Anni*, dedykowane prymasowi Baranowskiemu. W *Offertoriach* znalazł się omawiany *Magnificat*. Jest to utwór dwunastogłosowy, czyli przeznaczony na trzy chóry zróżnicowane w swojej barwie i brzmieniu. W twórczości Zieleńskiego pojawia się retoryka muzyczna i chociaż na tle ówczesnego repertuaru europejskiego kompozycje Zieleńskiego nie są nią szczególnie przesycone, to na gruncie polskim są w tym zakresie przełomowe. Z jednej strony bowiem ujawniają one tendencje do rozwijania zastanych, konwencjonalnych rozwiązań retorycznych, z drugiej do tworzenia nowych postaci figur i poszerzania ich konotacji<sup>13</sup>. Figury retoryczne użyte w *Magnificat* to między innymi *mimesis* – przy słowach *omnes generationes*. *Mimesis* oznacza stosowną korelację między kompozycją a przedstawianą przez nią rzeczywistością. Jako figura retoryczna oznacza naśladowanie natury.

Dziełem pomnikowym, rewolucyjnym, w którym *sacrum* łączy się z *profanum*, a dawna technika oddaje pole muzycznym nowościom i eksperymentom, są *Nieszpory Maryi Panny* Claudia Monteverdiego, powstałe w Mantui, a opublikowane w 1610 r. Sam Monteverdi nazwał je: „Nieszpory wielogłosowe śpiewane z pewnymi sakralnymi utworami muzycznymi dla kaplic lub komnat książęcych odpowiednie” – w ten sposób kompozytor ubezpieczał się przed krytyką dostojników kościelnych, dla których dzieło mogło wydawać się zanadto świeckie. Nigdzie nie pada informacja, na które maryjne święto nieszpory miały być przeznaczone. Wynika to z tego, że antyfony gregoriańskie, które mogłyby pomóc w identyfikacji, zostały zastąpione koncertami, *de facto* – neutralnymi pod względem liturgicznym – motetami. Ewa Obniska w swej książce o Monteverdim komentowała: „Jest to muzyka wizjonerska, jakiej nie napisał żaden kompozytor w tamtych czasach, także Monteverdi nie stworzył potem podobnie wielostronnego, zróżnicowanego, genialnego w swej wynalazczości dźwiękowej dzieła religijnego. Podobnego dzieła – zarazem monumentalnego i autentycznie intymnego, łączącego subtelny liryzm z wystawnym splendorem i okazałością, mistyczną inspirację z gorącą zmysłowością – nie ma zresztą w całym baroku”<sup>14</sup>.

Mówiąc o nieszporach Monteverdiego, będąc w moich rozważaniach często odwoływał się do pracy Ewy Obniskiej, gdyż jest to chyba najlepsze opracowanie tego dzieła w języku polskim. Wspomniana muzykolog mówi: „Monteverdi dokonał w *Vespro* rzeczy nieledwie niemożliwej: zespolił w jedno *sacrum* i *profanum*, mieszając środki obu praktyk (*prima* i *seconda*). Otrzymał stop niezwykle szlachetny, w swej najgłębszej inspiracji religijny, mistyczny, działający przy tym intensywnie zmysłowym pięknem brzmienia, nastrojem pełnym subtelnej poezji lub też przepyszny bogactwem i wspaniałością mas dźwiękowych. Gdyby patrzeć na *Nieszpory* z punktu widzenia renesansowej *prima prattica*, poprzez pryzmat sztuki Palestriny chociażby, z jej bezkonfliktowym, pozaosobistym liryzmem, to trzeba by

<sup>13</sup> A. Patalas, *Zieleński Mikołaj*, w: *Encyklopedia muzyczna*, red. E. Dziębowska i in., t. 12, Kraków 2012, s. 361.

<sup>14</sup> E. Obniska, *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, Gdańsk 1993, s. 213.

uznać, że dzieło Monteverdiego jest nazbyt świeckie – gorące, żarliwe, zbyt osobiste i wybujałe, by mogło pełnić funkcję liturgiczną. Jeśli natomiast spojrzeć na arcydzieło Monteverdiego w sposób wolny od doktrynalnych uprzedzeń Soboru Trydenckiego, z typową dla Kościoła przez stulecia liberalną tolerancją, musi się przyznać, że mantuański kapelmistrz zrobił po prostu to samo, co czynili od wieków wszyscy artyści: oddał cały arsenał najbardziej awangardowych środków swojej epoki w służbę Boga i Kościoła<sup>15</sup>.

