

Nieszpory Maryjne Monteverdiego jako zagadka liturgiczna

Antonina Karpowicz-Zbińkowska

V*espro della Beata Vergine* Claudia Monteverdiego (1567–1643) wydane w 1610 roku to utwór, który jest kamieniem milowym w historii muzyki, a którego omówienie musi być z konieczności wielowątkowe, ogniskując się w nim, niczym w soczewce, rozmaite zjawiska i problemy. Począwszy od użytej tu techniki kompozytorskiej, przez problematykę poprawności uzusu liturgicznego, zagadkowe przeznaczenie całego tego cyklu, zapręgnięcie świeckiego języka muzycznego w służbę sztuki kościelnej i zapoczątkowanie całego procesu zeświecczenia muzyki kościelnej, aż wreszcie do przemian pobożnościowych i kulturowych nowożytności, których cykl ten jest świadectwem.

Zacznijmy od tego, że ów cykl został wydany w jednym zbiorze z ultrakonserwatywnym i zachowawczym, jak na tamte czasy, utworem *Missa In illo tempore*. Msza ta jest wzorcowym przykładem techniki *missa parodia*, czyli komponowania na podstawie motywów wziętych z różnych głosów innego utworu polifonicznego i przetwarzania ich kontrapunktycznie. W tym przypadku wzorcem, z którego Monteverdi zaczerpnął materiał muzyczny, był motet Nicolasa Gomberta *In illo tempore*, napisany do słów sekwencji z formularza mszy wspólnej o Najświętszej Maryi Panie (*Commune Festorum Beatae Mariae Virginis*).

W samym zatem zbiorze mamy do czynienia z ogromnym kontrastem: *Vespro* to utwór awangardowy, łamiący wszelkie dotychczasowe konwencje muzyki sakralnej, *Missa In illo tempore* zaś to żywy pomnik dawnej, wielkiej polifonii sakralnej. Ciężko dociec, czy dla samego Monteverdiego był to już umarły język muzyczny, a zatem czy jest to jedynie stylizacja, taka, jaką uprawiał np. XX-wieczny kompozytor Maurice Ravel, tworząc swój *Le tombeau de Couperin*, czy też Monteverdi skomponował ją jako przeciwwagę

dla awangardowych *Nieszporów*, w pewnym sensie jako daninę dla Kościoła, dzieło stworzone zgodnie z obowiązującymi zasadami, pojmując je jako właśnie całkiem żywy jeszcze i aktualny sposób komponowania.

Faktem jest, że w swoich dziełach teoretycznych Monteverdi stawia na równi oba style kompozytorskie: *prima prattica* – czyli styl polifonii palestrinowskiej, oraz *seconda prattica*, czyli styl monodii akompaniowanej. Umieszczenie tych dwóch skrajnie różnych utworów w jednym zbiorze jest dobitnym dowodem na to, że dla Monteverdiego oba style wzajemnie się równoważą.

Inną sprawą jest to, że Monteverdi komponując tę mszę, wcale nie sięga do warsztatu kompozytorskiego Palestriny, który to styl jest przecież zalecany przez Sobór Trydencki. Ta msza jest raczej nawiązaniem do stylu Gomberta – ucznia Josquina, a więc jest dziełem przeimitowanym, całkowicie w stylu renesansowej *musica speculativa*.

Ewa Obniska, specjalistka w dziedzinie twórczości Monteverdiego, bardzo trafnie porównuje dwa style muzyczne funkcjonujące w jego czasach do dwóch rodzajów aktywności artystycznej: technika kontrapunktyczna to w pewnym sensie matematyka, komponowanie muzyki w czasach renesansu polegało na czymś zbliżonym do rozwiązywania zadań matematycznych. Monodia akompaniowana zaś to technika polegająca na podkreślaniu i interpretowaniu słowa, można ją zatem porównać do poezji.

Trzeba przyznać, że Monteverdi okazał się godnym następcą dawnych mistrzów kontrapunktu, jednak nie ze względu na tę mszę jest przecież znany i podziwiany.

Vespro to cykl składający się, w typowy dla baroku sposób, z wzajemnie ze sobą kontrastujących, naprzemiennie ułożonych utworów na chór, solistów i orkiestrę – pełnych blasku i splendoru, napisanych w stylu szkoły weneckiej, oraz intymnych solowych *concerti* z towarzyszeniem *basso continuo*.

