

Katarzyna Szymańska-Stułka

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

 <https://orcid.org/0000-0002-1862-6218>

MODLITWA DO MATKI PIĘKNEJ MIŁOŚCI MICHAŁA MALCA

Celem mojego wystąpienia jest prezentacja utworu Michała Malca *Modlitwa do Matki Pięknnej Miłości* (*Prayer to our Lady of Divine Love*) jako jednego z przykładów współczesnej twórczości muzycznej związanej z osobą Jana Pawła II. Michał Malec – kompozytor urodzony w roku 1995, reprezentuje środowisko kompozytorów warszawskich młodego pokolenia, którzy w ostatnich latach interesują się tematyką papieską i znajdują dla niej miejsce w swojej twórczości.

Związki między inspiracją, dziełem i osobą Jana Pawła II a nowopowstającą muzyką polską zamierzam nakreślić w kontekście wzorów formalnych i kompozycyjnych utworu, który czerpie ze zdobyczy współczesnego stylu motetowego nawiązującego do renesansowej polifonii. Proponuję rozważanie i próbę teoretyzowania współczesnego stylu motetowego na przykładzie kompozycji Michała Malca *Modlitwa do Matki Pięknnej Miłości* w odniesieniu do Josquinowskiej koncepcji motetu.

Współczesny styl motetowy to w pewnym sensie wyzwanie analityczne i teoretyczne, wokół którego chcę skoncentrować swoje rozważania. Współczesny styl motetowy, reprezentowany przez ten utwór, to imponujące swymi rozmiarami zjawisko w dzisiejszej twórczości kompozytorskiej. Rozrasta się ono w ostatnich 40 latach na znaczącą skalę, nie powinno zatem ująć naszemu teoretycznemu namysłowi.

Styl motetowy – reedycja u schyłku XX wieku

Styl motetowy powrócił z wielką siłą u schyłku XX wieku. Z pewnością trudno będzie precyzyjnie określić, kiedy to nastąpiło i podać jednoznaczne przyczyny. Wskazać jednak trzeba tendencje, które pojawiły się niemal równolegle

w twórczości kilku wybitnych współczesnych twórców: Arvo Pärta (np. *Pasja* 1982, *De Profundis* 1980, *Stabat Mater* 1985), Henryka Mikołaja Góreckiego (np. *Miserere* 1981, *Pieśni maryjne* 1985, *Na Anioł Pański biją dzwony* 1986, *Totus Tuus* 1987, *Kyrie* 2005), Johna Tavenera (95 spośród ponad 230 jego dzieł zostało przeznaczonych na chór *a cappella*), a także Sofii Gubajduliny (m.in. *Alleluja* na chór 1990, *Pasja wg św. Jana* 2001). Tendencje otwierania się ku wartościom duchowym w muzyce ujawniała już wcześniej twórczość Alana Hovhanessa (np. 1959 – *Symphony No. 6, Celestial Gate*, op. 173, 1955 – *Mysterious Mountain* – *Symphony No. 2*, op. 132), w niej też szukano inspiracji dla tego kierunku. Warto dodać, że twórczość o tematyce duchowej, religijnej dla niektórych twórców wyznaczała całkowitą przemianę języka artystycznego, a poświęcenie się jej miało u nich charakter zdecydowanych zwrotów, zarówno w sferze technik kompozytorskich, jak i całej estetyki tworzenia.

Tendencje nasycenia muzyki treściami duchowymi, religijnymi, jakie pojawiły się u schyłku XX wieku, zostały określone jako wyrastające z ducha minimalizmu, uproszczenia, niekiedy także ograniczenia środków twórczych, na rzecz uwydatnienia przekazu mistycznego, duchowego, sakralnego. Koncentracja na religijnym, a nawet mistycznym przekazie stała się wiodąca dla tego nurtu, który objawiał się w wielu nowoczesnych formach, ale też z czasem zbliżył się do renesansowego stylu motetowego – wskazać tu można obecnie Pawła Łukaszewskiego i kompozytorów warszawskich młodego pokolenia. Fenomen pojawienia się muzyki wokalne *a cappella* o tematyce religijnej u schyłku XX wieku tłumaczono na wiele sposobów, upatrując jego inspiracje w pragnieniu odkrywania duchowego aspektu twórczości muzycznej prowadzącej do refleksji nad świętością, *sacrum*, a także duchowością pojmowaną w uniwersalnym znaczeniu.

Twórczość Arvo Pärta, Henryka Mikołaja Góreckiego i innych kompozytorów bliskich tej wyrazowości określano jako „mistyczny”, „święty”, „sakralny”, „duchowy” minimalizm. Zwracano uwagę na to, że kompozycje te utrzymane są w estetyce minimalistycznej, a ich tematykę tworzą religijne i mistyczne treści. Hasło naczelne tej twórczości, wskazane przez Petera Bouteneffa w odniesieniu do muzyki Pärta, znajdujące odbicie także w jej empirycznej analizie, brzmiało: „udźwięcznić świętość, *sacrum*” (*sounding the sacred*), wyrazić dźwiękiem *sacrum*¹. Wyznaczyło ono główną ideę tego kierunku i podkreśliło zwrot ku duchowości, który go uformował.

Należy w tym miejscu zauważyć aktywność kompozytorów warszawskich w tworzeniu kompozycji tego gatunku. Wielu twórców z tego kręgu ma w swoim kompozytorskim portfolio utwory wokalne na chór *a cappella* o tematyce religijnej lub sakralnej. Tego rodzaju dzieła można wskazać nawet u tych twórców,

1 P.C. Boufnett, *Arvo Part. Sounding the Sacred*, New York 2021, <https://doi.org/10.2307/j.ctv1199106>.

którzy ostatecznie poszli inną artystyczną drogą – Marian Borkowski, Dariusz Przybylski, Aleksander Kościów, Paweł Szymański mają w swojej twórczości utwory z kręgu stylu motetowego.

Styl motetowy – wzór Josquinowski, forma

Styl motetowy obecnie sięga w pewnych obszarach do typu motetu renesansowego wykształconego na początku XVI wieku (ok. 1500–1520) w twórczości Josquina des Prés. Jego cechy formalne to:

- kompozycja wokalna 4-głosowa *a cappella* – struktura motetu będąca wynikiem poszerzenia przestrzeni brzmienia z 3- do 4-głosu i nadania głosowi najwyższemu równorzędnego statusu wobec głosów pozostałych,
- uspołnienie formy, wyznaczenie jej logicznego, fazowego przebiegu,
- redukcja wielotekstowości, wielorytmiczności i wielowspółbrzmienowości, charakterystycznych dla motetu późnośredniowiecznego *Ars Nova*,
- zharmonizowanie brzmienia, wprowadzenie stałych wzorów rytmicznych, uspokojenie pulsu, zespojenie faktury (płynność głosów, szczelność przeprowadzeń tematycznych),
- zastosowanie imitacji jako środka porządkującego i wiążącego formę w jej wszystkich wymiarach².

Cechy wyrazowe, wrażeniowe i eksperymentalne motetu Josquinowskiego

Za cechami formalnymi motetu renesansowego podążają elementy wyrazowe, wrażeniowe i eksperymentalne, których śmiałym prekursorem był Josquin. Klasyfikuję je tutaj według impulsów, jakich dostarczać mogła kompozytorskiej wyobraźni przestrzeń wizualna i przestrzeń symboliczna doby dojrzałego renesansu. Cechy te stanowią niejako odbicie elementów przestrzeni wizualnej opisywanej przez Leonarda da Vinci w konstrukcji muzycznej. W pierwszej kolejności należy wskazać tu działanie w muzyce perspektywy powietrznej i barwnej oraz rozmywanie i zacieranie konturów melodyczno-rytmicznych.

W malarstwie zjawisko rozmywania konturów, tworzenia kształtów jakby za mgłą, dających mgliste, miękkie efekty kolorystyczne, określane jest jako *sfumato*³. Leonardo zastosował je w słynnym dziele *Mona Lisa* (1507), a także w obra-

2 B. Pocij, *Motet* (2), <https://meakultura.pl/arttykul/motet-2-625/> (20.12.2022).

3 M.L. Rizzatti, *Leonardo da Vinci*, tłum. W. Jekiel, Warszawa 1989, s. 88 (Geniusze Sztuki).

zie *Święta Anna Samotrzecia* (1513), gdzie delikatne rozmywanie konturów figur i przedmiotów szczególnie widoczne jest w charakterystycznie przedstawianych twarzach, emanujących nieuchwytnym pięknem i spokojem, lecz owianych tajemniczością.

W muzyce efekt ten jest osiągnięty przez zespolenie głosów w imitacji opierającej się na powtórzeniach tematu melodycznego w kolejnych głosach kompozycji. Innym sposobem rozmywania dźwięków jest stosowanie długich wartości rytmicznych, co powoduje, że dźwięki stosunkowo długo wybrzmiewają w akustycznej przestrzeni świątyni – przypomnijmy, że w czasach Josquina zastosowano kopułę jako nowoczesne rozwiązanie architektoniczne. Rozwiązanie to miało skutki dla wykonywanej wewnątrz muzyki – tworzyło długi pogłos, w którym dźwięki nakładały się na siebie, tworząc rozmywającą się, brzmiącą strukturę.

Innym zabiegiem obecnym w renesansowej przestrzeni plastycznej jest *chiaroscuro*⁴ polegające na rozkładzie światła i cienia w postaciach i przedmiotach oraz modelowaniu kształtów za pomocą wartości ciemne–jasne (kontrast, światłocień). Leonardo wprowadza te rozwiązania w obrazie *Madonna w grocie* (1483), gdzie kontrast oświetlonych postaci z przyciemnionym tłem buduje specyficzny klimat dzieła. Muzyczne *chiaroscuro* objawiać się może w subtelnym kontrastowaniu głosów wyższych z niższymi – u Josquina wyraźnie dialogują ze sobą głosy ujmowane w pary ze względu na rejestr brzmienia, co wskazuje na barwowe zestawienia głosów, wzmacniane przekazywaniem melodii w głosach między różnymi rejestrami.

Do cech zgoła technicznych, stanowiących składowe warsztatu artystycznego, dochodzą elementy symboliczne i semantyczne, dość wyraźne już u Josquina, a pogłębiane u współczesnych twórców:

- symbolika – liczbowa, dominująca w motetach Josquina nad tekstową, np. Josquin, *Illibata dei virgo nutrix*, zakodował w dźwiękach własne nazwisko, a w motecie *Missa Hercules dux Ferrariae*, wyraził hołd złożony patronowi⁵,
- subtelne wyrażanie emocji – wrażliwość na barwy głosów, eksperymentowanie z gęstością faktury – redukcja i zagęszczenie dźwięków w głosach, operowanie pauzą, rozwijanie elementu wrażeniowego, sonorystycznego⁶,
- nasycenie muzyki treściami mistycznymi, walor przekazu kontemplacyjnego, silne powiązanie z tekstem modlitwy, wykorzystanie tekstów

4 L. da Vinci, *Traktat o malarstwie*, tłum. M. Rzepińska, Gdańsk 2006, s. 329.

5 P. Gancarczyk, „Komponował, kiedy chciał”. O Josquinie na pięćsetlecie, <https://ruchmuzyczny.pl/article/1335> (20.12.2022).

6 E. Obniska, *Renesansowy księżę muzyki*, „Ruch Muzyczny” 1997 nr 3, s. 4.

poetyckich o charakterze hymnicznym, sławiących postać Matki Bożej, np. Josquin, *Ave Virgo Serena*,

- uczynienie motetu, za sprawą uspoźnienia tekstu i zorientowania na treści religijne, rodzajem osobistej modlitwy, intymnego dialogu, wyciszenia, ofiarowania.

Josquin przekuwał wyżej wspomniane treści w dźwięki w sposób dotąd nieznanymi, jak podkreślił Enzo Restagno, nazywając renesansowego twórcę „il signore dei suoni”⁷. Na szczególną wyrazowość muzyki Josquina zwracała uwagę Ewa Obniska⁸, upatrując w nim prekursora XVII-wiecznej muzyki jako mowy dźwięków.

Styl motetowy w duchu Josquina i jego następców – mapa zagadnień

Ów zwrot ku treściom religijnym i ich duchowemu przeżywaniu, jaki dokonał się w motecie czasów Josquina, zawdzięczamy prawdopodobnie uwypatnieniu roli tekstu w formie motetowej. Już w motecie przedjosquinowskim uwagę przykuwa bogactwo gatunków literackich, wkraczających do świata muzycznego motetu i kształtujących jego walory estetyczne. Pojawiają się tu teksty hymniczne, wzniosłe, sięgające późnośredniowiecznej poezji mistycznej. W motetach pojawiały się wersy, które w sposób obrazowy, metaforyczny i niemal zmysłowy opisywały postacie świętych. Subtelne połączenie piękna poetyckiego słowa i muzyki w wielogłosowej formie motetu odnieść można do zjawiska „afektowanej pokorności” (*affected modesty*), cechującej estetykę późnego średniowiecza, o której pisał Ernst Robert Curtius⁹. Estetyka ta przy swej delikatności zgoła niepozornie, a jednak śmiało realizowała swoje cele. Porównania do pięknych i subtelnych form światła, natury i cech człowieczych były tu na pierwszym miejscu. Do nich dołączyły środki techniczne rozwinięte w renesansie, wypracowane w formie i strukturze muzycznej, które pozwoliły na jeszcze pełniejsze, właściwe podkreślenie tych treści.

W motecie obserwować można zatem swoistą grę między różnymi wymiarami tekstu i muzyki, a sam tekst odczytywać można semantycznie lub wrażeniowo. W każdym z tych przypadków zwracamy uwagę na inne jego walory. W pierw-

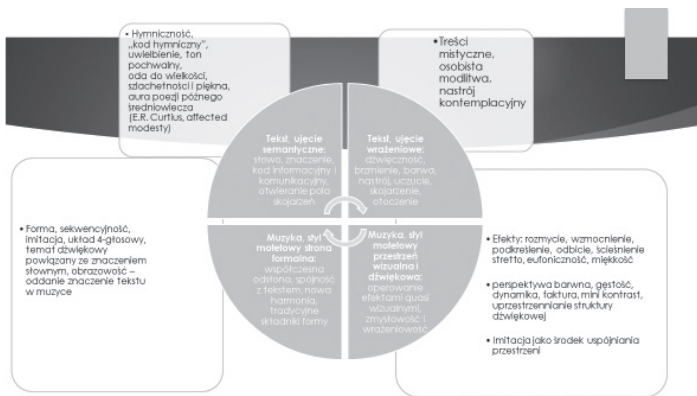
7 Wł. „il signore dei suoni” – „pan lub władca dźwięków” (tłum. własne), E. Restagno, *Il signore dei suoni del Rinascimento tra storia e leggende*, Il sole 24 ORE, Milano 2021, s. 1.

8 E. Obniska, *Renesansowy księżę...*, dz. cyt., s. 4.

9 E. R. Curtius, *European literature and the Latin Middle Ages*, New York 1953, https://books.google.pl/books?id=WtSpNfBcocC&printsec=frontcover&hl=no&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (17.09.2023).

szym – na treść słowną, semantyczną, kod informacyjny i komunikacyjny, które otwierają pole znaczeń; w drugim – na brzmienie słów, ich dźwięczność, które budują nastrój, przywołują skojarzenie, a nawet uczucie, tworząc niejako otoczenie samej treści niesionej przez znaczenie ukryte w tekście. Ten rodzaj podejścia do kwestii słowa wspomaga przywoływanie nastroju kontemplacji i duchowości w motecie.

Schemat 1. Mapa zagadnień tworzących styl motetowy w perspektywie przestrzeni semantycznej, dźwiękowej i wizualnej.



Źródło: opracowanie własne.

Z kolei muzyka odczytywana może być z jednej strony jako forma nosząca znamiona określonego stylu – w tym wypadku stylu motetowego, z jego elementami składowymi, takimi jak motywika, harmonika, imitacyjny sposób kształtowania, integracja z tekstem słownym. Z drugiej strony muzyka jawić się może jako zjawisko osadzone w przestrzeni dźwiękowej korespondującej z przestrzenią wizualną – wówczas jest rodzajem operacji tematycznych nakierowanych na wywołanie określonego wrażenia poprzez brzmienie i grę jakością dźwięku, jego dynamiką, artykulacją i kolorem. W tym obszarze pojawiają się dźwiękowe efekty inspirowane przestrzenią wizualną, takie jak rozmycie konturów linii melodycznej, wzmocnienie wybranych fraz lub dźwięków, artykulacyjne, dynamiczne lub rejestrowe stosowanie operacji motywiczych, np. zacieśnianie, odbicie, rozproszenie.

Tu należałoby wspomnieć o efektach brzmieniowych, np. o dążeniu do osiągnięcia pełnej harmonii dźwięków, eufoniczności przekazu, miękkości i subtelności brzmienia. Perspektywa barwna ujawniana w sferze muzycznej pozostaje także w tej sferze rozważań. Zasada się na sposobach uprzestrzennienia

brzmienia przez zmianę stopnia gęstości faktury, modelowanie dynamiczne, kontrasty, wprowadzanie imitacji jako środka uspoźnienia tematycznego tkanki dźwiękowej.

Zarysowanie stylu motetowego czasów Josquina w kontekście muzycznym i pozamuzycznym miało być przygotowaniem do rozważań na temat jego współczesnej odsłony. Po tej fazie rozważań możemy wrócić do głównego tematu artykułu, jakim jest utwór Michała Malca, kompozytora młodego pokolenia, absolwenta kompozycji Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, wokalisty, jednego z członków zespołu wokalnego VOCARE¹⁰.

Modlitwa do Matki Pięknego Miłości Michała Malca jest, jak wspomniano, utworem wywodzącym się z kręgu inspiracji twórczością i osobą ojca świętego Jana Pawła II. Zasila kolekcję kompozycji napisanych do jego słów. Wpisuje się w nurt twórczości papieskiej, jaką zapoczątkowały w muzyce polskiej spektakularne dzieła Henryka Mikołaja Góreckiego. *Modlitwa...* zdobyła II nagrodę na Konkursie Kompozytorskim Jana Pawła II Edycja 2018 „Jan Paweł II – syn polskiej ziemi”¹¹. Uroczysty koncert finałowy odbył się 8 grudnia 2018 na Zamku Królewskim w Warszawie. Utwór wykonał Chór Centrum Myśli Jana Pawła II, którym dyrygował Jan Krutul – dyrygent, dyrektor konkursu.

Zainteresowanie tematyką papieską w twórczości młodych kompozytorów warszawskich być może wywołane jest ideą wspomnianego wyżej konkursu kompozytorskiego. Warto wspomnieć, że wśród laureatów znalazło się więcej młodych twórców związanych m.in. z warszawską uczelnią muzyczną: Jakub Szafranski otrzymał III nagrodę za utwór *Hail, oh Mother* na chór męski, Aleksandra Chmielewska dostała wyróżnienie za kompozycję o tytule *Hail oh Mother*. Ich twórczość o tematyce papieskiej wypełni być może moje kolejne rozważania. Wracając do twórczości Michała Malca, należy dodać, że *Modlitwa do Matki Pięknego Miłości* to nie jedyny tego rodzaju utwór w portfolio młodego kompozytora, choć nie tylko muzykę chóralną *a cappella* ma on w swoich osiągnięciach. Warto wspomnieć o płycie autorskiej *Beloved* wydanej przez firmę DUX w 2021 roku z kompozycjami motetowymi, a także o premierach zagranicznych tej twórczości¹². 24 września 2022 w Szwecji w Gagnefs kyrka zaprezentowany został utwór Michała Malca *O Padre nostro* w interpretacji znakomitego szwedzkiego chóru Sofia Vokalensemble pod dyktando Bengta Olléna.

10 Michał Malec, kompozytor, absolwent kompozycji Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, <http://michalmalec.eu/> (20.10.2022).

11 Konkurs Kompozytorski Jana Pawła II. Edycja 2018 „Jan Paweł II – syn polskiej ziemi”, www.kompozytorzyjp2.pl (20.10.2022).

12 Michał Malec, *Beloved*, <https://arkivmusic.com/products/malec-beloved> (20.10.2022).

Tekst jako inspiracja kompozycji i główny element formotwórczy

Przechodząc do analizy *Modlitwy do Matki Pięknej Miłości* w perspektywie współczesnego stylu motetowego, przypomnijmy rolę tekstu w formie motetowej, który jest kluczem do jej rozumienia. Autor sięga tu do homilii ojca świętego wygłoszonej podczas wizyty papieskiej 1 maja 1979 roku w rzymskim Santuario della Madonna del Divino Amore. Wizyta miała charakter roboczy, była to jedna z rutynowych wizyt duszpasterskich realizowanych przez władców Stolicy Piotrowej w diecezji rzymskiej. Jednak Jan Paweł II, wówczas jeszcze będący u progu swego pontyfikatu, uczynił z niej wydarzenie wyjątkowe. Podczas sprawowanej mszy świętej w trakcie homilii wygłosił poetycką modlitwę swojego autorstwa, skierowaną do Matki Bożej. Modlitwa utrzymana jest w formie hymnu opiewającego nieskazitelność, dobroć, miłość i piękno Najświętszej Maryi. Pojawiają się tu odwołania do zmysłowego, wrażeniowego charakteru Jej obrazu – piękna zapachu, blasku, lśnienia, odbicia, radości, czystości, delikatności. Modlitwa w swej stylistyce przypomina poetyckie teksty chwalebne, które obecne są w twórczości Josquina des Prés – np. tekst motetu *Ave Maria*. Oryginalny tekst modlitwy w języku włoskim przytoczony jest poniżej:

Salve, o Madre, Regina del mondo.
 Tu sei la Madre del bell'Amore,
 Tu sei la Madre di Gesù fonte di ogni grazia,
 il profumo di ogni virtù,
 lo specchio di ogni purezza.
 Tu sei gioia nel pianto,
 vittoria nella battaglia, speranza nella morte.
 Quale dolce sapore il tuo nome nella nostra bocca,
 quale soave armonia nelle nostre orecchie,
 quale ebbrezza nel nostro cuore!
 Tu sei la felicità dei sofferenti,
 la corona dei martiri,
 la bellezza delle vergini.
 Ti supplichiamo, guidaci dopo questo esilio
 al possesso del tuo Figlio, Gesù.
 Amen¹³.

13 *Visita al Santuario Mariano del Divino Amore. Omelia di Giovanni Paolo II (1979)*, https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/homilies/1979/documents/hf_jp-ii_hom_19790501_divino-amore.html (20.10.2022).

Jak twierdzi kompozytor, modlitwa wypowiedziana przez ojca świętego podczas wizyty w Santuario stała się inspiracją do napisania utworu. Jakimi ścieżkami zatem prowadzi nas twórca? Michał Malec podkreśla, że potraktował tu tekst jako czynnik kluczowy dzieła, wpływający znacząco na decyzje kompozytorskie¹⁴. Wykorzystał część tekstu modlitwy w przekładzie na język angielski, dokonał także zmiany kolejności pojawiania się niektórych strof względem oryginału (np. „Queen of the world, Regina del mondo”), podkreślił sentencję „Tu sei la Madre del bell’Amore, You are the Mother of fair Love”, czyniąc ją motywem przewodnim całej kompozycji. Kompozytor wybrał rozmiar, kształt i obsadę zgodne z motetowym modelem Josquinowskim. Utwór jest krótką formą, trwa około 4 minut, jest przeznaczony na chór czterogłosowy złożony z indywidualnych głosów, z podwójną obsadą głosów skrajnych: bas i sopran. Już od pierwszych taktów wprowadza nastrój uroczysty, zaznaczony w partyturze jako *festivo*, i operuje układem głosów przypominającym malarską barwną perspektywę ze względu na ich koloryt wypełniający rejestry brzmienia od najwyższego do najniższego (przykład 1). Głosy przekazują sobie temat główny, który jest opracowywany i przetwarzany dźwiękowo według reguł imitacji (powtarzanie tematu melodycznego) dokonujących się między poszczególnymi głosami.

Przykład 1. Michał Malec, *Prayer to our Lady of the Divine Love*, t. 1–11¹⁵.

Prayer to our Lady of the Divine Love

śłowa: Jan Paweł II
1 maja 1979 r. for SSATBB choir Michał Malec
2018

Festivo ♩=64

Soprano: Hail, oh Mother, hail, oh Mother, hail, oh Mother, Hail, oh Mother, Queen of the world, mm...

Alto: Hail, oh Mother, hail, oh Mother, hail, oh Mother, Hail, oh Mother, Queen of the world, mm...

Tenore: Hail, oh Mother, hail, oh Mother, hail, oh Mother, Hail, oh Mother, Queen of the world, mm...

Bass: Hail, oh Mother, hail, oh Mother, hail, oh Mother, Hail, oh Mother, Queen of the world, mm...

14 Uwaga kompozytora w korespondencji mailowej do autorki tekstu z października 2022 roku.

15 Wszystkie przykłady nutowe pochodzą z archiwum kompozytora, zostały udostępnione do publikacji.

miki i zwolnieniem tempa (*subito p* w takcie 18 po wcześniejszym *mf* oraz tempo *meno mosso*). Quasi-imitacje tematu sopranowo-altowego w głosach niższych (para tenor-bas), polegające na jego rozciągnięciu z zachowaniem charakterystycznych akcentów: wznoszącego się motywu sekundowego i skoku kwintowego, stanowią jakby cień, tło dla rozświetlonej, wyeksponowanej linii tematu prezentowanej przez głosy wyższe.

Sfumato wydaje się mniej obecne w motecie Michała Malca niż *chiaroscuro*. Niemniej pewne jego przejawy obserwować możemy w imitacyjnych układach głosów, których płynne przejścia i nakładanie się na siebie powodują zacieranie głównej linii tematycznej motetu. Wyrazistego przykładu *sfumato* dostarczają przesunięcia tekstu. W takcie 12 obserwujemy warstwowe multiplikowanie głównej sentencji modlitwy *You are the Mother of fair Love* we wszystkich głosach, przy czym między altem a sopranem nałożenie to następuje z przesunięciem jednej sylaby tekstu, powodując silny efekt rozmycia jego brzmienia i znaczenia.

Ideowość zaczerpnięta z Josquinowskiego motetu

Wśród istotnych współczynników dzieła Michał Malec wymienia następujące elementy¹⁶:

- hymniczność i mistyczny przekaz, które pojawia się w poetyckim tekście noszącym cechy hymnu do Matki Bożej,
- uroczyść i podniosłość, wyrażającą się w tekście, tempie i charakterze kompozycji, widoczną szczególnie w skrajnych jej częściach,
- wrażliwość zarówno w sferze tekstu, jak i dźwięku, wysuniętą na plan pierwszy szczególnie w sekcji środkowej utworu (t. 26–41), gdzie w tekście pojawiają się określenia takie jak delikatność, zwiewność, które można skojarzyć z kobiecością, łagodnością Matki,
- uspojnienie całości polegające na integracji muzyki i warstwy słownej traktowanej jako determinant kompozycji, znajdującej bezpośrednio odbicie w tempie, dynamice, fakturze tkanki dźwiękowej.

Fragment fazy środkowej utworu (t. 26–41) dostarcza potwierdzenia tych wskazań. Oto pojawia się fragment realizowany *Delicatamente* z udziałem zdecydowanej artykulacji *marcato*. Sentencja słowna tu wykorzystana „you are the source of all grace” podkreśla delikatność, wdzięk i subtelność Maryi. Podniosły charakter kompozycji łączy się tu z subtelnością wyrazu. Fragment ten poprzedzony jest zawieszeniem tempa i przebiegu dźwiękowego wyrażonym *fermatą*.

16 Uwaga kompozytora w korespondencji mailowej do autorki tekstu z października 2022 roku.

Harmonika wykorzystuje nałożenia kwintowo-sekstowe i kwartowo-trytonowe. Wciąż obecne jest cieniowanie dynamiczne (przykład 3).

Przykład 3. Michał Malec, *Prayer to our Lady of the Divine Love*, t. 23–27.

23

Delicatamente

Je - sus, the Mo - ther, mm, the source of all grace,

Mo - ther, mm, you are the source of all grace,

Mo - ther, mm, you are the source of all, the source of all

mm, you are the source of all grace,

Dalej natrafiamy na elementy symboliczne, które pojawiają się w wybranych sferach muzyki. Uwypukla je polifoniczny fragment oparty na prostym harmonicznym *ostinato* w taktach 34–41, wprowadzający wyrazistą dźwiękową metaforę tekstu, który jest w nim zastosowany. Pierwsze skojarzenie dotyczy lustra i odbicia, drugie zaś nawiązuje do czystości, która w owym zwierciadle się odbija. Akcentowane pionowo przeciwstawionych sobie głosów żeńskich i męskich przypominają uderzenia w triumfalne dzwony: pojawiają się tuż fragmentem opartym na słowach „Queen of the world” (t. 50–54), mogą być też potraktowane jako odmiana *chiaroscuro* (przykład 4).

Dalszy rozwój utworu przynosi ukłon w stronę spójności i integralności:

- jedność wyrażona jest ponownie w ostatniej fazie dzieła, która nawiązuje do pierwszej materiałem muzycznym oraz tekstem; w ostatnich trzech taktach zamyka się klamra kompozycyjna dopełniająca symetrię konstrukcyjną utworu;
- zacieśnienie, dające efekt *sfumato*, realizowane jest przez *stretto* w taktach 55–58, przynosi ono reminiscencje motywów dźwiękowych poszczególnych fragmentów kompozycji w różnych głosach;
- światłocień i zarazem rozmywanie głosów jest obecne w motetowej technice rozłożenia tematu głównego między kolejne głosy – np. od basu do sopranu w fazie początkowej otwierającej utwór; innym zabiegiem kompozytorskim w tej sferze wprowadzającym kontrast, światłocień, jest wykorzystywanie głosów niższych jako tła dla sopranu i altu.

w koncepcji utworu. Podsumujmy je na przykładzie *Modlitwy do Matki Pięknj Miłości* Michała Malca. Są to:

- dominacja tekstu – traktowanie warstwy słownej jako czynnik formotwórczy determinujący dźwiękową koncepcję utworu zarówno w sferze ogólnej atmosfery kompozycji, jej wyrazu i estetycznego przekazu, jak i przez szczegółowe odniesienia dźwiękonaśladowcze;
- podkreślenie harmonii kompozycji, w sferze dźwiękowych współbrzmień wynikających z relacji między głosami i współpracy głosów prowadzących indywidualne linie melodyczne. Podkreślenie to następuje przez obecną tu nową harmonię, w której dominują brzmienia eufoniczne, ale dobarwione dysonującymi elementami, jak współbrzmienia sekundowe, kwartowe, trytonowe, kwintowe dodawane do akordów tercjowych i sekstowych, przesunięcia harmoniczne sekundowe, rozjaśnienia barwy przez tonacje „krzyżkowe”;
- dźwiękowa przestrzeń barwna, uwypuklenie czynnika wrażeniowego, który wyraża się w wysokim zróżnicowaniu partii pojedynczych głosów przez liczne lokalne zmiany dynamiczne na krótkich odcinkach, zmiany artykulacyjne od brzmień miękkich w ścisłym Josquinowskim *legato* aż do odrywanych, akcentowanych dźwięków wykonywanych *marcato*. Zmiękczenia kolorystyczne uzyskiwane są przez łączenie różnych barwowo głosów, a także tonowanie i cieniowanie brzmienia ukryte w dynamice, plastyczność głosów i perspektywę brzmienia uzyskiwaną w kontrastowaniu partii głosów wiodących i towarzyszących. Zabiegi te określić można językiem malarskim jako muzyczne *sfumato* i *chiaroscuro*;
- „tekstowe”, tematyczne użycie symboli budujących formę przekazu. Nie liczba jest symbolem formującym dzieło, jak w motecie Josquina, lecz słowo, np. zwierciadło i dzwon. Do czynników wzmacniających przekaz tekstowy w sferze symbolicznej, tworzącej określoną atmosferę odbioru, zaliczyć trzeba także słowne oznaczenia wykonawcze, zawarte w partyturze, np. *festivo* (uroczyście), *delicatamente* (delikatnie);
- modlitewność, kontemplacyjność, zachęta do rozważania treści mistycznych, zawarta w całościowym przekazie słowno-muzycznym, w spokojnym miarowym tempie, w umiarkowanym dynamicznie brzmieniu, we współbrzmieniach dążących do uzyskania dźwiękowej harmonii, w subtelnym eksponowaniu modlitewnego tekstu.

Modlitwa... Michała Malca została wykonana po raz drugi przez zespół wokalny VOCORE w ramach koncertu papieskiego w sali koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina 21 października 2018 roku. Kompozycja

znalazła się też na monograficznej płycie kompozytora *Beloved* wydanej w DUX w 2021 roku.

Abstract

Michał Malec Prayer to the Mother of Beautiful Love

The aim of my paper is to present Michał Malec's *Prayer to Our Lady of Love* as one of the contemporary musical works related to the person and output of John Paul II. Michał Malec represents the environment of Warsaw composers of the young generation. The analyzed piece reveals connections to the motet style, which was created during the Renaissance period and introduced in the music of the 20th and 21st centuries in the modern variety. The analysis of the piece is performed in the context of a contemporary motet style and inspired by visual space and its reflection in musical structure.

Keywords: John Paul II, motet style, musical structure, Michał Malec

K. Szymańska-Stułka, *Modlitwa do Matki Pięknnej Miłości Michała Malca*, [w:] *W poszukiwaniu źródeł. Jan Paweł II o Ukrainie w Europie i inne studia*, red. Z. Zarębianka, Kraków 2023, s. 203–217 (Dni Jana Pawła II), <https://doi.org/10.15633/9788374389174.19>.