

KAMILA STAŚKO-MAZUR
Wrocław, UWŕ

MAGNIFICAT MM

GRAŻYNY PSTROKOŃSKIEJ-NAWRATIL

Wybrane elementy symbolicznego kształtowania formy

Magnificat MM Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil na sopran, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną należy do wielkich form wokально-instrumentalnych o indywidualnej charakterystyce. W tytule tuż obok pierwszego słowa kantyku Maryjnego umieszczona jest cyfra 2000 (przedstawiona w rzymskim zapisie), ujawniająca datę pierwszego zamysłu dzieła. Szkic całości powstał bowiem w związku z zamówieniem włoskiej fundacji *Donne in musica* (skierowanego także do Joanny Bruzdowicz i Roxany Panufnik) z myślą o okolicznościowej kompozycji. I choć projekt nie doszedł do skutku, to zapoczątkował utwór o ważnej dedykacji: „Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II na trzecie tysiąclecie”¹. Tytułowe *MM*, otwierając nowy wiek, wyznacza jednocześnie perspektywę, z jakiej czytane może być dzieło. Autorka sięga po fakturę i dawne techniki eksplorowane m.in. w gatunkach muzyki kościelnej, wykorzystuje także współczesne zabiegi kompozytorskie². W swoisty sposób posiłkuje się muzyczną retoryką, pomagającą ujawnić indywidualną koncepcję dzieła. *Magnificat MM* pomyslane zostało bowiem jako *Trzy momenty z życia Maryi*. I. *Zwiastowanie*, II. *Opłakiwanie*, III. *Wniebowstępowanie*. Wybrany przez kompozytorkę fragment kantyku dziękczynnego NMP (Łk 1,46–48) poprzedzony jest sentencjami zbudowanymi w oparciu o biblijną scenę Zwiastowania (por. Łk 1,28.38) i łączy się z cytowanym w niepełnym kształcie tekstem *Stabat Mater* oraz sentencją według słów Ewangelii św. Jana (J 1,14) a następnie wkomponowany zostaje w wybrane wersy z dwóch antyfon Maryjnych: *Ave Regina Caelorum* i *Regina caeli laetare*.

¹ Partytura подарowana wrocławskiej Katedrze Muzykologii posiada ponadto osobisty wpis–dedykację kompozytorki: „Wrocławskiej Muzykologii «na powitanie» po pięćdziesięcioletniej absencji na Uniwersytecie Wrocławskim”.

² Podstawowym sposobem operowania materiałem muzycznym utworu jest technika przesuwania struktur, czerpiąca ideę konstrukcyjno-brzmieniową z techniki kanonicznej oraz *décalage* w muzyce elektronicznej (emitowanie z opóźnieniem kilku taśm o tym samym materiale dźwiękowym). Tradycyjne elementy dzieła muzycznego oraz sposób operowania zespołem wykonawczym (m.in. typowa dla form oratoryjno-kantatowych faktura chórально-instrumentalna, występujące naprzemiennie efektowne, instrumentalne przeprowadzenia i śpiew) łączą się z XX-wiecznymi sposobami kształtowania formy. Sonoryczne operowanie materiałem dźwiękowym poprzez użycie określonych rejestrów barwowych, „chmur dźwiękowych” (echa idei aleatorycznej), czy nabrzmiewających płaszczyzn brzmienia, mikrotonowości (w pewnych jedynie odcinkach muzycznej wypowiedzi), zastosowanie szerokich klasterów, współtworzą wielowarstwową tkankę dzieła, nie zaburzając medytacyjnej formy utworu.

1. Logika formy

Wbrew tendencji do posilkowania się w utworach *Magnificat* pełnym tekstem kantyku Maryjnego³, Grażyna Pstrokońska-Nawratil nie kształtuje swej kompozycji jako „dźwiękowego opracowania” kolejnych wersów hymnu. *Magnificat MM* stanowi raczej rodzaj muzycznego obrazu, w którym doświadczenie Matki Jezusa ukazane jest wraz z perspektywą zdarzeń będących konsekwencją przyjęcia łaski Zwiastowania. Projekcja wybranych słów *Canticum* „w przyszłość” pozwala na odsłonięcie głębi łaski, jaką została obdarzona Maryja: radość dziękczynienia dotyka zapowiedzi zbawczego cierpienia i triumfu zmartwychwstania Chrystusa. I choć obecność atmosfery dramatu i patosu nie jest zjawiskiem obcym szczególnie w XX-wiecznych egzemplifikacjach gatunku⁴, cechą szczególną dzieła G. Pstrokońskiej-Nawratil jest wywiedzenie formy utworu z muzycznej formuły łączącej cechy liryzmu i napięcia. Wyjątkowym zabiegiem kompozytorskim jest także stworzenie konstrukcji dramaturgicznej, pozwalającej na umiejscowienie kulminacji utworu w kontekście treści *Stabat Mater*.

Logikę formy w czytelny sposób ukazuje dyspozycja tekstu słownego kantyku względem tekstów dopełniających:

I. Zwiastowanie

coro: *Angelus Domini nuntiavit Mariae,
Et concepit de Spiritu Sancto*

soprano: *Magnificat anima mea Dominum
et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo;
quia respexit humilitatem ancillae suae...
Magnificat anima mea Dominum!*

II. Opłakiwanie

coro: *Stabat Mater dolorosa
iuxta crucem lacrimosa
dum penebat Filius.
Cuius animam gementem
contristatam et dolentem
pertransivit gladius.
O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!
Quae moerebat et dolebat,
pia Mater, dum videbat
Nati poenas incliti.
Stabat Mater dolorosa...*

³ Por. R. STEINER, W. KIRSCH, R. BULLIVANT, *Magnificat*, NGrove 11, London 1980, s. 495–500; V. PRZEREMBSKA, *Kantyk Magnificat jako inspiracja dawnych, wielogłosowych opracowań muzycznych*, „Liturgia Sacra” 5 (1999), nr 2, s. 374–379; por. R. CHŁOPICKA, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum. Studia nad twórczością wokalnno-instrumentalną*, Kraków 2000, s. 67–82.

⁴ Por. A. SZARAPKA, *Magnificat Krzysztofa Pendereckiego jako niejasny komunikat estetyczny w kontekście biblijnych i muzycznych kodów kulturowych* (Zeszyt Naukowy 52 AM w Warszawie), Warszawa 2001, s. 64–69.

soprano: *Ecce Ancilla Domni,
Fiat mihi secundum verbum tuum*

coro: *Quis est homo qui non fleret,
Matrem Christi si videret
in tanto supplicio?*

*Quis non posset contristari,
Christi Matrem contemplari
dolentem cum Filio?*

*Pro peccatis suae gentis
vidit Iesum in tormentis (...),
Vidit suum dulcem Natum
moriendo desolatum (...)*

*Eia Mater, fons amoris,
me sentire vim doloris,
fac, ut tecum lugeam.*

*Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
cordi meo valide.*

*Tui nati vulnerati,
tam dignati pro me pati,
Poenas mecum divide.*

*Fac me tecum pie flere,
Crucifixo condolere,
donec ego vixero.*

*Fac ut ardeat cor meum
in amando Christu, Deum,
ut sibi complaciam.*

*Quando corpus morietur,
fac, ut animae donetur
paradisi Gloria.*

*Et verbum caro factum est
Et habitavit in nobis*

soprano: *MAGNIFICAT ANIMA
MEA DOMINUM!*

III. Wniebowstępowanie

coro: *Ave Regina Caelorum,
Ave Domina Angelorum:
Salve radix, salve Porta,
Ex qua mundo lux est orta:
Ave Regina Caelorum*

soprano: *Magnificat anima mea Dominum,
et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo...*

*Gaude Virgo gloriosa,
Super omnes speciosa:
Vale, o valde decora,
Et pro nobis Christum exora.
Gaude Virgo gloriosa.*

soprano: *Magnificat anima mea Dominum,
et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo;
quia respexit humilitatem ancillae suae...*

*Regina caeli, laetare, alleluia,
Quia quem meruisti portare, alleluia.
Resurrexit, sicut dixit, alleluia
Ora pro nobis Deum, alleluia
Regina caeli
Regina caeli*

*soprano: Magnificat anima mea Dominum
et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo;
quia respexit humilitatem ancillae suae,
ecce enim et hoc beatam me dicent omnes generationes!
ALLELUIA*

ALLELUIA

Wedle swoistego „scenariusza”, jakim jest układ tekstów wykorzystanych w utworze, Maryja wyśpiewuje pierwsze wersety dziękczynienia w scenie Zwiastowania przez Archanioła Gabriela. Słowa uwielbienia dla Pana, który „wejrział na unizoność służebnicy swojej”, padają gdy dokonuje się cud poczęcia, zaanonsowany w chóralnym ustępie: *Angelus Domini nuntiavit Mariae et concepit de Spiritu Santo* („Anioł Pański zwiastował Pannie Maryi i poczęła z Ducha Świętego”). Dziękczynienie Maryi zostaje jakby przedłużone w swym trwaniu, ujawnia się bowiem ponownie w kręgu zdarzeń związanych z bolesnym przeżywaniem męczeńskiej śmierci Jezusa. Wśród sentencji *Stabat Mater* (realizowanych przez chór) umiejscowione jest pokorne przyjęcie przez Maryję łaski, którą zwiastował Archanioł Gabriel (sopran: *Ecce Ancilla Domni, Fiat mihi secundum verbum tuum* / „Oto ja służebnica Pańska, niech mi się stanie według słowa Twego”). W dramatycznym, pasyjnym kontekście wyśpiewany zostaje ponownie pierwszy stych kantyku, po którym przeprowadzona jest instrumentalna kulminacja, konkluzją są zaś słowa z Ewangelii Janowej dotyczące tajemnicy wcielenia: *et verbum caro factum est, et habitavit in nobis* (głosy tenorowe: „i słowo stało się ciałem i zamieszkało między nami”). Dziękczynną pieśń ponawia Maryja w trzecim momencie dzieła — *Wniebowstępowaniu*. Prezentuje tu ostatecznie trzy początkowe styche kantyku, ukazując je stopniowo w trzech fazach, wśród instrumentalnych przeprowadzeń i hymnów Maryjnych; *pointą* jest krótkie, wokalnie-instrumentalne *Alleluja*.

2. Materia

Oryginalna koncepcja utworu ujawniona jest w podtytule i nazwach kolejnych ogniw kompozycji. Podany w łacinie tekst słowny (realizowany głównie sylabotonicznie) jest czytelny⁵. Dzięki zastosowaniu specyficznego materiału dźwiękowego, uwypuklającego „chromatyczno-diatoniczne” napięcia, oraz reguł, w których odnaleźć można nawiązanie do zasad retoryki muzycznej, wyraźnym „nośnikiem

⁵ Nawet jeśli tekst słowny występuje w strukturach o charakterze imitacyjnym w kilku głosach jednocześnie (*Oplakiwanie*), jest on czytelny, bowiem „imitacyjne formuły” ewokujące efekt echa, „pomnażając” słowa, jednocześnie wzmacniają lamentacyjny nastrój wypowiedzi; tekst sekwencji jest ponadto powtórzony w strukturach homorytmicznych.

znaczeń” *Magnificat MM* jest, poza warstwą semantyczną, warstwa dźwiękowa. Ponadto, tak jak w przypadku wyboru jedynie początkowych słów kantyku z całego hymnu i zogniskowania w ich treści wielorakich znaczeń aktu dziękczynienia, podobnie w tkance muzycznej dokonać można wyszczególnienia wyjściowej materii dźwiękowej kompozycji oraz motywów stanowiących załączek i jednocześnie kwintesencję jej przyszłej dramaturgii.

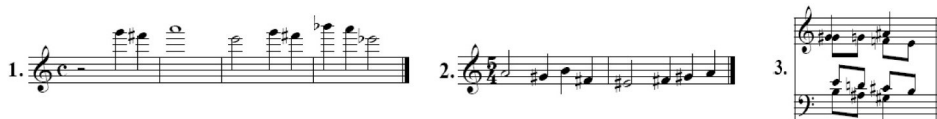
Podstawowy materiał muzyczny utworu stanowi współbrzmienie, które przedstawić można jako strukturę łączącą dwa czterodźwięki zmniejszone w stosunku septymy wielkiej (*e-g-b-des*, *es-ges-heses-deses*). To właśnie ambiwalentna natura brzmieniowa owego budulca, łącząca sprzeczne jakości, zapewnia *Magnificat MM* specyficzną aurę. Wybór odpowiednich składników wymienionego materiału pozwala na konstruowanie różnorodnych współbrzmień (mniej lub bardziej zredukowanych) uwypuklających dysonansowy charakter materii wyjściowej bądź korzystający z takich jego form, które podkreślają „konsonansowe składowe” (np. w początkowej fazie skrajnych ogniw dzieła wyróżnić można współbrzmienie w formie dwóch akordów durowych w stosunku kwarty zwiększonej: *C* i *Fis*, częste są współbrzmienia małotercyjne-symetryczne, durowe z dodaną sekstą, tercjowo-sekundowe lub w formie kwartowo-trytonowej). Aura dźwiękowa utworu, zawieszona między radością dziękczynienia („konsonanse”) i dramatem cierpienia („dysonanse”), ostatecznie przeobrażona zostaje ku końcowej barwie, ogniskującej w sobie podstawowe tony harmoniczne dźwięku *C* (uchwytny m.in. 9 i 11 alikwot: dźwięki *d*, *fis*), niejako godząc ze sobą sprzeczne nastroje (finałowa fraza *Alleluja*).

Ze strukturą dźwiękową podstawowego współbrzmienia w sposób ścisły korespondują wszystkie konstrukcje utworu (linearne, wertykalne i diagonalne). Operują one charakterystycznymi skalami (skala półton – cały ton, skale eolskie) i interwałami (sekunda mała/wielka, kwarta czysta/tryton), korzystając z ich „potencjału dramatycznego”. Źródło narracji utworu odnaleźć można w szczególnym, symbolicznym motywie („motyw *Magnificat*”). Jego budowa nawiązuje do dwóch zwrotów muzycznych: wstępnego motywu ze *Stabat Mater* op. 53 Karola Szymanowskiego oraz jednej z tzw. formuł kadencyjnych wyszczególnionych przez Oliviera Messiaena⁶.

Przykład 1. Motyw *Magnificat* z *Magnificat MM* Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, *I. Zwiastowanie* (t. 13–16), partia fletu.

Przykład 2. Motyw inicjujący *Stabat Mater* na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę op. 53. Karola Szymanowskiego (t. 1–2), partia fletu.

Przykład 3. Formuła kadencyjna należąca do *mode 2*, z traktatu *Technika mojego języka muzycznego* Oliviera Messiaena, przykład 322.



⁶ O. MESSIAEN, *Technika mojego języka muzycznego*, tł. J. Świder, „Res Facta” (1973), nr 7, s. 223.

Specyfiką motywu *Magnificat* jest kontur melodyczny oscylujący wokół struktury interwałowej nawiązującej do dźwiękowego odwzorowania znaku krzyża. Motyw wykorzystujący figurę *imaginatio crucis* sprzęgnięty jest z dziękczynnymi słowami kantyku (głównie ze słowem *Magnificat*). Stanowi jakby dominantę wypowiedzi Maryi, zmieniając swe oblicze w kolejnych *Momentach* zgodnie z oryginalną koncepcją utworu. Śledząc uważnie proces przekształcania motywu oraz kontekst, w jakim objawia się owo niecodzienne połączenie (figura *imaginatio crucis* — słowo *Magnificat*), poznajemy mnogość znaczeń i głębię kategorii radości dziękczynienia.

3. Formy dziękczynnego motywu

Charakterystyczna forma motywu, mieszcząca w sobie strukturę figury *imaginatio crucis*, poprzedzoną zwrotem łączącym interwał sekundy i kwarty, a zwieńczoną figurą, w której rozpoznać można *saltus duriusculus*, tworzy rodzaj czoła tematu *Magnificat*. Temat, o wyjątkowo meandrującym konturze melodycznym, zaprezentowany jest po raz pierwszy w instrumentalnej „introdukcji” otwierającej *Zwiastowanie*. Ukazany zostaje w trzech wariantach melodycznych w partiach instrumentów dętych drewnianych jako wstępny fragment szerokiego zwrotu orkiestrowego o dynamicznej strukturze spiętrzającej, a następnie odprowadzającej napięcie. Stanowi on niejako „pierwsze słowo” utworu, podjęte następnie w partii sopranu wraz z tekstem kantyku.

O ile w instrumentalnej prezentacji tematu rozpoznać można rodzaj imitacyjnego przeprowadzenia go przez trzy głosy instrumentów dętych (z zachowaniem reguły wprowadzania kolejnego pokazu w określonym interwale oraz prowadzenia głosu kontrapunktującego), to w realizacji wokalne trzy wersje tematów występują bezpośrednio po sobie, tworząc rozbudowaną frazę sopranową (poszerzoną o przebieg wykorzystujący motyw czołowy i końcowy). Charakterystyczny motyw–figura zostaje „dopełniony” znaczeniem dziękczynnych słów kantyku. Opatrzona tekstem sopranowa „ekspozycja” tematu *Magnificat* jest ponadto wzbogacona fakturalnie liryczną partią skrzypiec, naśladowczo „kapiącymi” dźwiękami dzwonków, harfy i fortepianu, zakończona zaś kolejnym zwrotem orkiestrowym niejako „domykającym” łukową konstrukcję *Zwiastowania* (przebiegającą od instrumentalnej struktury zawierającej m.in. „antycypację” tematu *Magnificat*, poprzez chóralny odcinek *Angelus Domini...*, do sopranowej realizacji tematu *Magnificat* zwieńczonej odcinkiem instrumentalnym).

Oblicze zaprezentowanego w *Zwiastowaniu* tematu *Magnificat* wydaje się mieć szczególny charakter. O jego specyfice świadczy zespolenie słów konotujących radość z konturem melodycznym obejmującym figurę *imaginatio crucis*, następnie forsującym półtonowo-całotonowe i małotercjowe odległości w meandrujących i usilnie wspinających się pochodach. Melika tematu oddaje niejednoznaczny nas-

trój skali „zmniejszonej”. Często wykorzystuje interwał kwarty czystej, trytonu, seksty małej, łącząc element liryczny z dramatycznym. Kolejne spiętrzenia tekstu słowno-muzycznego, wzmagająca się dynamika, pogłębiają napięcie, a sam tekst kantyku wśród rozbudowującej się i nabrzmiewającej struktury instrumentalnej nabiera dalekiej od spokojnej wymowy.

Przykład 4. *Magnificat MM, I. Zwiastowanie* (t. 1–16), w partii fletu — motyw czołowy tematu *Magnificat*.

Partitura in Do

1. Zwiastowanie

Magnificat MM
trzy momenty z życia Maryi

Grażyna Pstrokońska - Nawratil
lipiec / sierpień 2004

Largo, festivo

Fl

Ob

Cl

Fg

Ar

Pf

1

2

3-4

5-6

7-8

9-10

11-12

1-2

3-4

5-6

7-8

9-10

11-12

1-3

4-5

6-7

8-10

1-4

5-8

Cb 1-6

ppp

pp

Przykład 5. *Magnificat MM, I. Zwiastowanie* (t. 17–26), w partii instrumentów dętych drewnianych — temat *Magnificat*.

The image displays a musical score for woodwind instruments, specifically for the Magnificat, I. Zwiastowanie section (measures 17–26). The score is written for a large ensemble, including Flute I (Fl I), Oboe I (Ob I), Clarinet I (Cl I), Bassoon I (Fg I), and various string instruments (Ar, Pf, Crot, 1-2, 3-4, 5-6, Vn I, 7-8, 9-10, 11-12, Vn II, 1-3, 4-5, VI, 6-7, 8-10, 1-4, Vc, 5-8, Ch 1-6). The woodwind parts are prominently featured, with the Flute I part showing a melodic line and the Oboe I part providing harmonic support. The string parts are also visible, with the Violin I (Vn I) and Violin II (Vn II) parts showing a rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* and *pp*.

sempre poco a poco cresc. pp

Drugi *Moment* utrzymany jest w odmiennej aurze dźwiękowej (minor eolski). Kształt tej części utworu ściśle związany jest z charakterystyczną jednostką rytmiczną stanowiącą podstawę dla architektониki formy *Oplakiwania*. Krótki motyw rytmiczny (motyw *Stabat Mater*) ma formę nawiązującą do tzw. *ionicus minor*, tj.: 2 ćwierćnuty i 2 półnuty. W połączeniu z dominującą techniką „imitacyjną” organizuje większość struktur chóralno-instrumentalnych, poza odcinkami śpiewanymi w manierze nawiązującej do realizacji chorału gregoriańskiego (Łk 1,38; J 1,14). Buduje na poły topofoniczną fakturę utkaną z dźwięków „kapiących” i „rozmnożonych” w imitacyjnym „pogłosie”. Motyw *Stabat Mater* wprowadzony jest jako ostinutowa podstawa brzmienia, jako główny schemat rytmiczny chóralno-instrumentalnych tematów *Stabat Mater* w różnych wariantach (w strukturach o charakterze polifonicznym, jak i śpiewanych homorytmicznie), stanowi także podstawową komórkę organizującą przebieg kulminacyjnego fragmentu utworu.

Kulminacja zakomponowana jest jako szerokie, pulsujące brzmienie klasteru orkiestry (rytmiczny motyw *Stabat Mater* w augmentacji), przecinane nabrzmiewającymi fanfarami instrumentów dętych blaszanych bądź szybkimi pasażami instrumentów dętych drewnianych, na tle którego, w partii perkusji, podstawowy motyw rytmiczny jest coraz bardziej „rozkomponowany” w retrogradalnie uzupełniających się schematach rytmicznych kilku instrumentów⁷. Wzmagająca się dynamika omawianego fragmentu utworu oraz odpowiednia proporcja pewnych struktur powoduje odczucie szczytowego momentu dzieła jako trwającego i jednocześnie w sposób symboliczny „zawieszającego czas”⁸. Stanowi on jakby punkt zwrotny *Magnificat MM*.

Umiejscowiony jest po IX tercynie tekstu *Stabat Mater*, realizowanej w partii chóru⁹. IX tercyna opatrzona została materiałem muzycznym budującym charakterystyczne zwroty ascendentálne (kwarta, tryton), w typowej dla tej części utworu rytmice, powtarzane progresywnie na zasadzie nawiązującej do figury *epizeuxis*. Wraz z tekstem sekwencji realizowanym przez chór pojawia się pierwszy werset z kantyku Maryjnego śpiewany przez sopran *solo*. Sopran śpiewa słowa *Magnificat anima mea* w formie przekształconego motywu *Magnificat* powtarzanego w opadającej progresji, a następnie w formie wznoszącego się pochodu małotercjowo-skundowego (słowo *Magnificat* śpiewane przez sopran i chór).

⁷ Podstawową strukturę rytmiczną w partii instrumentów perkusyjnych stanowi jednotaktowy motyw wraz z jego jednotaktowym odbiciem lustrzanym, synchronicznie zestawiony z drugim głosem realizującym te same jednotaktowe motywy w raku.

⁸ Efekt zawieszenia czasu narracji utworu osiąga kompozytorka poprzez „wyłączenie” głosów chóru i solisty, repetytywność struktury ostinatowej w szerokim klasterze orkiestry. Dynamika opisywanego odcinka jednocześnie ewokuje odczucie rozgrywającego się dramatu kumulującego napięcie do granic możliwości i następnie zwalniającego swój bieg (stosowanie coraz dłuższych wartości rytmicznych).

⁹ Jest to pierwsza strofa w przebiegu sekwencji wyrażająca prośbę do Maryi, szczególnie zaznaczona poprzez narastającą dynamikę (polskie tłumaczenie wg L. Staffa):

Eia, Mater, fons amoris
Me sentie, vim doloris, fac
Ut tecum lugeam

Matko coś miłości zdrojem,
 Przejmij mnie cierpieniem swoim
 Abym boleć z Tobą mógł

Przykład 7. *Magnificat MM, II. Opłakiwanie* (t. 1–11), temat *Stabat Mater* — w strukturach o charakterze imitacyjnym, *ostinato* basowe — w partii kontrabasów.

$\text{♩} = 80$ *dolente, meditativo* **2. Opłakiwanie**

ppp *sempre poco a poco cresc.*

Przykład 8. *Magnificat* MM, II. Oplakiwanie (t. 12–22), temat *Stabat Mater* — w strukturach o charakterze imitacyjnym.

12

Fl 1

Ob 1

Cl 1

Fg 1

Ar

Pr

Xf

Soprano solo

S

A

T

Coro

B

1-4

Va I

9-12

1-4

Va II

9-12

1-4

VI

9-10

1-4

Ve

5-6

7-8

1-2

Ob

3-4

5-6

pp

124

ff

f

mf

Soprano

do - si - la - han E - la Ma - - - - - ter Ene a - mo - - - - - ria me sen - ti - - - - - ri viem do - - - - - ria duc ut te - - - - - cum la - - - - -

A

do - si - la - han E - la Ma - - - - - ter Ene a - mo - - - - - ria me sen - ti - - - - - ri viem do - - - - - ria duc ut te - - - - - cum la - - - - -

T

do - si - la - han E - la Ma - - - - - ter Ene a - mo - - - - - ria me sen - ti - - - - - ri viem do - - - - - ria duc ut te - - - - - cum la - - - - -

B

do - si - la - han E - la Ma - - - - - ter Ene a - mo - - - - - ria me sen - ti - - - - - ri viem do - - - - - ria duc ut te - - - - - cum la - - - - -

Szczytowy moment utworu poprzedza więc zestawianie dwóch podstawowych jednostek formatowczych dzieła. Motyw *Magnificat* „ujawnia się” w kontekście tematu *Stabat Mater*, jest powtórzony trzykrotnie bez cytowania tematu *Magnificat* w pełnym kształcie, znanym z poprzedniej części utworu. Przekształceniu ulega kontur melodyczny motywu *Magnificat*. Zmieniają się wielkości interwałów, brak jest pochodów małosiekundowych (tak charakterystycznych dla poprzednich egzemplifikacji motywu), choć uchwytna jest nadal kwarta zwiększona. Tryton wprzęgnięty jest jednak w strukturę, której suma składników wybrzmiewa jako akord durowy z dodaną kwartą zwiększoną. Można powiedzieć, iż oblicze motywu na moment łagodnieje, by za chwilę wzmoczyć napięcie we wznoszącym się małowierszowym *exclamatio*, zapoczątkowującym kulminacyjny odcinek utworu.

Kulminacja zdaje się pełnić podobną rolę jak sonorystyczne introdukcje instrumentalne inicjujące I i III ogniwo dzieła, które w pewnym sensie interpretują zawarte w podtytułach znaczenia. Specyficzna faktura w *Oplakiwaniu* oddaje lamentacyjny charakter sekwencji. Kulminacyjny przebieg *tutti* zaś przekazuje samo sedno dramatu Maryi¹⁰.

Gdy napięcie wygasa, a sentencje hymnu *Stabat Mater* dobiegają końca, sopran intonuje raz jeszcze słowa *Magnificat anima mea*. Melodyka zwrotu nie nawiązuje już do motywu krzyża. Pozbawiona dysonansowych napięć operuje interwałem tercji małej osiągniętej skokiem w dół i wypełnionej krokami sekundowymi w górę (opadająca progresja, t. 252–259), a następnie nutą pedałową od coraz niższych dźwięków, bądź zwrotami o kierunku opadającym (tekst: *Magnificat anima mea dominum / gloria*)¹¹.

Forma tematu *Magnificat* powraca jednak w części trzeciej, wraz z innymi strukturami dźwiękowymi znanymi ze *Zwiastowania*. Temat *Magnificat* ukazany zostaje w kolejnej odmianie. Nie towarzyszy mu już charakterystyczny motyw czołowy, formuła *imaginatio crucis* została wyczerpana. Zastępuje ją wykorzystanie kilku jej podstawowych składników tworzących sekundowy pochod o kierunku opadającym (czoło tematu, słowo *Magnificat*).

¹⁰ Co ciekawe, kompozytorka w przebiegu tekstu sekwencji pomija m.in. dwa wersy VII i VIII tercyny, lecz ich sens wydaje się wybrzmiewać właśnie w warstwie instrumentalnej wielkiej kulminacji (polskie tłumaczenie wg M. Białoszewskiego):

<i>Et flagellis subditum</i>	Za całutki ludzki grzech (trzeci wers VII tercyny)
<i>Dum emisit spiritus</i>	Jak ostatni traci dech (trzeci wers VIII tercyny)

¹¹ Partia sopranu występuje synchronicznie z realizowanym w chórze śpiewem tekstu *Stabat Mater*: słowa X strofy zespolone są z XX tercyną w ostatni „luk muzyczny” (trzykrotnie powtórzone dwa pierwsze wersy i dwukrotnie powtórzony trzeci wers (polskie tłumaczenie wg L. Staffa):

X	<i>Fac ut ardeat cor meum</i>	Niechaj serce moje pała
	<i>In Amando Christum Deum,</i>	By radością mą się stała
	<i>Ut sibi complaceam</i>	Miłość, którą — Chrystus Bóg
XX	<i>Quando corpus morietur,</i>	Kiedy umrze moje ciało
	<i>Fac ut anima donetur</i>	Niechaj duszę ma z swą chwałą
	<i>Paradisi Gloria. Amen</i>	Czeka twój wieczysty raj. Amen

Przykład 11. *Magnificat MM, III. Wniebowstępowanie*, temat *Magnificat* w partii sopranu, **11.1.:** t. 64–88; **11.2.:** t. 167–191; **11.3.:** t. 270–308.

11.1. 

11.2. 

11.3. 

Przekształcony w ten sposób temat prezentowany jest trzykrotnie w kolejnych fazach *Wniebowstępowania*. Transpozycji tematu wedle klucza małotercyjowego w coraz wyższe rejestry towarzyszy rozbudowywanie wstępnej, topononicznej struktury brzmieniowej oraz struktur o charakterze „kontrapunktycznych chmur dźwiękowych”. Ostatecznie to właśnie w migotliwej tkance instrumentalnej (czerpiącej motywikę i rytmikę z kontrapunktycznych struktur) zdaje się „ulatywać” końcowa fraza *Alleluja*.

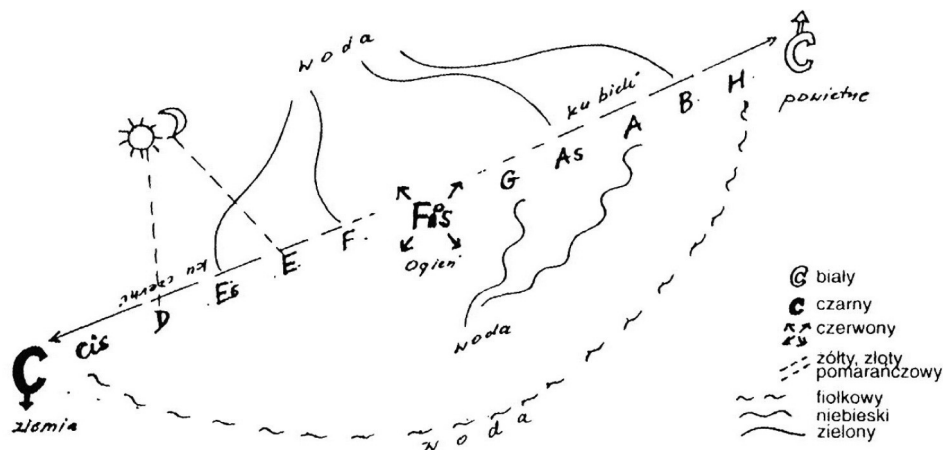
Główny materiał „melodycznej narracji” w końcowej, chóralno-instrumentalnej frazie *Alleluja* (t. 325–382) nawiązuje do przekształconego właśnie motywu czołowego tematu *Magnificat*. Zbudowana z wielokrotnie repetowanego słowa fraza, utrzymana jest w aurze brzmieniowej oscylującej wokół współbrzmiących akordów *C-dur* i *Fis-dur* (z dźwiękami dodanymi). Powraca więc brzmienie znane z momentu inicjującego utwór, choć ostatnie takty utworu wykorzystują już jedynie dźwięki *c, d, e, fis, g*.

Podążając w *Magnificat MM* za kodem kolorystycznym stosowanym przez kompozytorkę w jej twórczości, można odczytać w omawianym utworze triumf światła (barwy słońca i księżyca, wysoki rejestr — odcień czysty i ostry), z poświęcą koloru niebieskiego i czerwieni¹².

¹² G. PSTROKOŃSKA-NAWRIL, *Muzyka i Morze*, w: J. KRASSOWSKI I IN. (red.), *Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją. Księga pamiątkowa na 60-lecie urodzin Marka Podhajskiego*, (Prace Specjalne 55 AM w Gdańsku), Gdańsk 1998, s. 49–53.

Przykład 12. Magnificat MM, III. Wniebowstępowanie, (t. 355–368).

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, Clarinet 1, Clarinet 2, Bassoon 1, Bassoon 2) and brass (Trumpet 1-4, Trombone 1-4, Tuba, Euphonium, Baritone, Bass). Below these are the vocal soloists (Soprano solo, Alto, Tenor, Bass) and the vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The bottom section includes the string ensemble (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass). The score is marked with various dynamics, including *sempre poco a poco dim.* (always gradually decreasing) and *f* (forte). There are also some specific performance instructions and markings in boxes, such as *pp (pizz)* and *dim.* (diminuendo).

Przykład 13. Kod kolorystyczny G. Pstrokońskiej-Nawratil¹³.

4. Podsumowanie

Omawiany motyw, w formie jaka ukazana została w początkowych taktach kompozycji, zawiera więc w sobie zarówno formułę dziękczynną, prefigurację przyszłej dramaturgii utworu, jak i zapowiedź jej finału. Mieści w sobie szczególnie potężny potencjał emocji, który otwiera się przed słuchaczem i utrwała w percepcji wraz z postępem dzieła. Ostatecznie kreacja Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil odsłania te sensory dziękczynienia, które możliwe są do przeczucia dzięki perspektywie łączącej w czasie zaistniałą w scenie zwiastowania tajemnicę Wcielenia z „zaświadczoną” w życiu Maryi chrześcijańską historią zbawienia.

Pozostaje kwestią otwartą, w jak dużym stopniu uznać można omawiany motyw–figurę za „jakość generującą” formę utworu oraz interpretację muzyczną jako hermeneutyczną replikę na sensory teologiczne. Z pewnością jednak kompozycja Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil podejmuje wezwanie, o którym wspominał Jan Paweł II w liście skierowanym do artystów: „(...) każdemu z was pragnę przypomnieć, że przymierze istniejące od zawsze między Ewangelią a sztuką, niezależnie od swoich aspektów funkcjonalnych, wiąże się z wezwaniem do wniknięcia twórczą intuicją w głąb tajemnicy Boga Wcielonego, a zarazem w tajemnicę człowieka (...)”¹⁴.

¹³ Tamże, s. 53.

¹⁴ JAN PAWEŁ II, *List do artystów*, Watykan 4 kwietnia 1999 r., nr 14.

**Magnificat MM by Grażyna Pstrokońska-Nawratil —
selected elements of the symbolic shaping of form**

Summary

Magnificat MM by Grażyna Pstrokońska-Nawratil is a grand vocal-and-instrumental form written for soprano solo, orchestra and choir. Unlike most exemplifications of the genre (particularly as regards works from the first half of the 17th c., 18th c. and a majority of those composed recently), it does not employ the verse-by-verse setting technique. In fact, Grażyna Pstrokońska-Nawratil only utilises the initial fragment of the canticle (thanksgiving, Luke, 1:46-48), combined with other texts, including nearly the entire text of the *Stabat Mater* sequence, selected lines and verses from Marian antiphones (*Ave Regina Caelorum*, *Regina caeli laetare*), and the fragment from the Gospel of John (1:14). This resulted in the creation of a unique form, consisting of “Three moments from the life of the Virgin Mary”, as its subtitle asserts: (1) The Annunciation, (2) The Lamentation, (3) The Ascension, and so it reflects the Virgin Mary’s thanksgiving in the context of the most important events of her life.

The work derives from highly specific sound material chosen by the composer (two diminished seventh chords with root E and E flat). It is used as a basis for all of its structures, including some of its motifs, which operate as units generating the form of the composition. The main motif (*Magnificat*) is important, as it contains the so-called *imaginatio crucis* figure. The motif is transformed in the course of the composition. At the beginning, it is presented in a form containing *imaginatio crucis*. Following a great instrumental climax in *The Lamentation* (the second movement), it assumes a descending form. The original motif, including *imaginatio crucis*, seems to announce the drama of the Crucifixion. Such an uncommon structure, combining contradictory qualities (e.g. the *imaginatio crucis* form and the word *Magnificat*) and utilising more texts than only the lyrics of the canticle, is a unique solution as regards the *Magnificat* form. It seems to have been an entirely conscious choice on the part of the composer, thanks to which the listener’s attention is drawn to the sense of the acceptance by the Virgin Mary of the grace of the Annunciation.