Psalmów mamy w *Vespro* pięć: *Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Laetatus sum*, *Nisi Dominus* oraz *Lauda Jerusalem*. *Concerti* znajdują się w miejscu antyfon i są to kolejno: *Nigra sum* – solowa aria (motet) tenorowa, *Pulchra es* – motet na dwa sopran, *Duo*

seraphim – motet na trzy tenory, oraz *Audi caelum* – motet na dwa tenory i sześciogłosowy chór.

Ponadto mamy w *Vespro* jeszcze utwór *Sonata sopra Sancta Maria*, hymn *Ave maris stella* i dwa *Magnificaty* na I i II Nieszpory.

Im głębiej analizujemy strukturę cyklu *Vespro*, tym bardziej zagadkowa się ona staje. Na pierwszy rzut oka jest to bowiem struktura formularza *Commune Festorum*, czyli oficjum wspólnego o Najświętszej Maryi Pannie, zgadzają się tutaj wszystkie psalmy i hymn. Jeśli jednak *concerti* potraktować jako zamienniki antyfon, to nie zgadzają się one z formularzem. Jeśli zaś przeanalizować formularze na różne święta maryjne, to tego zestawu, który zaproponował Monteverdi, nigdzie nie znajdziemy.

Następnym poziomem skomplikowania struktury liturgicznej *Vespro* jest to, że Monteverdi dokonał pewnych istotnych zmian w samych tekstach *concerti*-antyfon: w *Nigra sum* skompilował tekst gregoriańskiej antyfony *Nigra sum* z inną antyfoną *Iam hiems transiit*. Tekst *Pulchra es* jest, owszem, zaczerpnięty z księgi Pieśń nad pieśniami, ale w tej postaci w ogóle nie występuje w oficjum rzymskim. *Duo seraphim* to responsorium z uroczystości Trójcy Przenajświętszej, zaś *Audi caelum* to utwór oparty na tekście paraliturgicznym.

Widzimy zatem, że *concerti* w pewnym sensie markują tylko tradycyjny układ antyfon w liturgii nieszpornej. W związku z tym zagadkowym układem muzycy i muzykolodzy w bardzo różny sposób traktują ten cykl, w bardzo różny sposób był on też nagrywany. Istnieje całe mnóstwo nagrań, w których oprócz *concerti*-antyfon dodaje się także gregoriańskie antyfony, w rozmaitych zresztą zestawieniach, nie tylko z formularza *Commune Festorum*, ale też i na różne święta maryjne. Uznaje się w nich zatem, że *concerti* z punktu widzenia liturgicznego nie wystarczą. Istnieją również nagrania, w których nie wykonuje się ich wcale, a nagrywa wyłącznie zestaw psalmów wraz z gregoriańskimi antyfonami, hymn i *Magnificat*. Według takiej logiki rezygnuje się z nich, bo wydają się liturgicznie zbędne. Proszę zauważyć, że i jeden, i drugi sposób traktowania *Vespro* ma miejsce podczas wykonywania tego utworu poza liturgią.

Tytuł, który sam Monteverdi nadał swojemu zbiorowi, niestety wiele nie wyjaśnia, jakie były intencje autora: „Msza siedmiogło-

sowa ku czci Najświętszej Dziewicy dla chórów kościelnych i Nieszpory wielogłosowe śpiewane z pewnymi sakralnymi utworami muzycznymi dla kaplic i komnat książęcych stosowne”.

Z tytułu zatem dowiadujemy się przede wszystkim, że jeśli już *Nieszpory* były wykonywane, to na dworze książęcym, przeznaczone do prywatnej pobożności rodziny książęcej, w ich prywatnych kaplicach i komnatkach (Monteverdi w czasie, gdy tworzył *Vespro*, służył na dworze księcia Gonzagi), a nie dla kultu publicznie dostępnego.

Jednym z możliwych wyjaśnień zagadki *Vespro* jest to, że z tytułu nie wynika konieczność traktowania *Nieszporów* jako integralnej całości. Utwory są co prawda ułożone w takiej kolejności, by zamarkować układ tradycyjnych Nieszporów, jednak samo użycie określenia „pewne sakralne utwory” sugeruje możliwość elastycznego podejścia do wykonywania *Vespro*.

Z drugiej strony Ewa Obniska podaje mocny argument za tym, że jednak Monteverdi mógł zaplanować swój cykl jako integralną całość, otóż w jego czasach normą było wykonywanie zamiast propriów, czyli części zmiennych (w oficjum brewiarzowym propriami były m.in. antyfony), innych utworów, czasem czysto instrumentalnych, np. organowych. W dalszym rozwoju muzyki wykształciła się nawet specjalna forma zwana *sonata da chiesa*, przeznaczona do wykonywania w kościele podczas liturgii, czy to mszalnej, czy brewiarzowej, jako zamiennik propriów. Taka praktyka była obwarowana jedynie nakazem, aby tekst właściwej antyfony był za to przynajmniej wyrecytowany. A zatem *Vespro* mogło być takim zestawem psalmów z „pewnymi utworami sakralnymi” zamiast antyfon właściwych. W ramach tego spojrzenia na *Vespro* najwłaściwszym sposobem jego wykonywania byłoby wykonanie traktujące je jako integralną całość, bez dodawania ani pomijania czegokolwiek, gdyż taka była wówczas dopuszczalna praktyka.

Z kolei kontrargumentem przeciwko zaplanowaniu przez Monteverdiego *Vespro* jako integralnej całości może być fakt, że w baroku powstawały również całe zbiory pojedynczych elementów oficjum brewiarzowego, psalmów, hymnów i Magnificatów, które mogły być wykorzystywane w liturgii na zasadzie dopasowania do dowolnego święta, czy to pojedynczo, czy po kilka

naraz, w zależności od potrzeb i od obowiązującego formularza. A więc *Vespro* mogło być też takim zbiorem elementów oficjum maryjnego na różne święta. Gdy przyjmiemy taki punkt widzenia, wówczas współczesne wykonywanie *Vespro* jako integralnego cyklu i dopatrywanie się w nim wewnętrznej dramaturgii jest nadinterpretacją.

Niejednoznaczny układ *Vespro* może być zatem odczytywany na co najmniej dwa sposoby: jako jeden z takich zestawów do dowolnego wykorzystywania na różne święta maryjne lub, za czym bardzo emocjonalnie opowiada się Ewa Obniska, jako zaplanowana drobiazgowo pod względem wewnętrznego układu dramaturgii i teatralności całość.

Z kwestią integralności cyklu *Vespro* oraz jego dziwnej struktury wiąże się też koncepcja, iż była to muzyka sakralna celowo zaplanowana przez autora jako nienadająca się do użytku liturgicznego – stylizacja liturgiczna. Argument historyczny mówiący o tym, że istniała praktyka dowolnego zastępowania propriów w oficjum, unieważnia współczesne rozważania na temat tego, czy w czasach Monteverdiego mogły być praktykowane „koncerty muzyki sakralnej” takie, jakie mają dzisiaj miejsce, a więc muzyki wyjętej z liturgii i wykonywanej poza nią, na co dowodem miałyby być właśnie *Nieszpory Maryjne* Monteverdiego. Jest to oczywiście rozumowanie anachroniczne: zjawisko i mentalność współczesną przenosi się i nakłada na tamte czasy. Natomiast udokumentowana praktyka zamiany antyfon na inne utwory, przy jednoczesnym recytowaniu tekstu właściwej antyfony, dowodzi, że jednak pilnowano tego, by nie wykonywać muzyki liturgicznej poza liturgią. *Vespro* nie mogło być specjalnie zaplanowane przez Monteverdiego jako nienadające się do użytku liturgicznego, a jedynie do koncertów przeznaczonych dla książęcego dworu poza liturgią, w ramach jakiejś „estetycznej ucztę muzycznej”. Krótko mówiąc, koncert muzyki liturgicznej poza liturgią byłby wtedy nie do pomyślenia.

