Anna Wieczorek

Akademia Muzyczna w Krakowie

Te Deum Arvo Pärta

Między kompozytorskim *métier* a gatunkowym *arché*

Te Deum na trzy chóry, orkiestrę smyczkową, fortepian preparowany i taśmę
Data powstania: 1984–1985, wersja ostateczna – 1992
Czas trwania: około 30 minut
Obsada: trzy chóry (SA, TB, SATB), orkiestra smyczkowa, fortepian preparowany[1], *ison* (taśma)
Dedykacja: Alfredowi Schlee

> *Te Deum* jest poszukiwaniem transcendencji. Czegoś dawno utraconego albo jeszcze nie odnalezionego. Poszukiwaniem tego, co uważane bywa za nieistniejące, choć jest tak rzeczywiste, bo istnieje nie tylko w nas, ale było już przed nami[2].

Geneza hymnu – geneza dzieła

Historia *Te Deum* sięga XIV wieku. Chociaż za twórcę większości pierwszych średniowiecznych hymnów łacińskich uważa się biskupa Mediolanu, św. Ambrożego, autorem tego najbardziej dziś znanego

1 Do preparacji fortepianu należy użyć metalowych śrub o średnicy 5 lub 6 mm, umieszczając je pomiędzy strunami czterech wymienionych dźwięków: a, d^1, f^1, a^1. Efekt brzmieniowy preparacji fortepianu polegać ma na „swobodnym rozchwianiu jednej ze stalowych strun", przy czym dla uzyskania zamierzonego efektu barwowego, preparowany fortepian powinien być wzmocniony elektronicznie (partytura *Te Deum*, Universal Edition 1984).

2 Książka programowa festiwalu *Arvo Pärt. Człowiek pogranicza*, Sejny 2003.

i popularnego łacińskiego hymnu jest najprawdopodobniej biskup Nicetas z Remesiany[3] (a nie, jak przez wieki sądzono, św. Ambroży)[4]. *Te Deum laudamus* to hymn brewiarzowy przeznaczony na jutrznie niedzielne i świąteczne. Z czasem niejako wyemancypował się z liturgii godzin, stając się samodzielną podstawą wielu monumentalnych arcydzieł pisanych na szczególnie podniosłe uroczystości kościelne i państwowe przez kompozytorów różnych epok[5] – warto wspomnieć chociażby dzieła Hectora Berlioza, Antona Brucknera, Romana Palestra czy Krzysztofa Pendereckiego.

Tradycyjny podział tekstu hymnu *Te Deum*, zgodny z teologicznym znaczeniem poszczególnych wersów, zakłada układ trzyczęściowy (choć zdania w kwestii dokładnych miejsc podziału są wśród interpretatorów podzielone). Część pierwsza, laudacyjna, skoncentrowana jest na uwielbieniu Boga Ojca, a jej kulminację stanowi cytat z Księgi Izajasza: *Sanctus, Sanctus, Sanctus*. Część druga skupia się wokół postaci Chrystusa i Jego zbawczej działalności; część trzecią stanowią fragmenty psalmów, a na ich kanwie opiera się modlitwa błagalna o Boże błogosławieństwo. Całość zamyka wyznanie pełne ufności i zawierzenia Bogu.

Wśród utworów kantatowo-oratoryjnych powstałych do oryginalnego tekstu hymnu dzieło Arvo Pärta (ur. 1935), przeznaczone na trzy chóry, orkiestrę smyczkową, fortepian preparowany i taśmę, zajmuje z całą pewnością miejsce szczególne. Kompozytor żyjący na pograniczu kultury prawosławnej i Kościoła zachodniego wybrał przed laty właśnie te słowa średniowiecznej modlitwy, aby wyrazić poprzez dźwięki swojej muzyki – jak sam mówi – „stałą, niezmienną prawdę"[6]. Lata osiemdziesiąte w twórczości Pärta (kiedy powstawało *Te Deum*) to okres krystalizacji jego indywidualnego, dojrzałego stylu[7]. Po młodzieńczej fascynacji dodekafonią i sonoryzmem, ponownym odkryciu technik kompozytorskich minionych epok, a następnie ośmiu latach niemal

3 Remesiana to antyczna nazwa dzisiejszego miasta w Serbii – Bela Palanka.

4 T. Dorożała-Brodniewicz, *Hymn w perspektywie genologicznej*, „Musica Sacra Nova" 2009/2010, nr 3/4, s.301.

5 S. Czajkowski, *Hymn* [w:] *Od psalmu i hymnu do songu i Liedu. Zagadnienia genologiczne: rodzaj – gatunek – utwór*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1998 (Muzyka i Liryka, 7), s. 30–31.

6 P. Hillier, *Arvo Pärt*, Oxford 1997, s. 140.

7 Wg typologii Małgorzaty Janickiej-Słysz. Por. M. Janicka-Słysz, *Pärt Arvo* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. N-Pa, Kraków 2002, s. 352.

zupełnej ciszy twórczej[8] Pärt wypracował nowy, oryginalny język muzyczny nazwany przez kompozytora *tintinnabuli* (łac. dzwoneczki). Stał się on podstawą materiałową *Te Deum*.

Kompozytor odniósł się z najwyższym szacunkiem do średniowiecznego tekstu, zachowując akcenty łacińskich słów i tradycyjny podział na trzy sekcje. Niemal każdy wers hymnu został przez niego użyty dwukrotnie: najpierw w wersji chorałowej, a następnie w wersji czterogłosowej. W ostatnim fragmencie utworu występują dwa słowa spoza hymnu, dodane przez kompozytora: *Amen* oraz *Sanctus*, nawiązujące do wcześniejszego fragmentu utworu.