*Nieszpory Maryi Panny* zamykają dwa *Magnificat*: pierwsze – wirtuozowskie, pełne przepychu barw wokально-instrumentalnych (siedem głosów i sześć instrumentów), drugie – daleko skromniejsze, mniej okazałe, ograniczające się do zespołu wokalnego i organów. W obu podstawą formy staje się gregoriańska melodia kantyku Maryi Panny. Melodia ta, wędrująca poprzez różne głosy w rozmaitych momentach dzieła, jest stale obecna i łatwo uchwytana, wyróżnia się bowiem swymi długimi wartościami rytmicznymi. Monteverdi dzieli tekst kantyku Maryi Panny (Ewangelia według św. Łukasza) na dwanaście odcinków i wyraźnie zabiega o to, by każdą z części opracować w odmienny sposób. Jedynym stałym elementem pozostaje zatem gregoriański *cantus firmus*. Poza tym w całym utworze panuje absolutna zmienność.

W *Magnificat I* bogata i różnorodna obsada wokально-instrumentalna, obejmująca siedem głosów (dwa sopran, alt, dwa tenory, dwa basy), a także dwoje skrzypiec, trzy kornety, viola da braccio i organy, pozwala w naturalny sposób kształtować przebieg formy jako ciąg zmiennych obrazów dźwiękowych, układających się w logiczny ciąg dramaturgiczny, dla którego ramy zakreślają odcinek pierwszy i dwunasty, wspaniałe, monumentalne *tutti*, operujące całym zespołem wokально-instrumentalnym. W pozostałych dziesięciu odcinkach kompozytor wypróbowuje rozmaite konfiguracje głosów i instrumentów, na ogół daleko bardziej kameralne, z wyjątkiem odcinka piątego (*Et misericordia*) wyróżniającego się pełną obsadą sześciu głosów wokalnych, traktowanych polichóralnie (dwa chóry trzygłosowe – wysoki i niski). Ten odcinek można uznać za centralną część *Magnificat I*, wokół której artysta grupuje koncertujące duety, tercety i instrumentalne canzony.

Zwłaszcza odcinki 2-3 i 10-11 wykazują dążenie do zachowania symetrii, ułożone są bowiem niczym w lustrzanym odbiciu: odcinki 2 i 11 przynoszą szczególnie bogate, popisowe figuracje dwóch tenorów, śpiewane na tle długonutowego *cantus firmus*, zaś odcinki 3 i 10 są właściwie sześciogłosowymi kompozycjami instrumentalnymi, na które nakłada się śpiewany gregoriański *cantus*. O dramaturgii *Magnificat I* w znacznym stopniu decyduje melodia liturgiczna, stale obecna w dwunastu odcinkach kompozycji, a ściślej – decyduje zderzenie jej statycznych, wybrzmiewających zwolna dźwięków z bujnymi, pełnymi wigoru rytmicznymi i dynamizmem partiami niechorałowymi. Jest to zderzenie ruchu, ekspansywnej siły z beczasowym trwaniem, bogactwa sensualnych powabów z mistyczną ascezą – owa dwoistość stanowi siłę napędową obu *Magnificat* i decyduje o ich niezwy-

<sup>15</sup> Tamże.



kłym wyrazie. Nigdzie w *Nieszporach Maryi Panny sacrum i profanum* nie są tak blisko siebie, nie dopełniają w tak naturalny sposób; chciałoby się wręcz powiedzieć, iż nigdzie piękno ziemskie, zmysłowe nie przeistacza się w tak przedziwny sposób w piękno wieczne.

W toku utworu rozmaicie kształtują się stosunki pomiędzy głosami i instrumentami, rozmaicie też manifestują aspekty techniki koncertującej. Jedną z możliwości jest efektowny duet głosów o jednakowej wysokości i barwie (dwa tenory, dwa basy, dwu sopran), wykorzystujący wszystkie znane ówczesnie środki zdobnictwa wokalnego. Kompozytorowi wystarcza wówczas na ogół sam splendor brzmienia głosów wokalnych, wspartych tylko na fundamencie *basso continuo*, choć w duecie basów (*Quia fecit*) dodaje dwoje koncertujących skrzypiec. Szczyty wirtuozerii wokalnej osiąga Monteverdi w *Gloria Patri*, skomponowanym jako duet tenorów. Inne wykorzystanie techniki *concerto* spotykamy w odcinkach zdominowanych przez koloryt instrumentalny.