Zupełnie inną natomiast kwestią jest to, czy w dzisiejszej sytuacji *Vespro* mogłoby posłużyć do prawdziwego nabożeństwa niespornego, a więc do użytku w liturgii, skoro obowiązują nas już całkiem inne przepisy liturgiczne niż te, które obowiązywały w czasach baroku (mam tu na myśli oczywiście liturgię przedso-borową). Czy zatem *Vespro* to tylko jeden z szacownych zabyt-

ków muzyki kościelnej, perła i klejnot, pomnik dawnej chwały Kościoła, ale niemożliwy do używania zgodnie z liturgicznym przeznaczeniem?

Badając dzisiaj strukturę liturgiczną *Vespro*, człowiek współczesny ma więc do czynienia z nie lada układanką. To oczywiście uwaga na marginesie całej problematyki związanej z *Nieszporami Maryjnymi* Monteverdiego.

Natomiast centralnym zagadnieniem, które powinno być rozpatrywane na przykładzie *Vespro*, jest wprowadzenie do muzyki kościelnej, jak się okazuje, już na stałe, świeckiego języka muzycznego. Tym językiem była technika monodii akompaniowanej, wyrosła na gruncie poezji świeckiej. Jej źródłem z jednej strony jest przebogata włoska twórczość madrygałowa XVI wieku, która badała możliwości stworzenia języka muzycznego zdolnego oddać wszelkie ludzkie afekty. Sam Monteverdi miał na tym polu największe sukcesy, był twórcą ośmiu ksiąg madrygałów oraz dzieł teoretycznych, w których zawarł m.in. cały system muzycznych figur retorycznych oddających poszczególne afekty.

Drugim źródłem monodii akompaniowanej było środowisko Cameraty florenckiej – stowarzyszenia różnego rodzaju artystów, którzy za cel postawili sobie wskrzeszenie tragedii greckiej jako syntezy sztuk. Ponieważ tragedię grecką wyobrażali sobie oni w ten sposób, że cała była śpiewana (bardzo dosłownie potraktowano starożytne określenie „śpiew poety”), stworzyli formę opery. W formie tej początkowo nie używano orkiestry, a jedynie dyskretne towarzyszenie śpiewakowi przez *basso continuo*.

Monteverdi jednak nadał swojej monodii akompaniowanej postać zamkniętych całości – arii, w przeciwieństwie do florentczyków, którzy używali formy otwartego i nużącego recytatywu, formy właściwie półśpiewanej.

Concerti z *Vespro* są właśnie takim motetami-ariami, żywcem wziętymi z opery. Są one niezwykle intymne i poetyckie, jednak dokonuje się w nich całkowita zmiana podejścia do muzyki liturgicznej. Liturgia jest przecież publicznym kultem Kościoła, zatem nie powinna mieć w niej miejsca taka subiektywizacja. Ewa Obniska, zresztą wielbicielka tego nurtu w muzyce kościelnej, bardzo trafnie zauważa, że w *Vespro* dokonuje się również pewne przewartościowanie liturgii. Liturgia staje się tutaj formą

nowożytnej pobożności, jeśli przez nowożytność rozumiemy tu zindywidualizowanie i nasycenie subiektywnymi odczuciami i emocjami.

Jej zdaniem nawet da się wskazać w *Vespro*, co jest prawdziwą modlitwą, a co tylko jej stylizacją: stylizacją są monumentalne psalmy i Magnificaty, za to prawdziwą, żarliwą modlitwą – intymne *concerti*. Ta opinia wydaje mi się bardzo charakterystyczna dla współczesnej mentalności i pojmowania liturgii.

Wracając do Monteverdiego, to jako usprawiedliwienie tego kierunku, który obrał w *Vespro*, możemy podać, po pierwsze, że było ono przeznaczone do prywatnej pobożności realizowanej w prywatnych komnatach książęcych, po drugie zaś, że intymne i emocjonalne *concerti* równoważone są przez uroczyste psalmy skomponowane w uznanej dotychczas w Kościele praktyce stylu weneckiego.

Z drugiej strony pamiętajmy, że od tej pory nikt już nie umiał zatrzymać dalszego powszechnego rozwoju muzyki kościelnej w tym kierunku. Tak zatem możemy wytłumaczyć, jak doszło do powstania wielu następnych arcydzieł barokowej muzyki kościelnej, które akcentowały indywidualizm i subiektywizm przeżyć religijnych. Ten stan rzeczy próbowali dopiero odwrócić Papieże XX wieku: Pius X i Pius XII, zakazując m.in. śpiewu solowego, a nakazując powrót do śpiewu chóralnego.

Jednak tym, co w *Vespro* miało chyba najbardziej długofalowy wpływ na dalsze dzieje muzyki kościelnej, było wprowadzenie języka muzyki świeckiej do liturgii. *Vespro* rozpoczyna główny proces mający miejsce w kościelnej muzyce baroku, czyli to, co określa się hasłem synteza sacrum i profanum. Była to droga w jedną stronę, to, co miało być jedynie eksperymentem, nie skończyło się i nigdy już nie było powrotu do sytuacji wyjściowej. Właściwa muzyka kościelna, czyli chorał gregoriański oraz polifonia chóralna, była coraz bardziej marginalizowana, późniejsze próby powrotu kompozytorów do języka polifonii palestrinowskiej, zalecanej przez Kościół, kończyły się niepowodzeniem. Odtąd właściwie nie da się odróżnić muzyki świeckiej od muzyki kościelnej, oba rodzaje posługują się takimi samymi technikami kompozytorskimi, środkami wyrazu i językiem muzycznym. Kościół utracił, jak na razie bezpowrotnie, swój własny, wypra-

cowany przez wieki język muzyczny. Tak oto zakończył się romans ze światem w sztuce cywilizacji zachodniej.

Cykl *Vespro della Beata Vergine* Claudia Monteverdiego wydany został w roku 1610, czyli zaledwie szesnaście lat po śmierci Palestriny. Jest on świadectwem przyśpieszenia rozwoju muzyki. To, co prezentuje Monteverdi, to zupełnie inny sposób podejścia do muzyki liturgicznej. W zaskakujący sposób wykorzystuje on zarówno świeckie środki wyrazu, jak i melodie chorałowe.

Przypatrzmy się np. samemu invitorium: *Deus in adiutorium meum intende*. Incipit, czysto chorałowy, zaśpiewany jest tylko przez kantora. Natomiast dalej mamy eksplozję dźwięków, feerię barw. Jeśli zaś wsłuchamy się dokładniej, da się zauważyć trzy poziomy opracowania tego invitorium: po pierwsze, jest to skandowanie doksologii na jednym dźwięku, w pionach akordowych tworzących *falso bordone* – był to popularny we Włoszech XVI-wieczny styl.

Po drugie, podkład do tego skandowanego invitorium stanowi utwór całkowicie świecki – toccata w weneckim stylu, grana przez smyczki, puzony i cornety, wzięta żywcem z *Orfeusza*, opery Monteverdiego. Ta sama toccata, mylnie brana za uwerturę, była fanfara na cześć księcia Gonzagi, u którego Monteverdi był wówczas na służbie.

Gdyby jednak zastanowić się głębiej, można dojść do wniosku, że invitorium nawiązuje jednak tym utrzymaniem melodii na jednym dźwięku do chorałowej melorecytacji. Jednocześnie ta quasi-chorałowa monotonia skonfrontowana jest z końcowym Alleluja, które skomponowane zostało w metrum 2/3 i w niemal tanecznej rytmice. *Vespro* pełne jest takich kontrastów.

Psalm *Dixit Dominus* Monteverdi potraktował już w typowo barokowy sposób, to znaczy każdy werset opracował inną techniką. Utwór rozpoczyna się oczywiście chorałowym incipitem, który później rozwijany jest na sposób przeimitowany, czyli w stylu Josquina. Dalej mamy na zmianę fragmenty skandowanego *falso bordone*, monumentalnego wenenckiego polichóralizmu z efektem echa, fragmenty solowego *concertato* przeciwstawionego *tutti* i instrumentalne ritornelle, momentami mocno przypominające te z *Orfeusza*.

Po tak monumentalnej kompozycji, jaką jest *Dixit Dominus*, niemal szokująco kontrastująca okazuje się pierwsza z antyfon-

-concerti – *Nigra sum*. Jest to solowy, tenorowy motet oparty na skompilowanych tekstach dwóch antyfon chorałowych zaczerpniętych z księgi Pieśń nad pieśniami. Monteverdi opracował ten tekst na sposób wykorzystywany przez niego do tej pory w erotycznych madrygałach. Ktoś nieobeznany z przeznaczeniem tego utworu może być przekonany, że jest to np. miłosna aria operowa, pełna żaru i uniesień. Jest to utwór minimalistyczny w porównaniu z poprzedzającym go psalmem, solowy, z towarzyszeniem zaledwie *basso continuo*, wydaje się odpowiedniejszy do prywatnych komnat niż do kościoła.

Moim najukochańszym utworem z *Vespro* jest psalm *Laetatus sum*, w którym Monteverdi zastosował całkowicie świecki środek wyrazu, jakim jest ostinato w partii instrumentalnej. Ostinato to pewna stała figura rytmiczna, często również melodyczna. Technika ostinatowa najpierw była praktykowana w różnego rodzaju tańcach (pierwotnie np. passacaglia i chacona, wykorzystujące technikę ostinatową, to były tańce, ale zostały zaadaptowane do muzyki sakralnej, również organowej). To wykorzystanie ostinata niestety zupełnie odbiera charakter sakralny psalmowi, bo mimo iż jest to utwór genialny, to nie sposób się przy nim powstrzymać od przebierania nogami. Wszak jest to psalm pielgrzymi: *Uradowałem się, gdy mi powiedziano: «Pójdziemy do domu Pańskiego!»*. Muzyka świetnie odmalowuje tu trud wędrowki, to także bardzo barokowy chwyt.

Ponadto to utwór pokawałkowany, po barokowemu, na części, każda w innej technice; jednak to, co stało się spoiwem całości, to wyłaniająca się uporczywie spośród koncertujących fragmentów monotonna melorecytacja chorałowego *cantus firmus*. Chorałowa psalmodia pojawia się niemal na każdym kroku, choćby w tle. Najlepsze jest zatem takie wykonanie, które nie idzie za minimalistycznymi prądami w wykonawstwie muzyki dawnej i powierza pojawiającą się w różnych głosach partię chorałową chórowi, a nie solistom.

Nie sposób pominąć chyba najśłynniejszego utworu z *Vespro* – responsorium *Duo seraphim*, które liturgicznie przypisane jest do uroczystości Trójcy Przenajświętszej. Jego tekst zaczerpnięty jest z Księgi Izajasza (Iz 6, 3: *I wołali jeden do drugiego: Święty, Święty, Święty Pan Bóg Zastępów. Pełna jest ziemia chwały Jego*)

oraz z Pierwszego Listu św. Jana Apostoła (1 J 5, 7, tłumaczenie Wulgaty w Biblii Wujka brzmi: *Albowiem trzech są, co świadectwo dają na niebie: Ojciec, Słowo i Duch Święty, i ci trzech są jedno*). Monteverdi zastosował tutaj czyste malarstwo dźwiękowe, opisał muzyką wyobrażenie serafinów, którzy „wołają do siebie”. Duet ten bogato jest zdobiony gorgiami, typowymi dla włoskiego wczesnego baroku, świetnie imitującymi wyobrażenia aniołów z różnego rodzaju przedstawień malarskich, sugerującymi trzepotanie skrzydeł. Również w tekście opisującym Tróję Świętą mamy do czynienia z próbą oddania dźwiękami natury Bożej, na słowach *Tres sunt* słyszymy trzech tenorów w trójdźwięku, na słowach *unum sunt* – słyszymy unison.

Takie potraktowanie materiału muzycznego porównać można do realizmu w barokowych przedstawieniach nieba w malarstwie. Od czasu Monteverdiego muzyka sakralna nie była już nigdy tym samym co przedtem, czyli spekulatywnym ukazaniem porządku i harmonii sfer, odczytywanej za pomocą rozumu ludzkiego w stworzeniu i w duszy ludzkiej. Muzyka sakralna stała się odtąd próbą odmalowania tajemnic wiary za pomocą świeckich muzycznych środków wyrazu.

Sonata sopra Sancta Maria to chyba najdziwniejszy utwór w całym cyklu *Vespro*. Bazuje na kontraście pomiędzy wyjątkowo rozbudowaną melodycznie partią instrumentalną – wykorzystującą szalone, szybkie przebiegi, taneczne rytmy, zmienne metrum, ciągłe zmiany obsady, dialogujące ze sobą w różnych konfiguracjach smyczki, puzony i cornety (stały skład wenecki) – z wyjątkowo ascetyczną partią wokalną, która opiera się wyłącznie na krótkim litanijskim wezwaniu: *Sancta Maria, ora pro nobis*.

To wezwanie, powtórzone w całym utworze jedenaście razy, jest za każdym razem odrobinę inaczej potraktowane rytmicznie, czasem skandowane, czasem rozciągnięte w czasie, niekiedy w synkopach, zawsze z akcentem położonym na inne słowo czy sylabę. Można powiedzieć, że Monteverdi bawi się tutaj formą chorałową. Jeśliby przyjąć za Ewę Obniską, że dokonuje on w *Vespro* stylizacji modlitwy, to skłaniałabym się do tego, by wskazać ten właśnie utwór jako instrumentalne potraktowanie chorału i stworzenie stylizacji.

Magnificat I jest kolejnym utworem pokawałkowanym na poszczególne wersety, każdy opracowany w odmiennej technice: odcinki solowe koncertujące, duety, tercety, odcinki polichóralne w technice weneckiej, odcinki instrumentalne – canzony.

Monteverdi wypracowuje tu model barokowego wykorzystywania melodii chorałowej w formie wokalnie-instrumentalnej. To chorał jest tu spoiwem materiału muzycznego, raz pojawia się jako śpiew solowy – element pierwszoplanowy, na którego tle rozgrywają się wariacje instrumentalne, a czasem jest potraktowany jako tło dla duetu czy tercetu solistów.

Ten sposób opracowania i wtapiania melodii chorałowych, czy może raczej „nanizywania” na prostą linię chorałową całej konstrukcji utworu, pozostał wzorcem dla wielu pokoleń następnych kompozytorów baroku. Nie inaczej postępował sam Bach z chorałem protestanckim w swoich kantatach, choć oczywiście struktura melodii chorału protestanckiego narzucała inne środki harmoniczne. Warto jednak pamiętać, że to nie kto inny, tylko Monteverdi jako pierwszy przetał ścieżki i ukształtował ten model użycia chorału. Barok operuje zawsze kontrastem, ten kontrast ascetycznego chorału i bogactwa arsenału muzyki twórców czasu baroku trafnie podkreśla współistnienie z jednej strony tego, co czasowe i zmienne, z tym, co wieczne i niezmiennie.

Warto też zwrócić uwagę na ostatnią doksologię, to reminiscencja responsorium *Duo seraphim* – dwa tenory śpiewają w duecie, w technice echa, na tle rozciągniętej w czasie melodeklamacji chorałowej. Na *sicut erat* znowu rozbrzmiewa z całą mocą polichóralne *tutti*.

Na koniec podzielę się refleksją dotyczącą legendarnego wykonania *Vespro*, dokonanego w 1990 roku przez The English Baroque Soloists pod dyрекcją Johna Eliota Gardinera w bazylice św. Marka w Wenecji (w której Monteverdi był później *maestro di capella*). Abstrahując od tego, że nadal uważam to wykonanie za najlepsze w historii fonografii, niestety potraktowano w nim to arcydzieło aliturgicznie lub gorzej nawet, jako rodzaj świeckiej liturgii. Jest to widowisko-koncert, w którym śpiewacy wchodzą w rolę kapłanów, występują, stojąc na ambonach lub nawet imitując samotnych kapłanów przed bocznymi ołtarzami, przyjmują liturgiczne pozy. Zapewne miało to w zamyśle artystów nadać

bardziej mistyczny charakter całemu wydarzeniu, przekształca jednak koncert w performans. Wykonanie to zatem przyczynia się do rozwoju czarnej legendy *Vespro* jako pierwszego w historii performansu muzyczno-liturgicznego. ■



Tradycyjnie oferujemy:

- + Ikony, obrazy i figury
- + Krzyże i ryngrafy
- + Nakrycia głowy: mantylki, chusty, szale, kapelusze
- + Świece i szatki chrzcielne
- + Szkaplerze i różańce
- + Kropielniczki i zestawy kolędowe
- + Pamiątki przyjęcia Sakramentów św.
- + Papeterię