



TOMASZ KIENIK

*Katedra Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej
Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu*

*pl. Jana Pawła II nr 2, 50-043 Wrocław, +48 71 310 05 00
kienik@op.pl*

Interteksty i archeteksty. Tekst biblijny i kompozycje *Magnificat* XX i XXI wieku — studium wybranych przypadków

Intertekstualność — zagadnienie wywodzące się z teorii i historii literatury — coraz częściej i w coraz bardziej istotny sposób pojawia się także w obszarze analizy dzieła muzycznego, w tekstach teoretycznych i refleksjach dotyczących muzyki XX i początku XXI wieku. Choć to literatura (a nie muzyka) pozostaje w dalszym ciągu uprzywilejowanym terenem badań intertekstualnych, to jednak ich zasięg od dawna już się do niej nie ogranicza, o czym zapewnia m.in. Ryszard Nycz¹. W odniesieniu do badań literackich termin „intertekstualność” — jak wynika z jego prymarnej definicji — to:

[...] sfera powiązań i odniesień międzytekstowych, w której uczestniczy dane dzieło: obszar wypowiedzi i sposobów „mówienia”, wobec których określa ono swoją formę i znaczenie. Każdy tekst słowny sytuuje się w polu innych tekstów, naśladując je, kontynuując,

¹ R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: Krzysztof Penderecki — *muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, E. Siemda, Kraków 2005, s. 7–32.

przekształcając, pozostając z nimi w relacji „pytanie — odpowiedź”, a nawet odrzucając je czy unieważniając².

Intertekstualność to także „pewna praktyka artystyczna, gra na tekstach, stylach i poetykach, która prowadzi do efektów semantycznych związanych z podwójnym mówieniem: z dialogiem, powtórzeniem, imitacją”³, także i w utworze muzycznym. Intertekst ma bowiem sens o tyle, o ile zauważy się jego istnienie wobec innych tekstów, ponieważ tylko w konfrontacji z nimi jest on w stanie określić swoją nową formę i nowe znaczenie — pełniąc rolę kontynuacyjną, przekształceniową, pytającą, odpowiadającą lub kontestacyjną⁴.

Niniejsze studium składa się z dwóch części. W pierwszej omówione zostają intertekstualne cechy biblijnego tekstu słownego *Magnificat*. Biblia — jako źródło bezsprzecznie intertekstualne (w sensie zarówno literackim, jak i kulturowym) — niech stanie się tu punktem wyjścia, pretekstem i uzasadnieniem dla autorskiej próby poszukiwania zjawisk intertekstualnych w omawianych kompozycjach muzycznych (w drugiej części pracy), a ściślej — w sferze tekstu muzycznego utworów, nie zaś wyłącznie tekstu słownego⁵. Autor jest świadomy, że nie każdą relację zachodzącą między dwoma (bądź wieloma) tekstami można interpretować jako intertekstualną, jednak warto zauważyć, że Michał Głowiński przestrzega zarówno przed zbyt szerokim, jak i zbyt wąskim rozumieniem tego zjawiska⁶. Dzieło wokalne jest nierozdzielnyim złożeniem dwóch tekstów innego

² J. Sławiński, „Intertekstualność”, hasło w: M. Głowiński et al., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 219.

³ Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, Warszawa 2004, s. 379 i n.

⁴ Zauważmy, że Gérard Genette używa szerszego terminu — *transtekstualność* i wyróżnia pięć typów relacji transtekstualnych. Są nimi: intertekstualność (obecność jednego „tekstu” w drugim, np. cytat, plagiat, aluzja), architekstualność (bądź archetekstualność — odniesienie do gatunku i stylu bądź reguł tworzenia), metatekstualność (rodzaj komentarza o charakterze krytycznym), paratekstualność (obecna w tytułach czy przedmowach, posłowiach, uwagach, notach itp.) oraz hipertekstualność (relacja jednocząca dwa teksty, obecna m.in. w pastiszach bądź parodiach wcześniejszych tzw. hipotekstów). Por. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 107–155.

⁵ Autor nie ma na celu nadmiernej ekstrapolacji pojęcia intertekstualności — jak mogłoby się wydawać, a jedynie poszukiwanie w umuzycznieniach *Magnificat* pewnych jej przejawów, próbę nazwania i uporządkowania tychże, wreszcie zbudowania paraleli pomiędzy oczywistą intertekstualnością samego tekstu biblijnego i tą mniej już oczywistą — tekstu muzycznego.

⁶ Por. M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 77, nr 4, s. 75–76.

rodzaju (słownego i muzycznego⁷) i ten fakt nie może jeszcze przesądzać o jego intertekstualności. W wybranych jednak utworach⁸ zaczerpniętych z repertuaru muzyki wokalnie-instrumentalnej kompozytor może: po pierwsze — sięgać po już naznaczony intertekstualnością słowny tekst biblijny, po drugie zaś — w realizacji muzycznej — w różny sposób czerpać zarówno z tradycji, jak i muzycznych „haseł encyklopedii intertekstualnej”, jaką tworzą dla niego dwie twórczości artystyczne: własna i (lub) obca⁹. To właśnie zjawisko autor pragnie przede wszystkim ujawnić. Muzyczna inter- i archetekstualność wyraża się bowiem poprzez cztery istotne relacje: (1) dzieło — dzieło (w ramach twórczości jednego kompozytora), (2) dzieło — dzieło innego twórcy, (3) dzieło — gatunek, styl i historia¹⁰ oraz (4) dzieło — rzeczywistość kulturowa. Interakcja międzytekstowa może funkcjonować w muzyce na dwa sposoby: służyć głębszemu przesłaniu lub stanowić rodzaj gry, zabawy czy prowokacji. Stać może na usługach bądź *ars*, bądź też *artificium*. W sensie muzycznym — to ostatnie zjawisko omówione będzie na podstawie dwóch kompozycji *Magnificat* Johna Ruttera i Marka Hayesa, pierwsze zaś (*ars*) przedyskutowane zostanie na przykładzie trzech dzieł: Christine Donkin, Juliusza Łuciuka i Wojciecha Kilara¹¹.

⁷ Por. M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Kraków 1986.

⁸ Autor przyjął koncepcję metodologiczną *case studies*.

⁹ Jest oczywiste, że każda muzyczna realizacja *Magnificat* w XX i XXI wieku „odczytuje” historię innych, wcześniejszych dzieł. Można zaryzykować więc tezę, że ze względu na obecność w kompozycji dwóch elementów, tj. (1) modlitewności tekstu i (2) rodzaju kulturowego przekazu, każde umuzycznienie *Magnificat* odczytuje (i pisze) na nowo historię Zbawienia — w jej teologicznym sensie. Do tego zjawiska nawiązywali badacze intertekstualności — o fenomenie dzieła „odczytującego historię” pisała w odniesieniu do literatury promotorka pojęcia intertekstualności Julia Kristeva, do „odczytywania historii Zbawienia” nawiązywała zaś Teresa Malecka w odniesieniu do twórczości Krzysztofa Pendereckiego i jego *Jutrzni*. Por. eadem, *Krzysztof Penderecki a kultura prawosławia w perspektywie intertekstualnej*, w: *Krzysztof Penderecki — muzyka ery intertekstualnej...*, op. cit. oraz J. Kristeva, *Słowo, dialog, powieść*, w: *Bachtin. Dialog — język — literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.

¹⁰ W zakresie dopuszczalnym przez teoretyków intertekstualności, nie zaś jako wyraz badań z zakresu komparatystyki.

¹¹ Wybór pięciu spośród setek tak bardzo różnych znanych autorowi (dzięki pogłębionej kwerendzie badawczej) polskich i obcych kompozycji *Magnificat* powstałych w XX i XXI wieku jest tu nieprzypadkowy. Podyktowany został kilkoma przesłankami: pragnieniem ukazania różnorodności języka muzycznego, dostrzeżeniem rozmaitych funkcji społecznych omawianych utworów, koniecznością odwołania zarówno do polskiej i katolickiej tradycji kompozytorskiej, jak i do twórczości kompozytorów innych narodowości i wyznań, wreszcie próbą wykazania obecności różnego typu przejawów intertekstualności muzycznej w tych utworach.

I. Tekst słowny¹²

Słowny tekst *Magnificat* nosi znamiona szeroko pojętej intertekstualności wewnętrznej, podobnie jak wszelkie inne teksty pochodzące zarówno ze Starego, jak i Nowego Testamentu, będące m.in. metatekstami (rodzajami komentarzy) dla poszczególnych wersetów biblijnych. Nowotestamentowa pieśń Maryi *Magnificat* jest głęboko zakorzeniona w modlitewnych tekstach Psalmów, w zapisach odległego o setki lat Starego Testamentu, jest także wpisana w archeteksty gatunkowe owego zbioru ksiąg. Tekst *Magnificat* stanowi mozaikę innych tekstów, nawiązań do treści powstałych dużo wcześniej: „Maryja nie musiała znać sztuki czytania i pisania, znała jednak teksty biblijne z liturgii synagogałnej” — wskazuje biblista Antoni Tronina¹³. Wielość poetyckich sformułowań typowych dla stylu św. Łukasza i wielość intertekstualnych odniesień do dawnych pism ludu Izraela każe badaczom przypuszczać, że Ewangelista sięgnął do jednej (lub wielu) ze znanych mu wcześniej konstrukcji słownych, cytując, pseudocytując i parafrazując istniejące już w kulturze Izraela treści słowne. Tekst maryjnego kantyku przynależy do gatunku poezji semickiej, który przypomina intertekstualny „witraż ze średniowiecznej katedry, w którym każdy wers i każde jedno słowo jest nawiązaniem do jakichś konkretnych wydarzeń z przeszłości Izraela”¹⁴. Z jednej strony zdaniem niektórych badaczy ów hymn *Magnificat* nie mógł zostać przez Maryję „zaimprovizowany” podczas spotkania z Elżbietą, zważywszy na jego ogromne skomplikowanie wewnętrzne, dynamikę i symbolikę tekstu¹⁵. Z drugiej jednak strony — od wieków w Izraelu istniała właśnie żywa kulturowo tradycja improwizowania wypowiedzi słownych, mających znamiona „intertekstualne”. To jej wpływy mogą być widoczne w wypowiedzi Maryi. W ważnych bowiem momentach życia (takich jak np. narodzenie dziecka) tworzono publicznie *ad hoc*

¹² Badania autora nad fenomenem *Magnificat* w muzyce obecnie trwają, a ich publikacja planowana jest w najbliższych latach. W przygotowywanej przez autora monografii znajduje się pogłębiona analiza pełnego tekstu słownego *Magnificat* w jego warstwie lingwistycznej, konstrukcyjnej i semantycznej. W artykule niniejszym (z powodu jego ograniczonej objętości) zagadnienie to musi zostać pominięte.

¹³ F. Manns, *La preghiera d'Israele al tempo di Gesù*, Bolonia 1996, podaję za: A. Tronina, „*Magnificat*”: portret duszy Maryi, „*Salvatoris Mater*” 2006, nr 3–4, s. 23.

¹⁴ A. Ligęza, M. Wilk, *I dadzą mu imię Emmanuel. Rozmowy o czytaniach liturgicznych okresu Adwentu. Ewangelia wg św. Łukasza* [online], <http://www.orygenes.pl/rozmowy-o-biblii/magnificat/> (dostęp: 3.10.2017).

¹⁵ O ile nie przyimiemy tu interpretacji mistycznej o cudownych znamionach Boskiej interwencji.

krótkie tzw. *tash'iatha*, poetyckie, amatorskie utwory, których zadaniem było utrwalenie (niczym na zdjęciu) m.in. najbardziej charakterystycznych wizualnych cech potomka, a później także — jego cech osobowości. Rodzice recytowali więc w gronie rodziny i przyjaciół owe krótkie utwory, które budowały w pokoleniach tzw. ustną tradycję o członku rodu. W wypowiedziach tych posługiwano się paralelizmami i zapożyczeniami, wplatając do tekstu najbardziej charakterystyczne historie (i inne teksty), przenosząc je w formie ustnej i przechowując w pamięci pokoleń¹⁶.

Egzegeci tacy jak Paul Haupt postulują jednak inny punkt widzenia, ryzykując tezę, że tekst *Magnificat* reprezentuje gatunek i treści odnoszące się do bliżej nieznanego archetekstu psalmu machabejskiego z uwydatnionymi wpływami syryjskimi. Psalm ten nawiązywać miałby do wojennych zwycięstw machabejskich: „dumni, moiżni” oznaczaliby wówczas Greków, „władcy” stanowiliby odwołanie do królów Syrii, takich jak Antiochus V Eupator, „opresji zaś i poniżenia” doznać mieliby sami Żydzi¹⁷.

Najistotniejszym wątkiem intertekstualnym w badaniu tekstu słownego *Magnificat* jest porównanie tego tekstu z dużo starszymi (i znanymi narodowi semickiemu) starotestamentalnymi tekstami, np. z kantykiem Anny z Księgi Samuela. Są to teksty wzajemnie paralelne: obydwie kobiety — Maryja i Anna — otrzymały obietnicę narodzin syna, w obydwu wypadkach dziecko to miało być Osobą znaczącą w dziejach Izraela, obydwie niewiasty wyśpiewały też Bogu hymn dziękczynienia. Zwróćmy uwagę także i na inne interteksty zaczerpnięte ze źródeł starotestamentalnych, a dające się odnaleźć w tekście *Magnificat*. Są to wyjątki z Pierwszej Księgi Samuela, z ksiąg: Rodzaju, Psalmów, Habakuka i Hioba (zob. tab.1 i 2).

Tabela 1. *Initium* tekstu *Magnificat*

Ewangelia św. Łukasza Łk 1,46	Wielbi dusza Moja Pana i raduje się duch mój [...].
Psalm 35,9	A moja dusza będzie radować się w Panu, będzie się weselić z Jego ratunku [...].
Kantyk Anny 1Sm 2,1	Moc moja wzrasta dzięki Panu.

¹⁶ A. Ligęza, M. Wilk, op. cit.

¹⁷ P. Haupt, *Magnificat and Benedictus*, „The American Journal of Philology” 1919, vol. 40, nr 1, s. 64.

Tabela 2. Wybrane przykłady intertekstualności wewnątrzbiblijnej

MAGNIFICAT Łk 1,46–55	Kantyk Anny 1 Sm 2,1–10 i wcześn.	Inne fragmenty biblijne (wybór)
w. 47: I raduje się duch mój w Bogu, moim Zbawcy [...].	w. 1: Raduje się me serce w Panu [...].	Ha 3,18: Ja mimo to w Panu będę się radować, weselić się będę w Bogu, moim Zbawicielu. Iz 61,10: Ogromnie się weselę w Panu, dusza moja raduje się w Bogu moim [...].
w. 51: Przejawia moc ramienia swego, rozprasza pyszniących się zamysłami serc swoich.	w. 4: Łuk mocarzy się łamie, a słabi przepasują się mocą.	Ps 89,11: Ty podeptałeś Rahaba jak padlinę, rozproszyłeś Twych wrogów możnym Twym ramieniem.
w. 53: Głodnych nasycza dobrami, a bogatych z niczym odprawia.	w. 5: Za chleb najmują się syci, a głodni odpoczywają. w. 8: Z pyłu podnosi biedaka, z barłogu dźwiga nędzarza, by go wśród możnych posadzić. w. 9: On ochrania stopy pobożnych. Występni zginą w ciemnościach. w. 10: Pan wniwecz obraca opornych: przeciw nim grzmi na niebiosach.	Hi 5,11: Wysoko podnosi zgnębionych, smutni się szczęściem weselą. Ps 107,9: [...] bo nasycił tego, który jest zgłodniały, i łaknącego napełnił dobrami.

O intertekstualności biblijnego tekstu *Magnificat* Wojciech Stabryła wyraża się następująco: „Słowo, które było w Izraelu rozumiane bardzo dynamicznie, wypełniło swoje zadanie, przemieniając umysł i zakorzeniając się we wnętrzu wierzących tak, iż nieświadomie nawet posługiwali się nim w życiu codziennym”¹⁸. Wobec obecności tak wielu tekstów starotestamentalnych tekst *Magnificat* wykazuje podobieństwo do tekstów wcześniejszych także i w zakresie gatunku literackiego, wskazuje na podobną mentalność autorów, zawiera motywy i wyrażenia charakterystyczne dla pobożności kształtowanej przez wieki w narodzie wybranym, nosi w sobie dziedzictwo jego sposobu myślenia i wysławiania się. Intertekstualność przejawia się w tym wypadku także dzięki skrzyżowaniu gatunków — trudno jest zaliczyć biblijny tekst *Magnificat* do czystego literac-

¹⁸ W.M. Stabryła, *Raduję się w Bogu. Hymn Anny (1 Sm 2, 1b-10) hymnem Maryi (Łk 1,46b-55)*, „Salvatoris Mater” 2006, nr 3–4, s. 38.

kiego *genre*. Jako utwór literacki łączy on bowiem elementy pieśni dziękczynnej (wykonywanej przez pojedynczego człowieka) z elementami hymnicznymi (typowymi dla gatunku wykonywanego przez zbiorowość)¹⁹. Biblijną sytuację dramatyczną opisaną Łukaszowym dialektem *koinè* można potraktować jako archetekst formalno-gatunkowy dla późniejszych zjawisk w sztuce, na co zwraca uwagę Tannehill, czyniąc porównanie „do arii w operze, gdzie akcja zostaje na chwilę zawieszona, by zwrócić uwagę na jakieś szczególne wydarzenie”²⁰. W taki też sposób biblijna sytuacja pośpiechu, podróży, dynamika przybycia Maryi i rozmowy z Elżbietą „zawiesza się” na chwilę w wypowiedzi matki Chrystusa, niosąc ze sobą podobieństwo do — historycznie znacznie późniejszego — recytatywu i arii.

II. Kompozycje muzyczne

Magnificat kanadyjskiej kompozytorki Christine Donkin jest kompozycją napisaną w Vancouver w roku 2003 i przeznaczoną do wykonania przez wielogłosowy chór żeński i solistkę w labiryncie modlitewnym — niesakralnej przestrzeni złożonej z wijących się ścieżek, wielokrotnie skręcających pod kątem 180 stopni, którą słuchacz przemierza, skupiając się nie na przebytych krokach (i pokonywanych odległościach), lecz na modlitewnej kontemplacji²¹. Formuła labiryntu może stanowić rodzaj metatekstu zaczerpniętego z architektury, tłumaczącego przesłanie *Magnificat* w sposób odrębny od powszechnie występujących ujęć artystycznych, jako nie radosną, ale poważną, kontemplatywną i rozbudowaną w czasie (długotrwałą) wizję maryjnej wypowiedzi. Metatekst ten ma więc zdaniem autora charakter przekształcająco-unieważniający dawne, znane słuchaczom dzieła. W partyturze prócz rysunku labiryntu zamieszczono następujący komentarz: „Śpiewanie lub słuchanie *Magnificat*, jak przejście przez labirynt, przenosi uczestników z codziennej linearnej rzeczywistości do poczucia mistycznej beczasowości”²². Kompozytorka wyznaje:

¹⁹ S. Haręzga, *Bóg Maryi w świetle hymnu Magnificat*, „Salvatoris Mater” 1999, nr 1–2, s. 135.

²⁰ R.C. Tannehill, *The Magnificat as Poem*, „Journal of Biblical Literature” 1974, vol. 93, nr 2, s. 263.

²¹ Przykład fotografii labiryntu modlitewnego Washington Outdoor Labyrinth odnajdzie Czytelnik m.in. w Internecie. Zob. *Walking in circles* [online], <http://religioustravelplanningguide.com/walking-in-circles/> (dostęp: 07.06.2017). Na karcie tytułowej partytury utworu *Magnificat* Ch. Donkin także znajduje się stylizowany symbol takiego labiryntu.

²² Ch. Donkin, [komentarz zamieszczony w partyturze], *Magnificat*, oprac. M. Lycan, Treble Clef Music Press, Chapel Hill USA 2007, s. 16 (jeśli nie zaznaczono inaczej, tłum. — T. Kienik).

Wiele opracowań *Magnificat* odnosi się do radości. Mój — do jej [Maryi — T.K.] strachu, brzemienia decyzji i misji, jaką niesie. Czy te dźwięki to trzepot anielskich skrzydeł, kłębiące się w głowie na wpół sformowane myśli, czy tylko echo jej samotności? Co dało Jej odwagę, by powiedzieć „tak”?²³.

Ów (nietypowy dla radosnych *Magnificat* innych kompozytorów) odcień emocjonalny kompozycji uzyskany jest dzięki obecności w utworze specyficznych zabiegów technicznych, archetekstów gregoriańskich — surowych melorecytacji utrzymanych w dźwiękowości analogicznej do dawnych tonów recytacyjnych (psalmowych). Chorał gregoriański zostaje przywołany zarówno w zakresie stylistycznym, jak i technologicznym — kompozytorka rozkomponowuje, rozbudowuje i trawestuje znaną kompetentnym słuchaczom gregoriańską strukturę formalną tonu psalmowego: *initium — tenor — meditatio — tenor — finalis*, kształtując w ten sposób złożoną konstrukcję muzyczną zarówno w makro-, jak i mikroskali. Wpisuje więc w kompozycję, zdaniem autora, specyficzną — w intertekstualnym sensie — relację naśladownictwa. Jednak Donkin unika trywialnej dosłowności, a rezygnując z melizmatyki, pozwala neogregoriańskim sylabom solisty rozbrzmiewać na tle kontrapunktów zespołu wokalnego, zbudowanych wyłącznie poprzez umuzyczenie symbolicznych samogłosek: A, E, I, O, U²⁴. Kontrapunkty te, w postaci „chmur brzmieniowych”, tworzą swoistą aluzję do sposobu wybrzmienia dźwięku w wielkich przestrzeniach sakralnych, np. wnętrzach katedralnych (w wąskim labiryncie modlitewnym trudno byłoby uzyskać tak wielki pogłos), a w aluzji tej można odczytać intertekstualne cechy naśladowczo-kontynuacyjne. Zarówno powtarzająca się i obco brzmiąca alteracja jednego ze stopni skali, jak i nowoczesna morfologia akordów akompaniamentu wyraźnie wskazują jednak na współczesny czas powstania utworu, komunikując słuchaczowi, że nie jest to ani chorał, ani jego zwyczajne naśladownictwo — jest to jedynie przekształcenie i potwierdzenie muzyki wieków średnich, a także kontynuacja w formie odkształconego dźwiękowego odbicia znanej odbiorcom muzyki przeszłości (zob. przykł. 1). Zabieg zgodny jest z czytelnym celem kompozycji — zachętą do osobistej medytacji uniwersalnego tekstu słownego na postmodernistycznym styku kultur i religii Wschodu i Zachodu.

²³ Ibidem.

²⁴ Wszystkie te samogłoski zawiera inicjalny odcinek tekstu: *Magnificat anima mea*.

Przykład 1. Ch. Donkin, *Magnificat*, reprodukcja na podstawie partytury, Treble Clef Music Press, Chapel Hill USA 2007, s. 2, © Copyright 2007 Christine Donkin

The musical score is presented in three systems. The first system shows the Mezzosoprano part (labeled 'Mezzosopran') and the multi-stemmed part (labeled 'ms'). The Mezzosoprano part begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and the lyrics 'Ma - gni - fi - cat ma - gni - fi - cat'. The multi-stemmed part continues with lyrics 'ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a', featuring dynamics of mezzo-forte (*mf*), mezzo-piano (*mp*), and forte (*f*). The second system shows the vocal line continuing with 'Do - mi - num Do - mi - num Et ex - ul - ta - vit'. The multi-stemmed part includes staves 1, 2, 3, and 4, with dynamics of pianissimo (*pp*) and lyrics 'U U U E'. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4.

Magnificat Juliusza Łuciuka jest dziełem powstałym w 1990 roku, możliwym do wykonania w sytuacji zarówno liturgicznej, jak i koncertowej. Zdaniem samego kompozytora jego kompozycje religijne wyraźnie wskazują na powrót do źródeł, na zwrot ku przeszłości. Podkreśla on, że dzieje się to na dwóch płaszczyznach: kultywowania dawnych tradycji i silnej inspiracji chorałem gregoriańskim²⁵. Zastosowana w utworze metryka taktowa łączy się z prostymi układami rytmiczno-metrycznymi z dużym udziałem figur triolowych (*respexit, generationes, misericordiae*) oraz grup dwuosmkowych (melizmaty obecne na słowach *implevit bonis*, odcinek *Suscepit Israel*). Może to stanowić o świadomym nawiązaniu do archetypów dwu- i trójdzielności, z którymi w pewien sposób kompozytor dialoguje, odnosząc się do (czytelnych dla słuchacza tzw. dawnej muzyki wokalne) menzuralnych podziałów *tempus* i *prolatio*. W utworze Łuciuk używa również formuły cytatu, oświetlając melodycznie słowa *me dicent omnes generationes* formułą wysokością pochodzącą z gregoriańskiego hymnu *Veni Creator Spiritus* (Przybądź Duchu Stworzycielu). To odwołanie

²⁵ B. Weber, *Przesłania muzyczno-maryjne Juliusza Łuciuka — z kompozytorem rozmawia Bożena Weber* [online], <http://www.niedziela.pl/artukul/71000/nd/Przeslania-muzyczno-maryjne-Juliusza> (dostęp: 03.06.2017).

do formuły średniowiecznej sekwencji może rodzić u słuchacza poczucie nowego (lub uaktualnionego) znaczenia. Formułę znaną teologom, wskazującą na obecność Osoby Boga Ojca w samym natchnionym tekście hymnu, a Chrystusa — w ciele Tej, która go głosi, uzupełnia Łuciuk w sposób aluzyjny, wskazując na jakby „brakującą” trzecią Osobę Trójcy — Ducha Świętego. To właśnie On pozwalał mówić językami wszystkich ludów i narodów — *omnes generationes*²⁶. Kompozytor wydaje się sięgać także po stylizacje rytmiki *hoquetowej* i nie jest mu obcy język muzycznej, quasi-barokowej retoryki, którą być może w pewnym stopniu chce kontynuować bądź naśladować. Najwyraźniejszy jednak intertekst widoczny jest w przywoływanym VIII tonie gregoriańskiego *Magnificat*, szczególnie czytelnym na początku utworu, jako jego incipit (zob. przykł. 2).

Przykład 2. J. Łuciuk, *Magnificat*, reprodukcja na podstawie partytury, PWM, Kraków 1991, facsimile autografu, s. 1, © Copyright 1991 PWM

Ujawnia się on także w odcinku *Gloria*, a częściowo ukrywa się w umuzyczeniu innych słów, takich jak: *ancillae suae, ecce enim, timentibus, misericordia*. Wraz z modyfikacją rytmiczną i nieoczywistą zmianą kierunku interwałów widoczny jest również w polifonicznie opracowanym motywie *fecit potentiam — deposuit — esurientes*. Właśnie z cytatem związana jest — zdaniem autora — partnerska relacja dwóch tekstów muzycznych, wzajemnie się dopełniających i aktualizujących. Dzieło wydaje się przedstawiać słuchaczowi komunikat, który autor odczytuje następująco: słowny tekst o charakterze religijnym musi — niejako z samej swej natury — być osadzony w muzycznej

²⁶ Por. werset z Dziejów Apostolskich (Dz 2,4): „Wszyscy zostali napełnieni Duchem Świętym, i zaczęli mówić obcymi językami, tak jak im Duch pozwalał mówić”, *Biblia Tysiąclecia* [online], <http://www.biblia.deon.pl/> (dostęp: 03.06.2017).

tradycji, wciąż na nowo i twórczo ją reinterpretować. Nowy odkompozytorski tekst utworu odwołuje się do autorytetu historii muzyki liturgicznej, a środki muzyczne — zgodnie z wielowiekową tradycją, z którą Łuciuk nawiązuje tu łączność — nie mogą w żadnej mierze przytłoczyć tekstu słownego i doprowadzić do jego nieczytelności. Można zaryzykować dalszą tezę, że ponieważ określony typ brzmieniowości utworu jest słuchaczowi już znany, pozwala mu uniknąć rozproszenia podczas modlitewnego skupienia²⁷.

Magnificat Wojciecha Kilara to czterdziestopięciominutowa kompozycja typowo koncertowa, przeznaczona na sopran, tenor, bas, chór i orkiestrę symfoniczną, powstała w roku 2007. Utwór pod względem wielkości formy i obsady nawiązuje do archetekstu gatunkowego wielkich form oratoryjno-kantatowych. Nie jest to jedyny zabieg intertekstualny. Część *Quia respexit* rozpoczyna się chorałowym *unisono*, w którym kompozytor sięga po cytaty, intertekst *d-cis-d-h-a* przejęty z VIII tonu gregoriańskiego *Magnificat*, a po nim umieszcza arię sopranową *Ecce enim*, podejmując rodzaj dialogu z tradycją. Ostatnią część inicjuje recytatyw trzech puzonów, prezentujący stylizowaną melodię w skali jońskiej, prawdopodobnie pochodną tonu recytacyjnego *Magnificat*, stylizację lub bliżej nieznaną cytaty muzyczny (pieśń?), przechodzący w trzygłosowe, ascetyczne fugato. Następujące po nim agresywne akordy instrumentów smyczkowych nawiązują do silnie związanej z indywidualnym idiomem brzmieniowym Kilara estetyki innego, wcześniejszego o ponad trzydzieści lat utworu — *Krzesełnego*. Odcinki te rozumieć można jako odkompozytorską autoparodię, podobnie jak ekstatycznie powtarzane chorałowe zawołanie *Suscepit Israel*. Zamierzenie jest dla autora niezwykle czytelne — kompozytor w „jesieni życia” buduje intelektualny i słuchowy pomost pomiędzy tym utworem a własną — także zaangażowaną religijnie — twórczością z wcześniejszego okresu. Wspomniane zawołanie stanowi bowiem powtórne wykorzystanie struktur i pomysłów brzmieniowych, które kompozytor ujawnił w swoim *Exodus*. Choć zewnętrznie zabieg ten może nie wybiegać poza zewnętrzne przejawy techniki kompozytorskiej twórcy, to czerpanie z własnej twórczości można próbować interpretować w wymiarze symbolicznym. Zastosowanie intertekstualnego „manewru” byłoby uzasadnione dlatego, że tekst słowny biblijnego *Suscepit Izrael* z *Magnificat* „odczytuje” dawną historię Abrahama i jego potomstwa zaczerpniętą ze Starego Testamentu. Lud ten śpiewał właśnie ową starotestamentową pieśń (*Exodus*) — hymn na cześć Jahwe — podczas radosnego wyjścia z ziemi egipskiej, „z domu

²⁷ Kompozycja może mieć (prócz koncertowego) zastosowanie użytkowe, np. w uroczystości śpiewanych Nieszporach.

niewoli”, i do tego znaczącego wydarzenia odniósł się kompozytor w 1981 roku, komponując swoje poprzednie dzieło. Kompozytor sięga ponadto po romantyczny idiom eufonicznie brzmiących instrumentów smyczkowych i harfy, stylizując, a może bardziej reinterpreterując estetykę religijnych dzieł Gabriela Faurégo i wchodząc z nią w dialog. Dzieło wieńczy *Pax super* — chorał *misterioso*, nie tylko błogosławieństwo „dla” narodu wybranego, lecz także modlitwa o pokój „nad” Izraelem, aktualna także dziś, wobec toczących się na terenach Palestyny i Państwa Islamskiego konfliktów. Finalny akord *D-dur* kontrapunktuje basowa figura ostinatowa *d-cis-b-a-gis*, mająca odniesienia do dwóch różnych wzorców wysokościowych: elementów lidyjskich (kwarta lidyjska obecna zarówno w modalnej skali lidyjskiej, jak i w skali podhalańskiej) i schematów skalowych muzyki Wschodu i Południa (zawierających charakterystyczną zwiększoną sekundę). Symboliczne zestawienie tych dwóch tak różnych (brzmieniowo i kulturowo) modalizmów można próbować odczytywać jako nowo zbudowaną przez kompozytora jakość, głos w sprawie poszanowania różnorodności, pochwałę pokojowej współegzystencji, prorocstwo tolerancji i pokoju na świecie.

Siedmioczęściowe, koncertowe i trwające ponad czterdzieści minut *Magnificat* angielskiego kompozytora i dyrygenta Johna Ruttera²⁸, skomponowane w 1990 roku, zawiera w sobie co najmniej kilka interesujących intertekstów wartych dostrzeżenia. W dziele tym obecne jest także zjawisko rekontekstualizacji. W relacji dzieło — dzieło własne zapożyczeniem jest część druga kompozycji, w której kompozytor nawiązuje do innego swojego utworu, skomponowanego w latach siedemdziesiątych jako część cyklu *Lichfield Canticles*. Rutter umuzyczył piętnastowieczny tekst poematu *Of a Rose a lovely Rose*, w którym anonimowy autor określił Maryję mianem „krzewu róży o pięciu gałęziach”. Tekst ten może stanowić z kolei dalszą, intertekstualną reminiscencję kolęd *Es ist ein Ros entsprungen*, *Lo, How a Rose'er Blooming* lub *A Spotless Rose*, dla których hipotekstem słownym jest tekst biblijnego prorocstwa Izajasza względem osoby Jezusa Chrystusa: „I wyrośnie różdżka z pnia Jessego, wypuści się odrośl z jego korzeni”²⁹. Rutter przerywa biblijną narrację tekstową po słowach „w Bogu Zbawicielu moim”, jakby chciał kontynuować — „moim, Maryjnym”, co usprawiedliwia intertekstualny zabieg wtrącenia obcego tekstu słownego i muzycznego. Dzięki niemu uobecnia się w utworze charakterystyka przymiotów Matki Odkupiciela, metaforyczne przedstawienie jej jako róży,

²⁸ J. Rutter, *Magnificat*, vocal score, Oxford University Press, Oxford England 1991.

²⁹ Por. werset z Księgi Izajasza (Iz 11,1), w: *Biblia Tysiąclecia...*, op. cit.

kwiatu lub krzewu symbolizującego piękno i miłość (topos Zwiastowania), ale także cierpienie i dramatyzm (topos *Stabat Mater*).

Relacja dzieło — dzieło obce w kompozycji Ruttera wyraża się w odcinku środkowym części III: *Quia fecit mihi magna*, gdzie pojawia się cytat melodyczny z *Sanctus* z dziewiątej gregoriańskiej mszy *Missa cum júbilo* (zob. przykł. 3) przeznaczony na święta błogosławionej Dziewicy Maryi — cytat zharmonizowany modalnie i zrytmizowany taktowo — *Et sanctum nomen eius*. Kompozytor naśladuje w ten sposób i kontynuuje wielką gregoriańską tradycję umuzyczniania cyklu mszalnego, jednak odczytuje go na nowo, przekształca, nie tylko przez obcą dla chorału partię akompaniamentu, lecz także przez sam fakt wyboru materiału dźwiękowego cytatu pochodzącego z mszy. Co istotne bowiem — tekst *Magnificat* nigdy nie znalazł miejsca ani w *proprium* ani w *ordinarium missae*, anglikańska tradycja zaś nadała mu szczególną rangę i przyczyniła się do jego popularności podczas niedzielnych Evening Service.

Przykład 3. J. Rutter, *Magnificat, Sanctus*, vocal score, reprodukcja na podstawie partytury, Oxford University Press, Oxford England 1991, s. 39, © Copyright 1991 Oxford University Press



Drugi z cytatów obcych to niemalże niedostrzegalna, a zaczerpnięta z gregoriańskiego *Magnificat* w tonie VIII kilkundźwiękowa sygnatura umieszczona w mało znaczącej partii instrumentów dętych, najpierw mająca znamiona intertekstualnej aluzji, później przywołana już jako pełny cytat w waltornio-wym solo. Da się ją odczytać jako swoiste „mrugnięcie okiem” do kompetentnego słuchacza, zważywszy że właśnie ton VIII był dla *Magnificat* chorałowego formułą najczęściej stosowaną w Kościele katolickim.

W relacji dzieło — archetekst stylistyczny, gatunkowy i kulturowy kompozytor posługuje się swoistą postmodernistyczną żonglerką i *patchworkiem* — aluzje do broadwayowskiego songu i jazzowej synkopacji zestawia na przykład z aluzjami do rytmiki i gatunku dawnej uwertury francuskiej³⁰. Zjawisko współwystępowania tych jakości stanowi zbyt daleko posunięty dysonans estetyczny, by odczytywać je wyłącznie w kategoriach prezentowania izolowanych

³⁰ Zwraca tu uwagę dostojna rytmika punktowana i *crescendo* uzyskiwane wprowadzaniem kolejnych płaszczyzn dźwiękowych.

umiejętności warsztatowych kompozytora. Przekształcając rozwinięty w baroku model kantaty wersetowej zadaje jednocześnie „pytanie o przeszłość”, a niejako udzielając odpowiedzi — taneczne rytmy wieku XX odnosi być może do zjawiska taneczności muzyki wieku XVII i XVIII. Wypowiadając się na temat terażniejszości przywołuje jednocześnie idiom kultury latynoamerykańskiej³¹. Taki właśnie może być odkompozytorski, ukryty w intertekstualnym przesłaniu, komunikat: to w Ameryce Południowej kult Maryi (i katolicyzm) stanowią bardzo istotną część współczesnego światowego pejzażu religijnego, tam też budzi się nowa nadzieja Kościoła.

Archetypy stylistyczne średniowiecza przywołuje Rutter za pomocą techniki stylizacji, konstruując odcinek *Sancta Maria succurre miseris*³² w części *Gloria Patri*. Choć w istotny sposób przypomina on autentyczny śpiew gregoriański, jest jedynie innym intertekstualnym zabiegiem, który warto ujawnić. To odautor-ski pastisz, którego użycie trudno jest jednoznacznie uzasadnić.

W ramach intertekstualnej relacji dzieło — kultura *Magnificat* Ruttera wydaje się utworem pluralistycznym i polistylistycznym, funkcjonującym w przestrzeni kulturowej ruchu amatorskiego i tzw. „muzyki lżejszej”, oddalającym się tym samym od wymiaru sakralnego, metafizycznego, kontemplatywnego, jaki reprezentuje tak wielkiej rangi tekst biblijny. Można zaryzykować więc tezę, że w tym miejscu występuje kolejne zjawisko związane z intertekstualnością, dalekie echo literackiej, Bachtinowskiej — karnawalizacji³³. Takie decyzje twórcze kompozytora wzbudziły sprzeciw recenzenta, który nazwał *Magnificat* „wirtualną encyklopedią muzycznych klisz, ćwiczeniem przewidywalnym w swym efekciarskim populizmie”³⁴. Odbiorcy zaś, za Andrzejem Tuchowskim: „sami podejmujący wysiłek tworzenia nowych sensów”³⁵, muzykę Ruttera w pewien sposób zaakceptowali i odczytali, o czym świadczy wielość nagrań, wykonani i liczba zespołów (amatorskich i profesjonalnych) mających tę kompozycję w swoim repertuarze koncertowym i nagraniowym.

³¹ Korzysta m.in. z wzorców metrycznych meksykańskiego *huapango*.

³² „Święta Maryjo przybądź w potrzebie, pociesz płaczących, wesprzyj słabych (o omdłym sercu), módl się za lud [...]”.

³³ A. Woźny, *Jak (można) czytać „Problemy poetyki Dostojewskiego”: z zagadnień socjologii metodologii tekstu literaturoznawczego*, „Pamiętnik Literacki” 1990, t. 81, nr 3, s. 98–99.

³⁴ T. Mangan, *Coast Debut for Rutter's 'Magnificat'* [online], http://articles.latimes.com/1990-12-10/entertainment/ca-4770_1_choral-music (dostęp: 12.06.2017).

³⁵ A. Tuchowski, „Czytalne” a „pisałne” — etyczny kontekst twórczości Pendereckiego, w: *Krzysztof Penderecki — muzyka ery intertekstualnej...*, op. cit., s. 109.

Między *Magnificat* Ruttera a jedenastominutową kompozycją amerykańskiego pianisty i twórcy Marka Hayesa (2007) da się zauważyć uchwytne pokrewieństwo. Można wręcz zaryzykować tezę, że jedno z dzieł inspirowało powstanie drugiego i że jest jego — dużo słabszym technicznie — pastiszem³⁶. W ramach archetekstów gatunkowych Hayes dwukrotnie sięga do wzorowanej na konwencjach barokowych — quasi-fugi, zestawionej z brzmieniem prostej piosenki (*My soul...*). Wieloczęściowy temat *andamento* jest stylizacją typowych tematów barokowych, jednak obecność motorycznej rytmiki w partii instrumentów smyczkowych w dalszym przebiegu przekonuje, że jest to tylko fuga (właściwie tylko jej ekspozycja) *à rebours*: zniekształcona, odrealniona, mająca rysy ironii, brzmieniowej prowokacji (zob. przykł. 4).

Przykład 4. M. Hayes, *Magnificat*, reprodukcja na podstawie partytury, Roger Dean Publ. Company, Dayton USA 2007, s. 40, © Copyright 2007 Lorenz Corporation/Roger Dean Publishing Company

takt 261

B. Glo - ry be to the Fa - ther and to the Son and to the Ho - ly Spir - it As it

Drugim techniczno-gatunkowym intertekstem są odcinki utrzymane w fakturze *nota contra notam* (np. *exalted humble*), których pojawienie się ewokuje słuchowo-fakturalne skojarzenia m.in. z Bachowskimi chorałami, np. pasyjnymi. Trzeci stanowi polichóralność (*holy...*, *et sanctum...*, *forever...*) oraz wielotekstowość (zob. przykł. 5)³⁷.

Przykład 5. M. Hayes, *Magnificat*, reprodukcja na podstawie partytury Roger Dean Publ. Company, Dayton USA 2007, s. 26, © Copyright 2007 Lorenz Corporation/Roger Dean Publishing Company

takt 182 *mf*

SA He has shown strength with his arm he has
T Fe - cit po - ten - ti - am in brac - chi - o
B Fe - cit po - ten - ti - am in brac - chi - o

³⁶ Może tu nawet zachodzić zjawisko tzw. *hipertekstualizacji* wcześniejszej muzyki Ruttera. I właśnie z tego powodu dzieło to zostaje w tym miejscu przywołane.

³⁷ Czy jest to odwołanie do archetekstu motetu wielotekstowego, trudno jednoznacznie ustalić, ale skojarzenie takie nasuwa się w oczywisty sposób.

Hayes zestawia tekst angielski i łaciński zarówno w układzie sukcesywnym, jak i symultatywnym, owe interferencje tekstowe występują między różnymi znaczeniowo odcinkami słownymi (np. wyrażenie *Sanctus* nakładane jest na tekst *Magnificat*). Kompozycja Hayesa stanowi konglomerat muzycznej przeszłości i współczesności, intertekstualny amalgamat, w którym nawet zrozumiałość tekstu łacińskiego *Magnificat* (oczywista, wydawałoby się, dla wyrobionego słuchacza) zostaje znacząco zaburzona, a dodatkowo nad oryginalnym tekstem słownym kompozytor nadpisuje (komentujący, a więc metatekstowy) tekst angielski. Zabieg ten można chyba uzasadnić próbą odniesienia się do dzisiejszego chaosu informacyjnego, skoro historyczna wielotekstowość nie utrzymała swej mocy sprawczej w kompozycjach muzycznych. Hayes sięga również po ostinato (*et sanctum...*) oraz taneczne rytmy (*he'mighty*), po figurę hemioli nawiązującą do technicznych reliktyw przeszłości, jednak w zestawieniu z utworem Ruttera, odczytuje je w nieco bardziej oczywisty i dosłowny sposób. Nie stroni od środków zaczerpniętych z rezerwuaru współczesnej muzyki rozrywkowej i tam nader często eksploatowanych; sięga w instrumentacji po *wind-chimes*, *piatti tremolo*, realizuje symultatywnie podziały dwu- i trójdzielne, wplata hollywoodzko-filmowe, spetryfikowane brzmieniowo zaśpiewy waltorni, tworzące tzw. *American sound*. Tym samym łatwo wpisuje się w określone oczekiwania słuchaczy o skromniejszych chyba kompetencjach estetycznych. Warto więc w podsumowaniu zauważyć, że zarówno w dziełach Ruttera, jak i Hayesa dadzą się odczytać wszystkie trzy wykładniki intertekstualności, o których wspomina Nycz³⁸: (1) presupozycje (występujące np. w parodiach), (2) atrybucje (obecne w tekście właściwości charakterystyczne dla innego typu tekstów) i (3) anomalie (miejsca niezrozumiałe, niespójne, wewnętrznie sprzeczne, zacierające różnice między kulturą wysoką i niską). Komunikat docierający do słuchacza ze strony obu kompozytorów zdaje się podążać za wymową Psalmu 47: „Wszystkie narody, klaskajcie w dłonie, wykrzykujcie Bogu radosnym głosem”³⁹. Odnosi się również do pluralistycznej, nowoczesnej wizji radosnej religijności, nieskażonej kulturowymi ograniczeniami, zwyczajami czy skojarzeniami, realizowanej w indywidualny sposób, lecz w dalszym ciągu osadzonej w chrześcijańskiej zbiorowości osób wierzących.

³⁸ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, t. 81, nr 2, s. 98–99.

³⁹ *Biblia Tysiąclecia...*, op. cit.