W stosunku do pełnego blasku i bogatej gamy kolorów *Magnificat I* druga jego wersja (sześć głosów wokalnych, organy) uderza swym modlitewnym skupieniem i oszczędnością środków. Pierwsze *Magnificat* jest ogromnie weneckie z ducha – zmysłowe, ceremonialne, świąteczne, drugie – introwertywne, skoncentrowane, skromne i szlachetne. Także i tutaj, pomimo ograniczonej i daleko mniej barwnej obsady, kolorystyka staje się naczelnym walorem dzieła. Szczególnie pomysłowo wykorzystuje Monteverdi efekty barwne, jakie wynikają z łączenia różnych głosów wokalnych z organami. Wymienić tu trzeba *Esurientes*, gdzie alt i quintus śpiewają bardzo powoli gregoriańską melodię w tercjach, zaś organy odpowiadają im miarowymi równonutowymi pochodami akordów, czy *Suscepit Israel* o żywym ruchu ósemkowym w organach, na który nakładają się śpiewane w tercjach (dwa sopran) frazy gregoriańskiego *cantus firmus*. Do najbardziej poruszających momentów *Magnificat II* należy *Et misericordia* – utkany z najsubtelniejszych barw duet sopranów – śpiewających w rytmach punktowych, wsparty na statycznym tle brzmieniowym gregoriańskiej melodii (tenor) i powolnych akordach organów.

Na podobnym założeniu opiera się *Deposuit*, misterny jak koronka duet sopranów śpiewających w manierze echa.

Podsumowując, musimy stwierdzić, iż żywiłowa spontaniczność muzyki *Nieszporów* jest pozorna, kryje się za nią bowiem znakomicie logiczna konstrukcja mikro- i makrostruktur<sup>16</sup>.

W drugiej połowie XVII i w XVIII w. *Magnificat* przybierało stopniowo formę wielkiej kantaty wokально-instrumentalnej, z wydzielonymi, odpowiadającymi kolejnym wersetom ariami, zespołami instrumentalnymi i chórami. Przykładem takiej kompozycji jest właśnie wspomniane *Magnificat* Jana Sebastiana Bacha, skomponowane przez niego najprawdopodobniej na nieszpory w święto Bożego Narodzenia 1723 r. Wskazują na to liczne obce fragmenty znajdujące się w starszej partyturze, powkładane pomiędzy wersety *Magnificatu*. Należały one najprawdopodob-

<sup>16</sup> Por. tamże, s. 238-242.

niej właśnie do nieszpórów na Boże Narodzenie. *Magnificat* Bacha w tym kontekście służyło najpewniej jako muzyka teatralna do sceny w stajence betlejemskiej.

Zanim przejdziemy do dzieła, chciałbym tylko w kwestii wprowadzenia powiedzieć o wspaniałej plastyce dźwiękowej konstruowanej przez kantora lipskiego. Muzyka Bacha jest niewątpliwie ukoronowaniem barokowej „mowy dźwięków” – w jego genialnych dziełach retoryka została wzniesiona na absolutne wyżyny, zyskując przy tym postać bardzo wysubtelioną. To typowe „malarstwo dźwiękowe”. Bach jest pieczołowity w oddawaniu każdego słowa, nadając mu określony rysunek melodyczny; ponadto już w samej melodii wyzyskuje pełne napięcia następstwa harmoniczne. Trudno nie zgodzić się z Forkelem, który stwierdził, iż Bach był „największym muzycznym poetą i deklamatorem spośród tych, którzy byli i prawdopodobnie spośród tych, którzy będą”<sup>17</sup>.

Przejdźmy jednakże do dzieła. Jest to najbardziej wystawne a zarazem zwięzłe z wielkich dzieł chóralnych. Pełna blasku i triumfalnego wyrazu tonacja D-dur w *Magnificat* jest zapowiedzią radosnych chórów z wielkiej *Mszy h-moll*. Również wykorzystanie gregoriańskiego *tonus peregrinus* jako *cantus firmus* łączy to dzieło z *Mszą h-moll*<sup>18</sup>.

Pierwszy chór *Magnificat* przeniknięty jest motywem radości wyrażonym w nieprzerwanych szesnastkach. Główną rolę odgrywają trzy trąbki. W basie i kadencjach arii sopranowej *Et exultavit* pojawia się charakterystyczny Bachowski motyw radości, tak jakby oślepiający promień słońca przeniknął łagodny mrok Adwentu – jak pisze jeden z najlepszych biografów Bacha – Albert Schweizer<sup>19</sup>.

Przykł. 2.





Przykł. 3.



Również przy *Ecce enim ex hoc beatam*, gdzie głos wyraża chwałę Tej, która wie, iż po wszystkie czasy zwać Ją będą błogosławioną, akompaniament pozostaje przy motywie pokory.

Chór *Fecit potentiam* zbudowany jest na temacie szeroko i dumnie kroczących interwałów symbolizujących słowo „potęga”:

Przykł. 4.



Natomiast w akompaniamecie arii tenorowej *Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles* używa Bach trzech motywów. Jeden o ruchu opadającym symbolizuje słowa: „strącił władców z tronu”:

Przykł. 5.



Drugi motyw oddający zamaszyste kroki, pojawiający się to w basie, to w skrzypcach, wyraża myśl, iż właśnie moźnych spotkał taki los:

Przykł. 6.



Wreszcie motyw trzeci, łagodnie wznoszący się, obrazuje słowa: „a wywyższa pokornych”:

