

# Łucja Nowak

---

## W poszukiwaniu wyrazowych wartości słowno-muzycznych na przykładzie współczesnego utworu chóralnego "Lacrimosa" Mindaugasa Urbaitisa

---

Wartości w muzyce 6, 170-184

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Łucja Nowak

Uniwersytet Zielonogórski  
Zielona Góra

## **W poszukiwaniu wyrazowych wartości słowno-muzycznych na przykładzie współczesnego utworu chóralnego *Lacrimosa* Mindaugasa Urbaitisa**

### **Uwarunkowania rozwoju muzyki litewskiej w drugiej połowie XX wieku**

Rozwój i styl współczesnej muzyki litewskiej był uzależniony od okoliczności i czynników historyczno-politycznych. Po drugiej okupacji sowieckiej<sup>1</sup> wielu wybitnych kompozytorów preferujących nowoczesne kierunki muzyczne, by móc się rozwijać w zgodzie z własnymi przekonaniem, musiało opuścić ojczyźne strony i wyjechać na Zachód<sup>2</sup>. Na Litwie panowała wówczas estetyka socrealistyczna. Życiem muzycznym rządziły ustawy Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego. „Żelazny kordon” — całkowita izolacja od „świata burżuazji” i jej wpływów estetycznych odcisnęły swe piętno na twórczości kompozytorów i wyraźnie ograniczały ich zakres działania do tendencyjnych i zgodnych z duchem rządzącej partii wytycznych. Zaczęto prześladować twórców za wybór innych niż „poprawne politycznie” teksty, a te mogły opisywać tylko dobrych przedstawicieli partii oraz radzieckich ludzi pracy. Preferowano muzykę programową, całkowicie odrzucona została muzyka „formali-

---

<sup>1</sup> Okupacja sowiecka na Litwie trwała od 1940 do 1991 roku. W historii litewskiej jest określony następujący podział: pierwsza okupacja sowiecka (1940—1941), okres wojenny (1941—1944), druga okupacja sowiecka (1944—1991).

<sup>2</sup> W historii muzyki litewskiej kompozytorzy emigranci występują pod nazwą „kompozytorzy exodus”. W roku 1944 Litwę opuściło wielu znanych muzyków m.in.: J. Kačinskas, J. Gaidelis, V. Jakubėnas. Na obczyźnie (USA) aktywnie prowadzili działalność jako organiści, chórmistrzowie, komponowali utwory muzyki sakralnej. Swoją twórczością wzbogacili i uzupełnili dorobek litewskiej muzyki chóralnej.

styczna”, awangardowa, niezrozumiała. Twórczość religijna — tak przecież charakterystyczna dla muzyki litewskiej — była całkowicie usunięta z życia publicznego oraz z pedagogiki muzycznej. Długi okres zakazu komponowania i wykonywania muzyki religijnej przyniósł wielkie spustoszenie: w kościołach zabrakło wykształconych organistów, upadły chóry. Organistyka jako przedmiot na studiach była wznowiona dopiero w 1962 roku i to pod warunkiem, że żaden student nie będzie grał w kościele.

Na początku lat siedemdziesiątych zaczyna się „odwilż” ograniczeń reżimu socrealistycznego. W salach koncertowych można było usłyszeć muzykę twórców zakazanych: Claude’a Debussy’ego, Arthura Honeggera, Béli Bartóka. W litewskiej muzyce stopniowo następuje „przeobrażenie stylistyczne”. Kompozytorzy zwrócili się do źródeł muzyki ludowej — muzyki pogańskiej, którą cechuje archaiczność, polifoniczność, repetycyjność, modalność. Zrodziła się idea podparta potrzebą połączenia nowoczesnego języka dźwiękowego z elementami rodzimego folkloru. Wśród wielu twórców wyróżniają się prekursorzy nowego pokolenia, żyjący klasycy: Bronius Kutavičius (ur. 1932), Osvaldas Balakauskas (ur. 1937), Feliksas Bajoras (ur. 1934). W tamtych czasach, gdy inni kompozytorzy zabiegali o zaistnienie w moskiewskiej elicie muzycznej, oni stworzyli własny, niepowtarzalny styl muzyczny. Z ukazaniem się ich twórczości nastąpił koniec estetyki socrealizmu.