Świat brzmieniowy hymnu Pärta

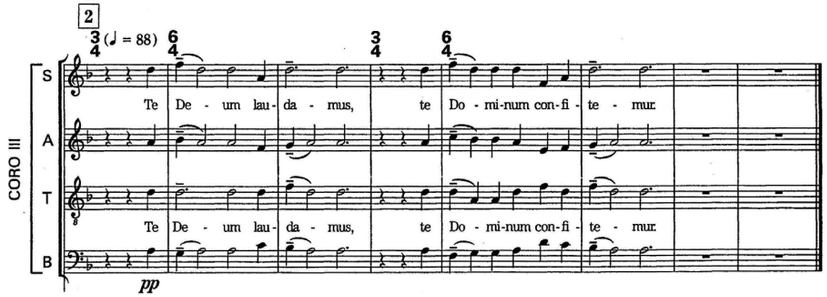
Utwór skomponowany został w siedemnastu krótkich fragmentach. Każdy z nich jest rodzajem antyfony: po chorałowym gregoriańskim zawołaniu chóru (męskiego lub żeńskiego) następuje odpowiedź chóru mieszanego lub orkiestry. Chór żeński i chór męski śpiewają materiał opracowany na sposób melizmatyczny, pozbawiony rytmu – stylizowany na chorał gregoriański lub organum dwugłosowe; partia chóru mieszanego stanowi natomiast typ śpiewu sylabicznego ujętego w homorytmiczny czterogłos. Po pierwszej lub drugiej ekspozycji wersu hymnu następuje odcinek instrumentalny oparty w dużym stopniu na materiale muzycznym zaprezentowanym w chorałowym zawołaniu chóru. Na poziom mikro obejmujący siedemnaście fragmentów nałożony jest poziom makro wyznaczający trzy części o nieregularnej długości: pierwsza i druga obejmują po sześć fragmentów, część trzecia – pięć. Mimo iż kompozytor operuje skromnym, ascetycznym wręcz zasobem środków (m.in. bliskie sobie wartości rytmiczne, wąski materiał melodyczny, pokrewne tonacje d-moll i D-dur) i bazuje wciąż na podobnych strukturach muzycznych, wynikających z techniki *tintinnabuli*, nie sposób odnaleźć w utworze dwóch identycznych fragmentów, epizodów, a nawet fraz. Tak jak w tekście hymnu żaden wers się nie powtarza, tak też w *Te Deum* Pärta żaden z odcinków nie zostaje identycznie powtórzony.

Świat brzmieniowy *Te Deum* stanowią diatoniczne dźwięki gamy d-moll oraz D-dur z nieustanną przemiennością trybów; w całym

8 Nie licząc III Symfonii z 1971 roku oraz kantaty symfonicznej *Laul armastastule* z roku 1973.

utworze przeważa tryb molowy, a całość kończy się w D-dur. Na aurę brzmieniową *Te Deum* istotnie wpływa dźwięk specjalnej harfy, tzw. *wind harp*, przypominającej harfę eolską. Jej struny wibrują pod wpływem powietrza płynącego przez instrument. Dwa dźwięki (D i A) wykonywane przez dętą harfę, odtworzone z taśmy, stanowią tzw. *ison* – niskie, „buczące" tło dla niemal całego utworu. Ma on pełnić funkcję analogiczną do burdonu w bizantyjskiej muzyce kościelnej. Charakter brzmieniowy kompozycji wynika przede wszystkim z przyjętej przez Arvo Pärta oryginalnej techniki – *tintinnabuli*. Nazwa pochodzi od podobieństwa muzyki do grających dzwonków, a sam kompozytor wyjaśnia ją następująco: „*Tintinnabuli* jest regułą, w której melodia i akompaniament są jednym. Jeden plus jeden równa się jeden – nie dwa. To jest sekret tej techniki"[9]. Zakłada ona współgranie linii melodycznej (M) opartej na kolejnych dźwiękach danej skali z linią głosu *tintinnabuli* (T) opartą na rozłożonym trójdźwięku w tej samej tonacji. W przykładzie 1 głos melodyczny (M) przeznaczony został dla partii altu i basu, zaś głos *tintinnabuli* (T) powierzony został sopranom i tenorom. Nadrzędna zasada budowania linii melodycznych na fundamencie skali diatonicznej i trójdźwięku dur lub moll sprawia, że współbrzmienia pozostają niejako wypadkową linearnego prowadzenia głosów – tak wokalnych, jak i instrumentalnych.

Pod względem fakturalnym każdy fragment *Te Deum* ma podobny, narastający układ: od monofonicznej melodii *senza metrum* aż po polirytmiczne fragmenty instrumentalno-wokalnego *tutti*.

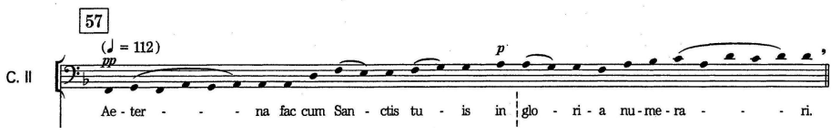


Przykład 1. A. Pärt, *Te Deum*, Universal Edition, s. 2 (partytura)
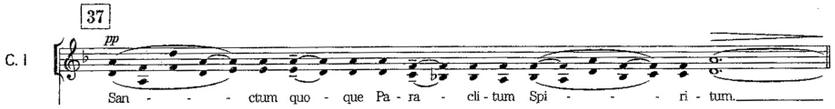
9 Cyt. za: T. Cyz, *Kanon*, „W drodze" 2007, z. 10 (410).

Odpowiedzią na chorałowe zawołania w fakturze monofonicznej lub dwugłosowej *nota contra notam* są wielogłosowe odcinki chóralne, ściśle homorytmiczne i uporządkowane metrycznie.

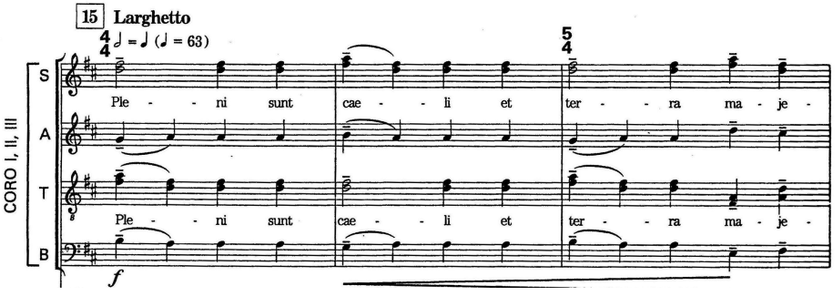
Wartości rytmiczne w warstwie wokalnej ograniczone zostały konsekwentnie jedynie do dwóch: długiej i krótkiej (półnuty i ćwierćnuty). Znacznie większe urozmaicenie wykazują polirytmiczne, kontrapunktujące fragmenty instrumentalne i instrumentalno-wokalne. Obok odcinków wokalnych pełnią one równie ważną rolę. Z jednej strony stanowią instrumentalną odpowiedź na kolejne wersety hymnu, przybierając bardziej samodzielną rolę, z drugiej zaś akompaniują chórom w kulminacyjnych fragmentach *tutti*.



Przykład 2. Monofoniczna melodia chorałowa. A. Pärt, *Te Deum*, Universal Edition, s. 31



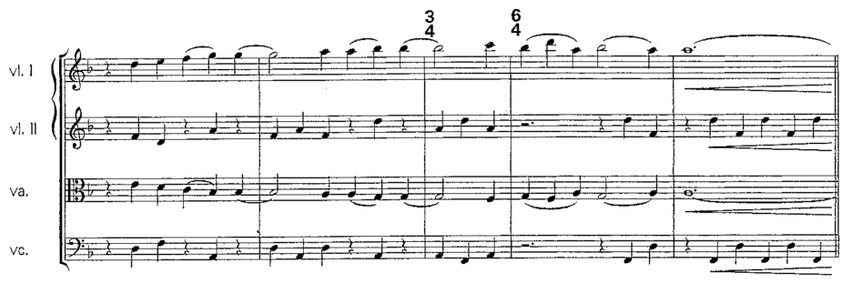
Przykład 3. Organum dwugłosowe *nota contra notam*. A. Pärt, *Te Deum*, Universal Edition, s. 17.



Przykład 4. Wielogłosowy odcinek chóralny. A. Pärt, *Te Deum*, Universal Edition, s. 8.

Odcinki samodzielne, oddzielające epizody chóralne, nawiązują do barokowych ritorneli (termin ten zaproponował Paul Hillier)[10] i oparte są – podobnie jak głosy wokalne – na technice *tintinnabuli*. W partii smyczków wskazać można dwie wzajemnie uzupełniające się linie: głos melodyczny M (zazwyczaj altówki i skrzypce I lub kontrabasy) oraz głos *tintinnabuli* T (zazwyczaj skrzypce II i wiolonczele). Materiał głosu M zaczerpnięty zostaje z melodii śpiewanej przez chór, stanowiąc instrumentalną odpowiedź na dany wers hymnu. Głos T (*tintinnabuli*) tworzy akompaniament oparty na krótkich, dwu- lub trzydźwiękowych urywanych frazach rozłożonego trójdźwięku d-moll oddzielonych pauzami, budując tym samym kontrast w stosunku do linearnych, łagodnie prowadzonych fraz głosu M.

Partia fortepianu preparowanego ograniczona została do okazjonalnie pojawiających się akordów (trójdźwięku d-moll, zwielokrotnionej kwinty *d–a*, akordu *d–a–b*) występujących często pomiędzy kolejnymi fragmentami utworu i stanowi niejako „perkusyjne znaki interpunkcyjne" (Grace K. Muzzo)[11]. Nieco bardziej rozbudowane epizody fortepianu wzmacniają kulminacje centralnej i ostatniej części utworu.



Przykład 5. Instrumentalne ritornele oparte na technice *tintinnabuli*. A. Pärt, *Te Deum*, Universal Edition, s. 7.

10 P. Hillier, dz. cyt., s. 142.

11 G.K. Muzzo, *An examination of the compositional approach in Arvo Pärt's „Te Deum" and John Tavener's „Ikon of Light"*, praca doktorska, Athens, The University of Georgia, 2004, s. 56 [tłum. własne – A. W.].

Relacja słowo–dźwięk: słowa znaczące

Podczas rozważań nad problematyką relacji słowo–dźwięk na plan pierwszy wysuwa się fakt, że do oryginalnego tekstu hymnu kompozytor dodał dwa ważkie, obciążone wielką tradycją liturgiczną słowa – *Amen* i *Sanctus*.
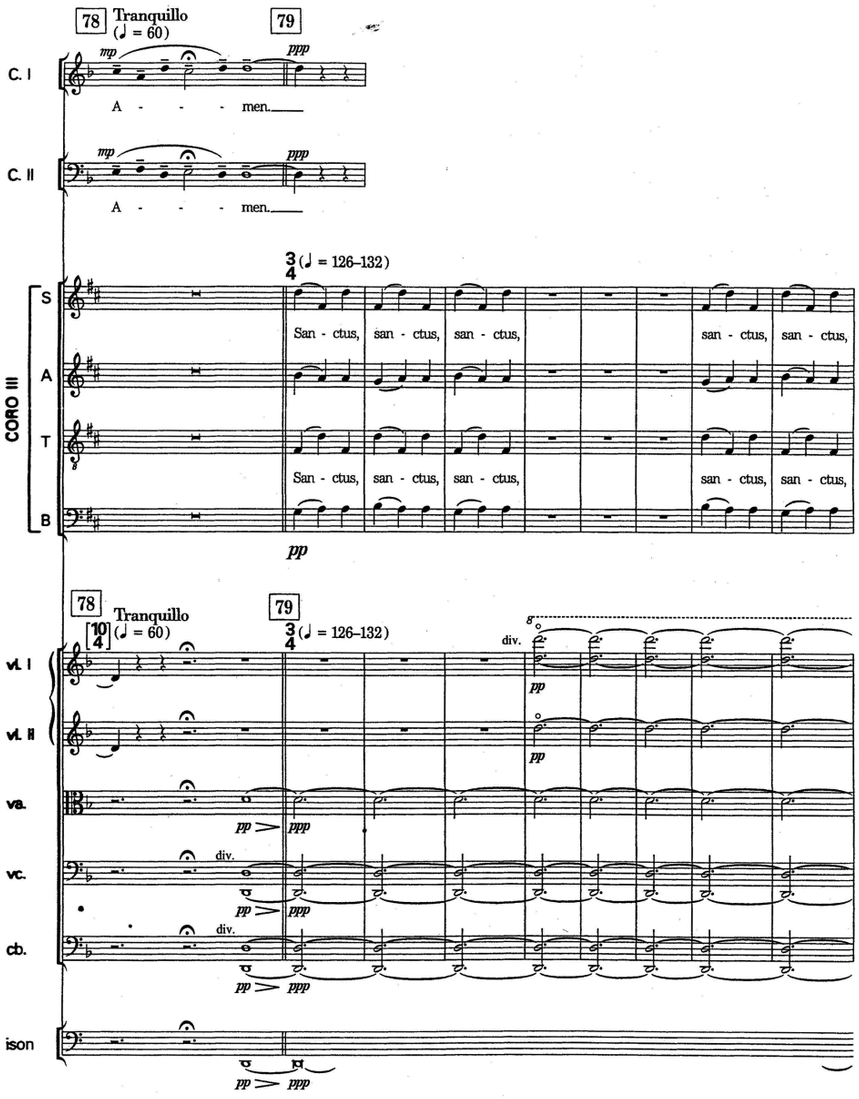
Amen oznacza pewność, wierność; ma być potwierdzeniem: „niech się tak stanie". Mimo że hymn *Te Deum laudamus* nie ma tej kończącej uroczystej formuły, kompozytor dopisał ją do ostatniego wersu, nadając mu jeszcze bardziej podniosły charakter i wyrażając tym samym absolutną zgodę na słowa chwalebno-błagalnej modlitwy. Słowo *Amen*, opracowane melizmatycznie w chóralnym dwugłosie, rozbrzmiewa spokojnie i delikatnie (*tranquillo*, *mezzo piano*), zamierając *unisono*[12] w dynamice *piano pianissimo*, a jednocześnie obwieszczając dalszy ciąg modlitwy – *Sanctus*. Potrójne zawołanie *Sanctus, Sanctus, Sanctus* rozbrzmiewa aż osiemnastokrotnie w sześciu identycznych chóralnych epizodach. Wiadomo, że dla Arvo Pärta ważne są liczby i ich stosunek[13]. Według Dorothy Forstner liczba sześć w symbolice chrześcijańskiej oznacza doskonałość, sześć dni stworzenia świata, ale także moc Boga, majestat, miłosierdzie i sprawiedliwość[14]. Trudno przypuszczać, by liczba rozbrzmiewających na zakończenie utworu powtórzeń słowa *Sanctus* była w tym wypadku jedynie przypadkowa.

Znamienne, że pojawiające się po raz pierwszy pod koniec trzeciego fragmentu *Sanctus* charakteryzuje tryb molowy, podczas gdy ostatnie zawołanie wieńczące utwór jest w trybie durowym. Istotna różnica brzmienia tych dwóch epizodów polega również na zastosowaniu w tle harmonicznym „buczącego" dźwięku *ison*: za pierwszym razem jest to quasi-dominantowy dźwięk *a*, w codzie natomiast dźwięk *d*. Takie kompozytorskie rozwiązanie potwierdza wyraźne przesłanie całego hymnu: po początkowym „zawieszeniu", jakby w zadumie, uroczyste „Święty, Święty, Święty" rozbrzmiewa ostatecznie pełnią nadziei i cichej, ufnej radości, będąc niejako ostatnim słowem i domykając tym samym formę dzieła. Jak pisał o muzyce Pärta Krzysztof Czyżewski: „Piękno zamkniętej formy, doskonale skończonej, otwiera ją na nieskończo-

12 *Unisono* ma dla Parta szczególne znaczenie – symbolizuje to, co boskie. Por. P. Hillier, dz. cyt., s. 96.

13 Por. T. Cyz, dz. cyt.

14 Por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 34–58.
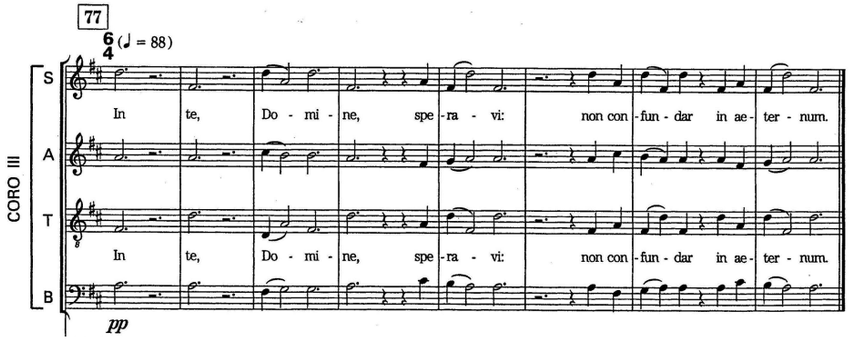


Przykład 6. Zakończenie. A. Pärt, *Te Deum*, Universal Edition, s. 47.

ność”[15] – być może właśnie m.in. w ten sposób chciał kompozytor *Te Deum* „oddać nastrój nieskończoności”[16]?

Relacja słowo–dźwięk: neoretoryka

Problem odniesień do muzyki dawnej w muzyce Pärta sięga lat sześćdziesiątych[17], kiedy twórca skupił uwagę głównie na wnikliwym studiowaniu technik kompozytorskich średniowiecza, renesansu i baroku – monodii chorałowej, polifonii niderlandzkiej, kontrapunktu i retoryki muzycznej. Echa fascynacji sprzed lat pobrzmiewają także w *Te Deum*, na przykład w postaci wyrazistych figur retorycznych (dziś za Mieczysławem Tomaszewskim powiemy – neoretorycznych).

Suspiratio. Dla twórczości Arvo Pärta znamienne jest rozumienie ciszy. Jest ona „istotnym dźwiękiem” jego kompozycji[18]. Większość muzycznych fraz *Te Deum*, tak wokalnych, jak i instrumentalnych, oddzielonych jest od siebie rozmaitej długości pauzami[19]. Rozwiązanie to kojarzy się z barokowym *suspiratio*, imitującym westchnienie – szczególnie gdy rozdzielane pauzami są pojedyncze ważne słowa, takie jak *Domine* (Panie) w ostatniej części utworu. W wersach: *Dignare, Domine…*, *Miserere nostri, Domine…*, *Fiat misericordia tua, Domine…*, zarówno przed, jak i po nim następuje wyraźna pauza. W momencie kulminacyjnym ostatniej części pauzy okalające słowo *Domine* przyjmują charakter pauz generalnych.



Przykład 7. Przykład *suspiratio*. A. Pärt, *Te Deum*, Universal Edition, s. 46.

15 K. Czyżewski., *Człowiek pogranicza – Arvo Pärt* [w:] *Arvo Part. Człowiek pogranicza*, Sejny 2003.

16 Tamże.

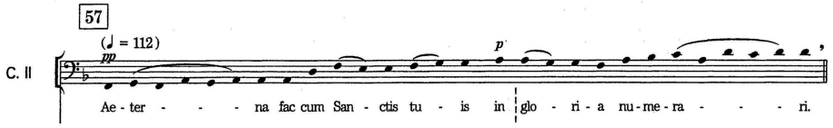
17 Por. M. Janicka-Słysz, dz. cyt.

18 K. Czyżewski, dz. cyt.

19 W finałowym fragmencie dzieła *In te Domine speravi* pauza następuje po każdym słowie, a czas jej trwania odpowiadać ma długości ostatniej sylaby danego słowa. Por. K.G. Muzzo, dz. cyt, s. 53.

Zdaniem Grace K. Muzzo pauzy w *Te Deum* mają znaczenie nie tylko akustyczne, ale także filozoficzne. Autorka pisze: „Użycie wolnego tempa i częstych pauz między frazami tekstu nadaje większe wyrazistość i przejrzystość, niezbędne w wielkich przestrzeniach sanktuariów”[20]. Sam zresztą Arvo Pärt określa swoje dzieło jako „delikatny utwór muzyczny pełen ciszy i pustki” – podobnie charakteryzując wszystkie swoje kompozycje[21].

Anabasis. Linie melodyczne w *Te Deum*, zgodnie z zasadą naprzemiennego oddalania się i zbliżania do centrum tonalnego, mają charakter falujący w dość wąskim ambitusie; zaczynają się ponadto i kończą zazwyczaj na tym samym dźwięku. W wyjątkowych jednak przypadkach – np. na słowach *Tibi omnes Angeli, tibi caeli et Universae Potestates* („Tobie wszyscy Aniołowie, Tobie niebiosa i wszystkie Mocarstwa”) – linia melodyczna głosów męskich stopniowo wznosi się, osiągając swe apogeum tercdecymę wyżej i stanowiąc jednocześnie muzyczną „ilustrację” dla słów hymnu związanych ze „światem nieba”. Analogiczna sytuacja ma miejsce na słowach: *Aeterna fac cum Sanctis tuis in gloria numerari* („Spraw, byśmy w wiekuistej chwale do Świętych Twoich byli zaliczeni”) i stanowi neoretoryczne nawiązanie do barokowego *anabasis*.
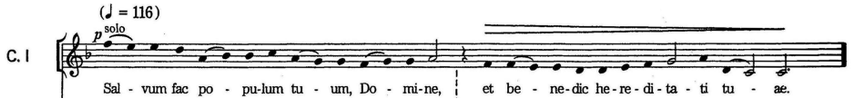


Przykład 8. Przykład *anabasis*. A. Pärt, *Te Deum*, Universal Edition, s. 37.

Katabasis. Podobne znaczenie quasi-retoryczne ma opadająca linia melodyczna (nawiązanie do *katabasis*) na słowach: *Salvum fac popu-*

20 G.K. Muzzo, dz. cyt., s. 52 [tłum. własne – A.W.].

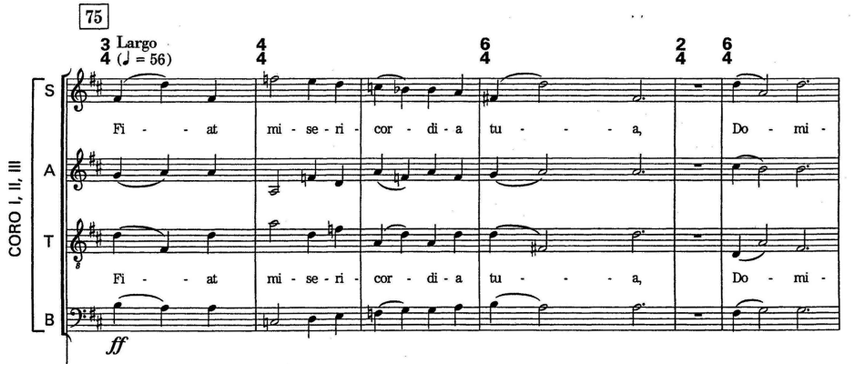
21 J. Jonane, *Te Deum Anthem's Archetype and its Interpretations in the Composers' Output in 80th of the 20th Century* [w:] *Dzieło muzyczne. Archetyp*, Bydgoszcz 2006 [tłum. własne – A.W.].

lum tuum, Domine, et benedic hereditati tuae („Wspomagaj lud swój, o Panie, i błogosław dziedzictwu swemu") – wyrażająca uniżenie i pokorę człowieka.



Przykład 9. Przykład *katabasis*. A. Pärt, *Te Deum*, Universal Edition, s. 32.

Exclamatio. W momencie kulminacyjnym ostatniej części (fragment piętnasty) pierwszym interwałem w najwyższym głosie jest skok seksty małej w górę na słowie *fiat* – „miej" (miłosierdzie). W nawiązaniu do barokowej figury *exclamatio*, wznoszący interwał seksty małej, będący skądinąd elementem stosowanej konsekwentnie techniki *tintinnabuli*, wyraża dobitnie błagalną prośbę o miłosierdzie. Obraz ten dopełnia zresztą kolejny skok w górę z dźwięku *fis* na *f*.



Przykład 10. Przykład *exclamatio*. A. Pärt, *Te Deum*, Universal Edition, s. 44.

Szeroki ambitus melodii. Fragment trzynasty, zawierający słowa *Et laudamus nomen tuum in saeculum, et in saeculum saeculi* („I chwalimy imię Twoje na wieki wieków, bez końca"), charakteryzuje najszerszy zakres dźwięków linii melodycznej chóru żeńskiego, obejmujący aż dwie oktawy. Słowa wyrażające nieskończoność i wieczną chwałę Boga niemal „zilustrował" kompozytor największym w utworze ambitusem melodii.

Semantyka tonacji. Zestawienie w *Te Deum* Pärta dwóch zróżnicowanych trybów tonacji dur i moll stanowi oczywistą opozycję pomiędzy tym, co pozytywne – dobre, radosne, wartościowe – a tym, co negatywne – niepożądane, złe[22]; pomiędzy światem boskim, a światem ludzkim. Zgodnie z tradycją muzyczną tonacja D-dur kojarzona jest z radością i jasnością: towarzyszy radosnym śpiewom pochwalnym (Vogler), wyraża triumf i radość zwycięstwa (Schubart), a także majestat i wielkość (Pauer)[23]; tonacja d-moll zaś uważana jest za poważną (Rousseau, Charpentier), melancholijną (Pauer, Gretry), ale także religijną (Charpentier, Mattheson) i uroczystą (Pauer)[24]. Osadzenie tonalnych ram utworu na początkowym akordzie d-moll i końcowym D-dur tworzy czytelną symbolikę celu zmierzającą od smutku i melancholii (aczkolwiek w aurze religijnej uroczystości) do pełni blasku i triumfalnej radości.

Kulminacje

Te Deum Pärta osadzone jest na dwóch biegunach ciszy – wyłania się z ciszy i do niej powraca. Wewnętrzna dramaturgia dzieła przejawia się natomiast w subtelnych napięciach postępujących niemalże z odcinka na odcinek, z fragmentu na fragment. Kształtowanie przez Pärta narracji muzycznej na zasadzie ciągłego budowania napięć opiera się, jak zauważa Kazimierz Płoskoń[25], na tradycji liturgicznej Kościoła zachodniego, który – obok prawosławia – jest dla kompozytora jednym z dwóch filarów jego twórczości. Zasada ta nie pozostaje bez znaczenia dla kwestii uwypuklenia treści hymnu. Każda z trzech części ma swoją kulminację przypadającą w jej centralnym punkcie – następuje znaczący spadek tempa przy jednoczesnym zintensyfikowaniu dynamiki, zagęszczeniu faktury i zwiększeniu roli fortepianu.

Trzy momenty kulminacyjne dzieła przypadają, rzecz jasna, na słowa szczególnie znaczące: pierwsza kulminacja – *Pleni sunt caeli et terra*

22 R.D. Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja,* Poznań 1998, s. 125–126.

23 J. Mianowski, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Toruń 2000, s. 36–47.

24 Tamże.

25 Płoskoń K., *Inspiracje tradycją liturgiczną Wschodu i Zachodu w twórczości Arvo Pärta* [w:] *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t. 2, Katowice 2009, s. 255.

maiestatis gloriae tuae („Pełne są niebiosa i ziemia chwały Twojej"); druga kulminacja – *Iudex crederis esse venturus* („Wierzymy, że kiedyś przyjdziesz jako Sędzia"); trzecia kulminacja – *Fiat misericordia tua, Domine, super nos, quemad modum speravimus in te* („Niech spłynie na nas łaska Twa, o Panie, jako my w Tobie ufność pokładamy"). Słowa hymnu tworzące kolejne momenty kulminacyjne budują jednocześnie pewien łańcuch semantyczny: oddawanie czci Bogu, wiara w Sąd Ostateczny i ufność w Jego miłosierdzie stają się trzema potężnymi filarami dzieła. Jednocześnie zaś pokorne błaganie o miłosierdzie, powierzenie siebie Bogu z nadzieją i ufnością (trzecia, najważniejsza kulminacja, będąca jednocześnie kulminacją całego dzieła) rysują się jako najistotniejsze przesłanie hymnu Arvo Pärta.

Kompozytor wyznał, że głos ludzki jest dla niego „najdoskonalszym instrumentem"[26]. Kontynuując tę myśl, można zatem stwierdzić, że przekazanie warstwy słownej – w większości o proweniencji liturgicznej – jest najistotniejszym zadaniem jego muzyki. Jak zauważa Płoskoń, „tradycyjne teksty liturgiczne za sprawą «dobrowolnej ascezy» muzycznej Arvo Pärta jakby powracają do swej pierwotnej funkcji – zaczynają znowu wyrażać to, co transcendentne, a muzyka jedynie dyskretnie to ułatwia"[27].

Między *arché* a *metiér*

Hymn Pärta na wielu płaszczyznach odnosi się do szeroko pojętej tradycji muzyki dawnej, choć z całą pewnością najistotniejszym tworzywem utworu jest własny, współczesny język kompozytorski i autorska koncepcja stylistyczna Pärta. Na fundamencie techniki *tintinnabuli* przenikają się echa średniowiecznej łaciny, chorału gregoriańskiego, dwugłosowego *organum* i barokowej retoryki muzycznej. Szacunek kompozytora dla tradycji przejawia się także w zachowaniu idiomatycznych cech gatunkowych hymnu. Pärt zachował trzyczęściowy podział tekstu – wspólny dla wszystkich znanych modeli (choć miejsca dokładnie wyznaczające kolejne części są dla niektórych z nich różne); zachował także pierwotny język hymnu, co nie jest bez znaczenia dla kształtu brzmieniowego utworu. Jak ocenia Krzysztof Czyżewski, Pärt jest człowiekiem szczególnie wrażliwym

26 M. Janicka-Słysz, dz. cyt., s. 353.
27 K. Płoskoń, dz. cyt., s. 252.

na słowo: „Jego muzykę w dużym stopniu «pisze język». Teksty religijne jego kompozycji śpiewane są po łacinie, niemiecku, angielsku czy w języku staro-cerkiewno-słowiańskim – i to decyduje o ich różnym brzmieniu, o tym, że podobne struktury muzyczne tworzą różne kompozycje"[28]. W tradycji hymn *Te Deum laudamus* jest liturgicznym utworem poetycko-muzycznym przeznaczonym do śpiewu zbiorowego. Zastosowanie w kompozycji trzech chórów i wynikająca stąd możliwość prowadzenia śpiewu techniką antyfonalną stanowi istotne odniesienie do tej właśnie pierwotnej funkcji hymnu. Ważną rolę pod tym względem pełni również stylizacja chorału gregoriańskiego we wszystkich wersach inicjujących poszczególne fragmenty, a także diatoniczny charakter materiału dźwiękowego[29]. Liturgiczne odniesienia hymnu Pärta wzmacniają również dodane przez kompozytora do źródłowego tekstu słowa *Amen* i *Sanctus* – stałe elementy liturgii mszalnej.

Hymny z założenia są uroczystą pochwałą Boga i mają charakter laudacyjny. Jak jednak zauważa Julija Jonane, „*Te Deum* [Arvo Pärta] nie jest majestatyczną odą do Boga"[30]. Dominującą w nim kategorią jest ton błagalny i kontemplacyjny[31]. Podkreślenie w dwóch kulminacyjnych momentach dzieła błagalnych próśb o łaskę i miłosierdzie (*Fiat misericordia tua*), a przy tym nadzieja i wiara w Sąd Ostateczny (*Iudex crederis esse venturus*) stanowią kwintesencję przesłania utworu. Jego błagalny charakter przejawia się ponadto w specyficznym podkreślaniu słowa *Domine* (Panie). Za pomocą barokowego *suspiratio* kompozytor czyni swoiste „westchnienia" przed imieniem Boga, budzące skojarzenia z liturgią prawosławną, podczas której wierni czynią pokłony na wspomnienie Trójcy Świętej.

Kompozytor wyznał: „Dla Bacha każdy napisany przez niego utwór był modlitwą do Boga, ale ja nie zasługuję na to, by tak o sobie powiedzieć"[32]. Pomimo tego pełnego pokory stwierdzenia, odnosi się wrażenie, że duch modlitwy wypełnia każdy najmniejszy fragment hymnu *Te Deum* – począwszy od pierwszych dźwięków utworu, kie-

28 K. Czyżewski, dz. cyt.
29 Por. R.D. Golianek, dz. cyt., s. 105.
30 J. Jonane, dz. cyt., s. 169 [tłum. własne – A.W.].
31 Ton pochwalny hymnu miał zwykle na celu zjednanie sobie pzychylności Boga i przechodził w wyraźną prośbę o pomoc i opiekę. Por. S. Czajkowski, dz. cyt., s.25
32 Cyt. za: G.K. Muzzo, dz. cyt., s. 104 [tłum. własne – A.W.].

dy męskie głosy, deklamując wers hymnu w chorałowym stylu na tle „buczącego" *ison*, budują sakralną przestrzeń dźwiękową przywołującą na myśl średniowieczne klasztorne mury. Trwanie w modlitwie i kontemplacji symbolizuje nieprzerwany niski dźwięk *ison*. Wielu badaczy dostrzega w tym nieustającym brzmieniu odzwierciedlenie stałości, ponadczasowości i wieczności[33].

Twórczy kryzys Arvo Pärta na początku lat siedemdziesiątych przyczynił się nie tylko do zgłębienia dawnych technik kompozytorskich, ale także do zintensyfikowania jego religijności. Kompozytor zafascynował się wówczas hezychazmem[34] – bizantyjskim nurtem mistycznym bazującym na praktykach medytacyjno-ascetycznych (gr. *hesychia* – wyciszenie). Mistycyzm, duchowość, kontemplacyjność zdają się od tej pory nierozerwalnym elementem muzyki Pärta – muzyki, która wbrew stwierdzeniu kompozytora, staje się także modlitwą: uwielbienia i błagania. Cechy takie jak oryginalna łacina, trzyczęściowy układ, błagalny i kontemplacyjny charakter muzyki sprawiają, że hymn Arvo Pärta wydaje się współczesnym, niemal wiernym odzwierciedleniem średniowiecznych reguł hymnicznych. Julija Jonane stwierdza: „Kilka typowych rysów gatunkowych zostało «przefiltrowanych» przez indywidualny styl kompozytora", ostatecznie jednak przyczyniając się do zachowania „archetypu gatunkowego" hymnu *Te Deum laudamus*[35]. Kompozytor tak silnie zafascynowany średniowieczną mistyką nie mógł stworzyć dzieła muzycznego w oderwaniu od jego źródła i pierwotnych znaczeń.

