

Małgorzata Boryczko, Kraków

**ALMA REDEMPTORIS MATER ZE ZBIORU RAKOWSKIEGO W ŚWIETLE  
WYPOWIEDZI TEORETYCZNYCH J. V. RATHGEBERA**

Wprowadzenie

Utwór *Alma Redemptoris Mater* pochodzi ze zbioru muzykaliów kościoła parafialnego w Rakowie Opatowskim przechowywanego w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu. Kolekcja rakowska obejmuje dwie grupy kompozycji o różnych typach obsady. Pierwsza przeznaczona jest na czterogłos wokalny (*canto, alto, tenore, basso*) z towarzyszeniem dwojga skrzypiec, często dwóch trąbek clarino i partię organową. Druga obejmuje utwory na głos solowy (zazwyczaj *canto*), dwoje skrzypiec i organy. *Alma Redemptoris Mater* reprezentuje pierwszą grupę. Rękopis sygnowany Rap-17 nie jest opatrzony żadnym nazwiskiem ani datą. Także w elektronicznej edycji bazy RISM z roku 2006 nie istnieje kompozycja o takim incipicie. Mimo niekompletności bazy RISM, możemy postawić hipotezę o unikatowości przekazu rakowskiego. Datę powstania rękopisu sytuujemy przed rokiem 1740, kiedy przy kościele w Rakowie została ufundowana kapela. Najstarsze utwory znanego autorstwa w kolekcji rakowskiej to kompozycje o. Damiana Stachowicza z ostatniej ćwierci XVII w. Te dwie przesłanki wyznaczają nam prawdopodobne ramy czasowe powstania *Alma Redemptoris Mater* od ostatnich dekad XVII wieku do lat 40. wieku XVIII. Rozważania na temat datowania wykraczają jednak poza ramy tego referatu. Szerzej o tej problematyce można przeczytać w artykule<sup>1</sup> Aleksandry

---

<sup>1</sup> Aleksandra Patalas, *Fundacja kapeli muzycznej w Rakowie jako przejaw działań kontrreformacyjnych*.

Patalas znajdującym się w publikacji *Europejska kultura muzyczna w polskich bibliotekach i archiwach z 2008 roku*.

### Charakterystyka elementów ukształtowania muzycznego *Alma Redemptoris Mater*

*Alma Redemptoris Mater* jest kompozycją krótką, o prostym języku muzycznym i przejrzystej konstrukcji. Przeznaczona jest na 9 głosów: CATB, dwoje skrzypiec, dwa litui (czyli instrumenty dęte) i organy. Mamy więc do czynienia z typową obsadą osiemnastowieczną, możliwą do zrealizowania przez niewielki zespół, jakim dysponowała parafia w Rakowie. Wszystkie partie są samodzielne, nie występuje dublowanie głosów. Warto jednak zauważyć dużą zależność partii litui od skrzypiec. Sprawia to, że ich rola jest czysto kolorystyczna. Operowanie obsadą poprzez kontrastowanie poszczególnych odcinków, odgrywa kluczową rolę w partykulacji formy.

*Alma Redemptoris Mater* wykorzystuje tekst antyfony maryjnej w brzmieniu znanym z *Liber Usualis*. Ponieważ tekst jest krótki, zaledwie 10-cio wersowy, zdarzają się powtórzenia, stosunkowo jednak nieliczne. Dotyczą one tylko całości semantycznych w ramach jednego odcinka. Owe powtórzenia nie wpływają więc negatywnie na przejrzystość warstwy słownej. Dbalność o czytelność słów wysuwa się na plan pierwszy. Przeważa sylabiczne traktowanie tekstu, krótkie melizmaty zdarzają się niemal wyłącznie w kadencjach.

Melodyka jest prosta, o niedużym ambitus, łatwa do wykonania. Przeważają repetycje i ruch sekundowy. Powtórzeniom tekstu towarzyszy powtórzenie motywu melodycznego – najczęściej w progresji. Istnieje duże podobieństwo rysunku melodycznego poszczególnych głosów wokalnych. Podobne frazy spotykamy w głosach instrumentalnych, które dodatkowo ozdabiają linię melodyczną.

Prostota dotyczy też warstwy metro-rytmicznej, jednolitej w całym utworze. Głosy poruszają się umiarkowanym tokiem. Rytmika podporządkowana jest tekstowi – zgodna z akcentuacją. Długie sylaby są podkreślone dłuższymi wartościami, a na słowach 3-sylabowych często zastosowany jest rytm punktowany. Brak różnicowania rytmicznego między głosami. Jedynie w partiach instrumentalnych występują figuracje w drobniejszych wartościach.

Kompozycja utrzymana jest w tonacji Es-dur. Ma jasny plan tonalny z klarownymi połączeniami funkcyjnymi, głównie dominantowo-tonicznymi. Wewnętrzne kadencje są zawsze do I lub V stopnia. W jednym tylko miejscu harmonia zwraca szczególną uwagę poprzez zaburzenie trybu durowego. Wychylenie do b-moll możemy tutaj tłumaczyć względami retorycznymi, gdyż występuje na słowach *peccatorum miserere* („zmiłuj się nad grzesznikami”). Partia organo jest dość ruchliwa, bardzo zbliżona do basu wokalnego. Ocyfrowanie jest jednoznaczne i zgodne z pozostałymi głosami.

Forma jest krótka i jasno rozczłonkowana. Utwór obejmuje zaledwie 37 taktów. Zbudowany jest z jedenastu kontrastowo zestawionych odcinków. Podział na odcinki wyznaczają całości semantyczne tekstu, a muzycznie – frazowanie. Ułożone są naprzemiennie homorytmiczne fragmenty tutti i odcinki małogłosowe, w których zastosowana jest technika koncertująca i imitacje inicjalne. Dodatkowo granice poszczególnych odcinków podkreślone są kadencjami (w jednym tylko miejscu, mimo zmiany obsady, kadencja nie występuje).

Z powyższej charakterystyki wynika, że *Alma Redemptoris Mater* cechuje skromność środków kompozytorskich i prostota każdego elementu dzieła muzycznego. Można ją zaliczyć do większej grupy podobnych utworów z początku XVIII w. Prosta, łatwa do wykonania melodyka, klarowna harmonia funkcyjna, duży udział homorytmii i szybki pokaz tekstu charakteryzują wiele kompozycji o przeznaczeniu liturgicznym. Typowa obsada również wiąże *Alma Redemptoris Mater* z szerszym repertuarem, możliwym do wykonania zarówno w większych, jak i niewielkich ośrodkach.

Tabela 1

Podział formy na odcinki ze względu na zmiany obsady i harmonię.

takty	1-4	5-8	9-11	12-14	15-19	20-21	22-27	28-29	30-31	32-33	34-37
obsada	Tutti	CAB	Tutti	CAB	Tutti	CAB	Tutti	AT	Tutti	CA	Tutti
harmonia	Es	Es	B	B	Es	B	B	b/B	B	Es	Es

## Interpretacja *Alma Redemptoris Mater* w świetle zasad Johanna Valentina Rathgebera

Poprzestając na tak krótkiej analizie, warto jednak rozważyć jeszcze znaczenie *Alma Redemptoris Mater* w szerszym kontekście. Próbą usytuowania tej kompozycji w historii kultury muzycznej jest spojrzenie na nią w świetle mało znanych wypowiedzi teoretycznych Johanna Valentina Rathgebera. Propozycja ta ma uzasadnienie chronologiczne i geograficzne. Po pierwsze, lata życia kompozytora (1682-1750) pokrywają się z szacowanym czasem powstania kompozycji rakowskich. Po drugie, utwory Rathgebera były wykonywane przez kapelę w Rakowie, co wnioskujemy z jego kilku zachowanych tam kompozycji.

Johann Valentin Rathgeber był kompozytorem benedyktyńskim<sup>2</sup>. Do dziś zachowało się jego 575 utworów, głównie religijnych. Ogromna większość z nich przetrwała w drukach, wydanych jeszcze za życia kompozytora. Dzięki temu, znamy nie tylko kompozycje Rathgebera, ale także przedmowy, które pisał do swoich opusów. Dowiadujemy się z nich o założeniach i sposobie wykonania muzyki religijnej. Nadrzędnym celem nie było dla Rathgebera pokazanie kunsztu kompozytorskiego, ale uświetnienie liturgii. We wstępie do pierwszego opus o tytule *Oktava musica clavium octo musicarum in Missis octo musicalibus – Ad Philo-musum (Do miłośnika muzyki)* z 1721 roku, formułuje trzy zasady, którym powinny być podporządkowane utwory kościelne:

1) *suavitas* (słodycz) – melodie powinny być proste, łagodne, miłe dla ucha. Także warstwa harmoniczna ma być prosta, z przewagą połączeń dominantowo-tonicznych.

2) *facilitas* (prostota) – rezygnacja ze skomplikowanej faktury kontrapunktycznej i wirtuozerii. Najlepsza jest mała obsada – czterogłos wokalny z towarzyszeniem dwójga skrzypiec i organów. Skład ten może być poszerzony o instrumenty dęte, ale Rathgeber w swoich utworach zawsze dodawał je *ad libitum*.

3) *brevitas* (zwięzłość) – forma powinna być zwięzła i krótka. Należy unikać zbędnych powtórzeń<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Por. Elizabeth Roche, *Rathgeber, Johann Valentin*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Satie, London 2001, t. 20, ss. 846-847.

<sup>3</sup> Marcin Konik, *Muzyka religijna Johanna Valentina Rathgebera (1682-1750) w świetle źródeł polskich*, „Muzyka” 2008/3, ss. 31-43.

Powyższe zasady odzwierciedlają zmiany jakie zaczęły zachodzić w muzyce na przełomie XVII i XVIII w. Postulowanie prostoty to odpowiedź na zawiłą stylistykę późnego baroku. Rezygnacja z przepychu jest przejawem ogólniejszej tendencji i zapowiedzią nowego stylu. Sam Rathgeber był świadomy tych przemian, i w przedmowie do pierwszego opus pisał, że jego utwory są dostosowane do potrzeb czasu. Zarówno wypowiedzi, jak i twórczość Rathgebera są egzemplifikacją nowego podejścia do techniki kompozytorskiej, a także pojmowania samego dzieła – jego założeń, funkcji i celu. Kompozycje religijne nie mają być popisem ani kompozytora, ani wykonawcy, ale, podkreślmy raz jeszcze, powinny służyć liturgii – być jej ozdobą, a nie przytłaczać; pomagać w modlitwie, a nie skupiać uwagę słuchacza na sobie.

Przyłożmy zatem do tych sformułowań utwór *Alma Redemptoris Mater*. Wydaje się w pełni odpowiadać założeniom rathgeberowskim. Zasada *suavitas* przejawia się w prostej melodyce i przejrzystej, dominantowo-tonicznej harmonii. Skromność środków dotycząca właściwie każdego elementu muzycznego, rezygnacja z gęstej faktury i wirtuozerii, realizuje zasadę *facilitas*. Zaś *brevitas*, patrząc na rozmiary utworu, jest spełniona w sposób oczywisty.

Tak więc *Alma Redemptoris Mater*, która w pierwszym zetknięciu wydaje się kompozycją typową i mało ciekawą, okazuje się odpowiadać znamionom nowego stylu. Uproszczenie języka muzycznego i owa typowość stają się cechami pożądanymi. Dzięki opisanym przez Rathgebera zasadom, możemy zaliczyć utwór rakowski do szerszego nurtu kompozycji religijnych. Także przeznaczenie na typowy zespół wokalny-instrumentalny było niewątpliwą zaletą utworu. Dostosowanie do małej obsady wykonawczej umożliwiało powszechne wykorzystanie kompozycji w prowincjonalnych ośrodkach – parafiach i mniejszych klasztorach. Jest to ważne spostrzeżenie w badaniach repertuaru rakowskiego i innego repertuaru kościelnego z tego czasu.

*Alma Redemptoris Mater* w świetle wypowiedzi Johanna Valentona Rathgebera to cenny przykład uświadamiający nam przemiany zachodzące w muzyce XVIII wieku, przede wszystkim jednak stanowiący świadectwo kultury muzycznej z tego okresu obecnej na ziemiach polskich.