B. Kutavičius pisze muzykę z ducha nowoczesną, a zarazem mocno osadzoną w bogatej tradycji muzyki narodowej, nawiązującą do minimalizmu<sup>3</sup>. Kompozytor wspaniale dowiódł, że dzieło można „stworzyć z niczego”, z dowolnej materii. Przy pomocy minimum środków można uzyskać maksymalny efekt. We własnym środowisku muzycznym kompozytor udowodnił i potwierdził swoim przykładem, że litewska twórczość będzie interesująca dla świata wówczas, gdy jej litewscy autorzy będą czerpać swe pomysły, sięgając do źródeł i opierać się będą na doświadczeniach własnej kultury muzycznej<sup>4</sup>. Jego muzyka miała wielki wpływ na twórczość pokolenia kompozytorów urodzonych w latach pięćdziesiątych: Algirdasa Martinaitisa (rocznik 1957), Vidmantasa Bartulisa (rocznik 1954), Onutė Narbutaitė (rocznik 1956), Mindaugasa Urbaitisa (rocznik 1952).

O. Balakauskas umocnił estetyczną wartość czystego dźwięku, pozbawionego jakichkolwiek literackich naleciałości. Swoją kompozytorską technikę nazwał „dodekatonika” (od jednego dźwięku „monotoniki” do 12 dźwięków „dodekatoniki”). Uczył młodych odpowiedzialności za każdą napisaną nutę. Wykształcił pokolenia kompozytorów lat sześćdziesiątych: Ričardasa Kabelisa

<sup>3</sup> Litewski minimalizm wyrósł z archaicznych litewskich pieśni ludowych pod ogólną nazwą *Sutartinės*. Owe 2—4-głosowe pieśni polifoniczne są zbudowane z krótkich linii melodycznych charakteryzujących się ostrym, szorstkim wyrazem. Ich nazwa pochodzi od słowa *sutarti* (być w zgodzie). *Sutartinės* zostały wpisane na listę UNESCO.

<sup>4</sup> W. R ū t a: *Gaidamavičiūcė Vidine garsų laisvė*. „Kultūros barai” 1986, Nr. 11, s. 22.

(ur. 1957), Rytisa Mažulis (ur. 1961), Šarūnasa Nakasa (ur. 1962), Remigijusa Merkelisa (ur. 1964)<sup>5</sup>.

Twórczość F. Bajorasa jest mocno związana z muzyką ludową. Jego styl często jest określany jako „nowy folklorizm”, chociaż w jego utworach brak stylizacji lub rekonstrukcji poszczególnych przykładów utworów ludowych. Umiejętnie zespala w jednolite brzmienie współczesne środki komponowania (ekspresjonizm, neoklasycyzm, neoromantyzm) i rodzimy folklor.

Po odzyskaniu niepodległości (1991 rok) Litwa, jako suwerenne państwo, rozpoczęła szeroką współpracę z innymi krajami w dziedzinach politycznych, ekonomicznych i kulturowych. Stopniowo w litewskich kościołach powstają chóry prowadzone przez wykształconych chórmistrzów. Przywrócono do życia Towarzystwo Muzyki Kościelnej im. św. Cecylii, które zajęło się organizacją koncertów i konkursów muzyki sakralnej, jak też kursami mistrzowskimi dla organistów. W tym okresie znacznie wzrosło zainteresowanie muzyką religijną wśród kompozytorów m.in.: Lionginasa Abariusa (ur. 1929), Vidmantasa Bartulisa (ur. 1954), Feliksasa Bajorasa (ur. 1934), Algirdasa Klova (ur. 1958), Vytautasa Miškinisa (ur. 1954), Algirdasa Martinaitisa (ur. 1950), Alvidasa Remesa (ur. 1951), Kristiny Vasiliauskaitė (ur. 1956). Z najmłodszego pokolenia interesująco piszą: Zita Bruzaitė (ur. 1966), Giedrius Svilainis (ur. 1972), Ramina Šerksnytė (ur. 1975). Ich twórczość charakteryzuje się poszukiwaniem indywidualnego stylu, nietradycyjnych gatunków oraz form muzycznych. Tekst liturgiczny traktują różnorodnie i wieloznacznie — jedni kompozytorzy podporządkowują się wymaganiom i kanonom strukturalnym, inni traktują go swobodnie, poszukując własnych, niezależnych sposobów wyrażenia intencji twórczej.

### **Od analizy do syntezy: *Lacrimosa* Mindaugasa Urbaitisa**

Mindaugas Urbaitis (ur. 1952) — profesor, kompozytor, wykładowca przedmiotów teoretycznych w Litewskiej Akademii Muzyki i Teatru. Studia wyższe ukończył w Konserwatorium Wileńskim w klasie kompozycji J. Juzeliūnas’a. Brał udział w międzynarodowych warsztatach i seminariach, doskonaląc swój kunszt kompozytorski. Aktywnie uczestniczył i uczestniczy nadal w życiu naukowym i kulturalnym Litwy. Był inicjatorem i organizatorem Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Gaida” (Wilno 1991—1995) i przewodniczącym Związku Kompozytorów na Litwie (1991—1996). Prowadzi program radiowy *Modus* poświęcony muzyce współczesnej. Na międzynarodowych semi-

---

<sup>5</sup> Ibidem.

nariach i festiwalach (Holandia, Austria, Dania, Anglia, Finlandia) wygłasza referaty na temat aktualnej twórczości kompozytorów litewskich.

M. Urbaitis pisze bardzo różnorodną muzykę: symfoniczną, kameralną, wokalną, wokalnie-instrumentalną, teatralną i filmową. Jego utwory są wykonywane w wielu salach koncertowych, na konkursach i festiwalach (Niemcy, Polska, Austria, Dania, Łotwa, Szwecja, Anglia). Za swoją twórczość został wielokrotnie nagrodzony, m.in. nagrodą Litewskiego Ministerstwa Kultury za utwór muzyczny na czworo skrzypiec *Bachvariationen* (1989) i za muzykę do baletu *Acid City* (2003).

Styl muzyczny kompozytora jest mocno osadzony w nurcie estetyki minimalistycznej. Twórca umiejętnie łączy nowoczesność z polifonią renesansu i baroku. W latach dziewięćdziesiątych M. Urbaitis zaczął przetwarzać fragmenty utworów znanych kompozytorów: J.S. Bacha, W.A. Mozarta, A. Brucknera, R. Wagnera, A. Piazzoli. Takie przekształcanie kompozytor nazwał rekompozycją albo *recyclingiem* — przebudowaniem, skomponowaniem na nowo już wcześniej napisanej muzyki<sup>6</sup>. Przykładem rekompozycji zainspirowanej muzyką Mozarta jest utwór *a cappella* na chór mieszany (S<sub>1</sub>S<sub>2</sub>A<sub>1</sub>A<sub>2</sub>T<sub>1</sub>T<sub>2</sub>B<sub>1</sub>B<sub>2</sub>) *Lacrimosa* (1991—1994), dedykowany poległym za wyzwolenie Litwy.

### *Lacrimosa*

Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favilla Judicandus homo reus:	O dniu jęku, o dniu szłochu, Kiedy z popielnego prochu, Człowiek winny na sąd stanie.
Huic ergo parce Deus. Pie Jesu, Domine, dona eis requiem. Amen.	Oszczędź go, o dobry Boże, Jezu nasz, i w zgonu porze daj mu wieczne spoczywanie. Amen.

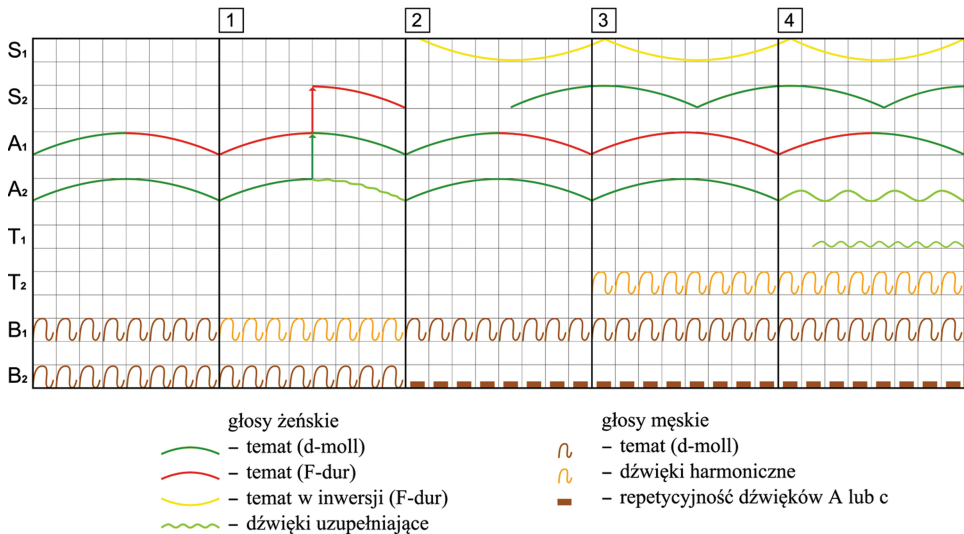
Kompozycja *Lacrimosa* oparta na tekście dwóch ostatnich strof (18, 19), pochodzących z sekwencji mszy żałobnej *Dies irae*<sup>7</sup> („Dzień gniewu”). Do pierwszej części kompozytor wykorzystał osiemnastą strofę o budowie sylabicznej 8 + 8 + 8, do drugiej — dziewiętnastą o budowie sylabicznej 8 + 7 + 7. W utworze tym tekst został potraktowany swobodnie, poszczególne wersy zostały połączone w różne układy, dostosowane do konstrukcji muzycznej.

<sup>6</sup> L. Kaščiūkaitė: *Adaptations of Past Music in the Creation of Lithuanian Neo-Romantic Composers, Lietuvos Muzikologia*. Vol. 11. Vilnius 2010, s. 63. Amerykański kompozytor Charles Ives (1874—1954) wykorzystywał cytaty, które służyły mu do parafrazowania lub do budowania nowej formy utworu.

<sup>7</sup> Tekst łaciński zgodny z *Liber Usualis* 1934, s. 1812—1813. Przekład polski podaję za: M.T. Łukaszewski: *Muzyka chóralna o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich 1945—2000*. Lublin 2007, s. 126.

Utwór o kontemplacyjnym charakterze poszerzowano na symetryczne odcinki ośmiotaktowe zaznaczone przez kompozytora cyframi od 1 do 10. Każdy odcinek muzyczny koresponduje z dwoma wersami tekstu. Kompozycja napisana w tonacji d-moll (tak jak u Mozarta), w pulsacji ćwierćnutowej z podziałem na sześć jednostek w metrum  $\frac{6}{4}$  (Mozart —  $\frac{12}{8}$ ). Cała konstrukcja utworu oparta na podstawowym „szkielecie” tematu składającym się z pięciu początkowych dźwięków (d-e-f-g-a, takty 5—6, przykład 4), które u Mozarta stanowią barokową figurę retoryczną *stenasmos* z grupy *hypotyposis*<sup>8</sup>. Prawdopodobnie do takiej też figury retoryki muzycznej (dźwięki: d-e-f-g-a-g-f-e) nawiązał kompozytor w swoim utworze. Figura ta jest jednocześnie audytywna i wizualna, o ile widać „falowanie” basów (por. schemat 1). Główny temat ośmiotaktowy (głosy żeńskie) zbudowany z motywów unoszących się sekwencyjnie w górę (cztery takty) i w odbiciu lustrzanym sekwencyjnie opadających w dół (cztery takty), tworzy półkolisty łuk linii melodycznej, stanowiąc oś konstrukcyjną utworu. Temat „płaczu”<sup>9</sup> i „opłakiwania” przewija się nieustannie, modyfikowany i przekształcany w całym przebiegu muzycznym.

Schemat 1

Przebieg głównego tematu w I części *Lacrimosa* M. Urbaitisa

<sup>8</sup> *Stenasmos* — (gr.) westchnienie, płacz, łkanie. *Hypotyposis* (gr.) — obrazowe przedstawienie zdarzeń; „możliwie wierne odwzorowanie treści słów w strukturze muzycznej pod względem audytywnym i wizualnym”. Zob. W. J a s i ń s k i: *Polska barokowa retoryka muzyczna*. Lublin 2006, s. 299, 322.

<sup>9</sup> Litewska pieśń żałobna *rauda* (płacz, lament) jest głęboko zakorzeniona w kulturze litewskiej. Pieśń ta miała magiczny sens, ponieważ tylko dzięki niej można było skontaktować się ze światem zmarłych i prosić ich o opiekę nad duszą nieboszczyka.

Schemat 1 ilustruje repetycyjność głównego tematu (co osiem taktów); zielony kolor w tonacji d-moll, czerwony i żółty w F-dur. Przejrzysta faktura podzielona na dwie warstwy: głosy żeńskie S<sub>1</sub>, S<sub>2</sub>, A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> prowadzą linię melodyczną, głosy męskie T<sub>2</sub>, B<sub>1</sub>, B<sub>2</sub> akompaniują.