STRESZCZENIE

Artykuł podejmuje głos w dyskusji na temat zagadnienia intertekstualności, odnosząc się zarówno do biblijnego tekstu maryjnego kantyku *Magnificat*, jak i do jego przykładowych realizacji muzycznych. We wstępie autor omawia termin „intertekstualność”, wskazując na jego pozamuzyczne definicje i przywołując stanowiska R. Nycza, G. Genette’a, J. Sławińskiego czy Z. Mitosek. Choć uprawiając teorię muzyki autor nie ma na celu nadmiernej ekstrapolacji tego pojęcia (związanego z teorią literatury), to celem artykułu jest odnalezienie w badanych kompozycjach *Magnificat* pewnych specyficznych przejawów intertekstualności „czysto muzycznej”. Stąd próba nazwania i uporządkowania tychże i zbudowania paraleli pomiędzy oczywistą intertekstualnością samego tekstu biblijnego, jak i postulowaną — intertekstualnością XX-wiecznych utworów muzycznych. W pierwszej części artykułu, w oparciu o badania czołowych biblistów (i studia własne autora), zrekonstruowana zostaje dynamika tekstu kantyku Maryi, odniesiona do innych tekstów biblijnych, m.in. pochodzących z Księgi Samuela, Habakuka, Izajasza, Hioba, a także księgi Psalmów. Identyfikując istotne wpływy kulturowego dziedzictwa Izraela na tekst słowny *Magnificat*, artykuł ujawnia określone arche- i metateksty. W części drugiej studium analizie zostały poddane kompozycje muzyczne autorstwa Christine Donkin, Juliusza Łuciuka, Wojciecha Kilara, Johna Ruttera i Marka Hayesa. Są to kompozycje bardzo różne stylistycznie i osadzone w kilku odmiennych kręgach kulturowych. Dokonana analiza miała na celu wyłonienie specyficznych (intertekstualnych) cech tych kompozycji muzycznych i ujawnienie procedur (m.in. cytatów), polegających na sięgnięciu przez kompozytora po twórczość własną i obcą, z różnych — i uzasadnionych artystycznie — powodów.

SŁOWA KLUCZOWE: *Magnificat*, Donkin, Kilar, Łuciuk, Hayes, Rutter, intertekstualność

ABSTRACT

Intertexts and archetexts. The Biblical text and the musical compositions of the *Magnificat* in the 20th and 21st centuries — selected case studies

The content of this paper belongs to the discussion on the issue of intertextuality, referring both to the Biblical text of the canticle of Mary — the *Magnificat* and to its musical realizations in the 20th century music. In the introduction, the author discusses the term “intertextuality” pointing out its non-musical definitions, and referring to the works of such renown authors, such as R. Nycz, G. Genette, J. Sławiński, and Z. Mitosek. From the point of view of the theory of music, it was not the author’s purpose to over-extrapolate this notion (related to the theory of literature), but primarily to find some specific expressions of “purely musical” intertextuality in certain *Magnificat* compositions. Hence, the attempt to name and order these expressions, as well as to build the parallel between the apparent intertextuality of the Biblical text itself, and the proposed intertextuality of the few analysed musical works. The first part of the article, based on studies of leading Biblical scholars (and also on the author’s own research), includes the reconstruction of the dynamics of the canticle of Mary, referred to other Biblical excerpts, taken from the Books of Samuel, Habakkuk, Isaiah, Job, and the Book of Psalms.

By identifying the significant influences of Israel’s cultural heritage on the text of the *Magnificat*, the article reveals certain so-called “ache-” and “metatexts”. The second part of the study includes the analysis of the selected musical compositions by Christine Donkin, Juliusz Łuciuk, Wojciech Kilar, John Rutter, and Mark Hayes. These musical works are stylistically different, and rooted in separate cultures. The analysis was aimed at identifying the specific (intertextual) features of these musical compositions and at revealing the specific procedures (e.g. citations) that a given composer applied by fusing his own works with the pieces written by others. These decisions, as the article claims, were taken for various, artistically justified reasons.

KEYWORDS: *Magnificat*, Donkin, Kilar, Rutter, Hayes, intertextuality

BIBLIOGRAFIA

Biblia Tysiąclecia [online], <http://www.biblia.deon.pl/> (dostęp: 03.06.2017).

Bristiger Michał, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Kraków 1986.

Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. Aleksander Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. Henryk Markiewicz, Kraków 1992, s. 107–155.

Głowiński Michał, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 77, nr 4, s. 75–76.

Hareźga Stanisław, *Bóg Maryi w świetle hymnu Magnificat*, „Salvatoris Mater” 1999, nr 1–2, s. 132–146.

Haupt Paul, *Magnificat and Benedictus*, „The American Journal of Philology” 1919, vol. 40, nr 1, s. 64–75.

Kristeva Julia, *Słowo, dialog, powieść*, w: *Bachtin. Dialog — język — literatura*, red. Eugeniusz Czaplejewicz, Edward Kasperski, Warszawa 1983, s. 394–418.

Ligęza Adam, Wilk Michał, *I dadzą mu imię Emmanuel. Rozmowy o czytaniach liturgicznych okresu Adwentu. Ewangelia wg św. Łukasza* [online], <http://www.orygenes.pl/rozmowy-o-biblii/magnificat/> (dostęp: 3.10.2017).

Malecka Teresa, *Krzysztof Penderecki a kultura prawosławia w perspektywie intertekstualnej*, w: *Krzysztof Penderecki — muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. Mieczysław Tomaszewski, Ewa Siemdjaj, Kraków 2005, s. 65–86.

Mangan Timothy, *Coast Debut for Rutter's 'Magnificat'* [online], http://articles.latimes.com/1990-12-10/entertainment/ca-4770_1_choral-music (dostęp: 03.06.2017).

Mitosek Zofia, *Teorie badań literackich*, Warszawa 2004.

Nycz Ryszard, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, t. 81, nr 2, s. 95–116.

Nycz Ryszard, *Poetyka intertekstualna tradycje i perspektywy*, w: *Krzysztof Penderecki — muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. Mieczysław Tomaszewski, Ewa Siemdjaj, Kraków 2005, s. 7–32.

Sławiński Janusz, „Intertekstualność”, hasło w: Michał Głowiński et al., *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 219.

Stabryła Wojciech M., *Raduję się w Bogu. Hymn Anny (1 Sm 2, 1b-10) hymnem Maryi (Łk 1, 46b-55)*, „Salvatoris Mater” 2006, nr 3–4, s. 38–49.

Tannehill Richard C., *The Magnificat as Poem*, „Journal of Biblical Literature” 1974, vol. 93, nr 2, s. 263–275.

Tronina Antoni, „*Magnificat*”: *portret duszy Maryi*, „Salvatoris Mater” 2006, nr 3–4, s. 22–37.

Tuchowski Andrzej, „Czytalne” a „pisalne” — *etyczny kontekst twórczości Pendereckiego*, w: *Krzysztof Penderecki — muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. Mieczysław Tomaszewski, Ewa Siemdjaj, Kraków 2005, s. 109–130.

Weber Bożena, *Przesłania muzyczno-maryjne Juliusza Łuciuka — z kompozytorem rozmawia Bożena Weber* [online], <http://www.niedziela.pl/artukul/71000/nd/Przeslania-muzyczno-maryjne-Juliusza> (dostęp: 03.06.2017).

Woźny Aleksander, *Jak (można) czytać „Problemy poetyki Dostojewskiego”: z zagadnień socjologii metodologii tekstu literaturoznawczego*, „Pamiętnik Literacki” 1990, t. 81, nr 3, s. 65–93.