Bibliografia

Cyz T., *Kanon*, „W drodze" 2007, z. 10 (410).

Czajkowski S., *Hymn* [w:] *Od psalmu i hymnu do songu i Liedu. Zagadnienia genologiczne: rodzaj – gatunek – utwór*, Kraków 1998 (Muzyka i Liryka, 7).

Czyżewski K., *Człowiek pogranicza – Arvo Pärt* [w:] *Arvo Pärt. Człowiek pogranicza,* Sejny 2003.

Dorożała-Brodniewicz T., *Hymn w perspektywie genologicznej*, „Musica Sacra Nova" 2009/2010, nr 3/4.

33 Por. tamże, s.65.

34 Tamże, s. 108.

35 J. Jonane, dz. cyt., s. 169 [tłum. własne – A.W.].

Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990.

Golianek R.D., *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998.

Hillier P., *Arvo Pärt* [w:] *Grove Music Online*, red. L. Macy; dostępny w Internecie: <grovemusic.com> (subscription access).

Hillier P., *Arvo Pärt*, Nowy Jork 1997.

Janicka-Słysz M., *Pärt Arvo* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. N–Pa, Kraków 2002.

Jonane J., *Te Deum Anthem's Archetype and its Interpretations in the Composers' Output in 80th of the 20th Century* [w:] *Dzieło muzyczne. Archetyp*, Bydgoszcz 2006.

Kähler A., *O promieniowaniu w ciszy. Twórczość Arvo Pärta widziana z perspektywy muzyka* [w:] *Arvo Pärt. Człowiek pogranicza*, Sejny 2003.

Mianowski J., *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Toruń 2000.

Muzzo G.K., *An examination of the compositional approach in Arvo Pärt's „Te Deum" and John Tavener's „Ikon of Light"*, praca doktorska, Athens, The University of Georgia, 2004.

Pisarenko O., *Słuchać ciszy*, „Studio" 1997, nr 47.

Płoskoń K., *„Pasja" Arvo Pärta. Między tradycją katolicką a prawosławną* [w:] *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t. 1, red. K. Turek, B. Mika, Katowice 2008.

Płoskoń K., *Inspiracje tradycją liturgiczną Wschodu i Zachodu w twórczości Arvo Pärta* [w:] *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t. 2, red. K. Turek, B. Mika, Katowice 2009.

Płoskoń K., *Przemiany techniki „tintinnabuli" w twórczości Arvo Pärta* [w:] *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, t. 2, red. E. Borkowska, E. Knapik, Katowice 2006, s. 243–254.

Abstract

Arvo Pärt's *Te Deum*. Between composer's métier and arché of the genre

The hymn of *Te Deum laudamus* is strongly rooted in the tradition of the Christian Church. Its history reaches back to the 14th century. It is a breviary hymn for Sunday and holiday Lauds. With time it eman-

cipated from the Liturgy of the Hours and became an independent basis for many monumental compositions.

The hymn by Pärt refers in many ways to the tradition of early music. However, the most essential foundation of the hymn is its own contemporary composer language and unique stylistic conception. Based on the *tintinnabuli* technique the hymn was influenced by Medieval Latin, Gregorian chorale, double vocal organum and baroque musical rhetoric (*suspiratio*, *anabasis*, *katabasis*, *exclamatio* etc.). The key is not only stylization of Gregorian chorale in all the verses beginning each part but also diatonic nature of the composition. Pärt's *Te Deum* begins and ends with a silence. The internal dramaturgy of the hymn occurs in subtle tensions following one after another. Liturgical references are exposed by the composer by adding *Amen* and *Sanctus* to the source text.

Te Deum is not a majestic ode to the God, as the hymn is dominated by the imploring and contemplating tone. The quintessence of this musical composition are pleas for mercy (*Fiat misericordia tua*), hope and belief in the Last Judgement (*Iudex crederis esse venturus*) featured in the two climax points.

Key words

Arvo Pärt, *Te Deum*, tradition, genre, hymn

Katarzyna Babulewicz

Uniwersytet Jagielloński

Jakie dźwięki powinny towarzyszyć wizycie psa w muzeum?

Wokół muzyki w serialu animowanym *Reksio* oraz jej twórcy

Związki filmu animowanego z muzyką stanowią w dziejach kultury filmowej zjawisko zupełnie niepowtarzalne. Od dawna nie jest to tylko audiowizualny romans, lecz więź trwała i nierozerwalna[1].

Tematem niniejszego szkicu jest muzyka Zenona Kowalowskiego w wybranych filmach animowanych z serii *Reksio*, wyprodukowanej przez Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej w latach 1967–1990. Artykuł stanowi próbę skrótowego przedstawienia problemów, które szerzej opisane zostały w pracy licencjackiej autorki, stąd jego syntetyczny charakter[2]. W celu możliwie wszechstronnego zaprezentowania czytelnikowi tematu przy jednoczesnym zachowaniu zwięzłości formy, tekst podzielony został na cztery części o odmiennym charakterze. Pierwsza to krótka biografia artystyczna kompozytora. Druga, w całości oparta na wywiadzie autorki, to przegląd różnorakich uwag i wspomnień twórcy związanych z pisaniem muzyki do serialu. Zawarte w niej spostrzeżenia kompozytora odnaleźć można w części trzeciej – szczegółowej analizie wybrane-

1 M. Solarz, *Muzyka i animacja: historia pewnej zażyłości* [w:] *Polski film animowany*, red. M. Giżycki, B. Zmudziński, Warszawa 2008, s. 160.

2 K. Babulewicz, *Muzyka Zenona Kowalowskiego do wybranych odcinków serialu „Reksio"*, praca licencjacka napisana pod kierownictwem dr hab. M. Dziadek, Kraków 2013.