Płynna, poruszająca się krokami sekundowymi melodia „opłakiwania” (ośmiotaktowa) w partii altowej trwa bez końca, ponieważ temat zatrzymuje się na dźwięku prowadzącym i tworzy napięcie na dominancie: A-dur septymowy bez tercji. Rozwiązanie dominanty następuje na początku następnego odcinka, akordu d-moll. Trwa niekończący się proces<sup>10</sup>, jako budulec konstrukcji formalnej i kreator wyrazu (zob. takty 1—12, przykład 1). W części tej, w sposób szczególnie kompozytor zadbał o prozodię: sylabiczny stosunek tekstu do muzyki jest zachowany na mocnych częściach taktu i wyrażony długimi wartościami rytmicznymi, natomiast melizmatyczny, „opiewający główną melodię”, na słabych. Frazowanie i dynamika są bardzo ważnym czynnikiem wyrazowym — wspomagają w budowaniu warstwy emocjonalnej.

**Przykład 1.** M. Urbaitis: *Lacrimosa*, takty 1—12

The musical score for 'Lacrimosa' by M. Urbaitis, measures 1-12, is presented in a standard musical notation format. It consists of four vocal staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The tempo is marked as quarter note = 108. The key signature is D minor (three flats). The time signature is 3/4. The Soprano and Alto parts have lyrics: 'La - cri - mo - sa di - es'. The Bass part has lyrics: 'La - cri - mo - sa di - es il - la, qua re - sur - get'. The music is in D minor and features a prominent melodic line in the Alto part.

<sup>10</sup> Taki zabieg techniczny rosyjski muzykolog i kompozytor B. Asafiew nazywał pchnięciem (rus. *tołczioł*). Zob.: *Музыкальная форма как процесс (Музыкальная форма как процесс)*. T. 1. Leningrad 1971, s. 50.

1  
A  
il - la, qua re - sur - get

2

1  
B  
ex fa - vil - la, la - cri - mo - sa di - es il - la,

2

1  
A  
ex fa - vil - la, qua re -

2

1  
B  
qua re - sur - get ex fa - vi - la ju - di - can - dus

2

1  
A  
sur - get ex fa - vil - la

2

1  
B  
ho - mo re - us, la - cri - mo - sa di - es il - la,

2

Głównemu tematowi w głosach żeńskich przeciwstawia się inny temat w głosach męskich (schemat 1). Ma on podwójną rolę: akompaniatora i inicjatora własnej linii melodycznej, ukształtowanej na „szkielecie” tematycznym. Ów temat opracowany jest w stylu instrumentalnym: krótkie motywy melodyczne rozwijają się sekwencyjnie, zwiększając skoki interwałowe od kwarty aż do septymy, jednocześnie utrzymując stabilizację na dźwięku A (takty 1–12, przykład 1). Repetycyjność  $B_2$  na dźwiękach A lub c to jakby nawiązanie do nuty pedałowej jednostajnie rytmizowanej (cyfra 2, schemat 1).

Od trzeciego okresu (cyfra 2, schemat 1) wymiar „opłakiwania” powoli przybiera większego natężenia i wyrazu spowodowanego zagęszczeniem faktury pozostałych głosów. Mocne wejście  $S_1$  (kolor żółty, cyfra 2, schemat 1) z tematem na słabej części taktu w inwersji do tonacji F-dur stanowi odrębne wyrazo-



we dopełnienie do głównego tematu w altach. S<sub>2</sub>, prowadzący temat główny (d-moll), tworzy kanon przesunięty w czasie z A<sub>2</sub> na jego podstawowym schemacie (d-e-f-g-a), natomiast dźwięki przejściowe, oplatające go, różnią się wartościami rytmicznymi.

**Przykład 2.** M. Urbaitis: *Lacrimosa*, takty 31—36

The musical score is presented in two systems, each with five staves. The first system covers measures 31-33, and the second system covers measures 34-36. The parts are labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are written below the notes. A box with the number '4' is placed above the first staff in the first system. The dynamic marking 'mf' is present in several places. The key signature is one flat (D minor).

**System 1 (Measures 31-33):**

- Soprano (S):** sa di - es il - la, qua
- Alto (A):** di - es il - la, qua re -
- Tenor (T):** La - cri - mo -
- Bass (B):** ju - di - can - dus ho - mo re - us, la - cri - mo - sa

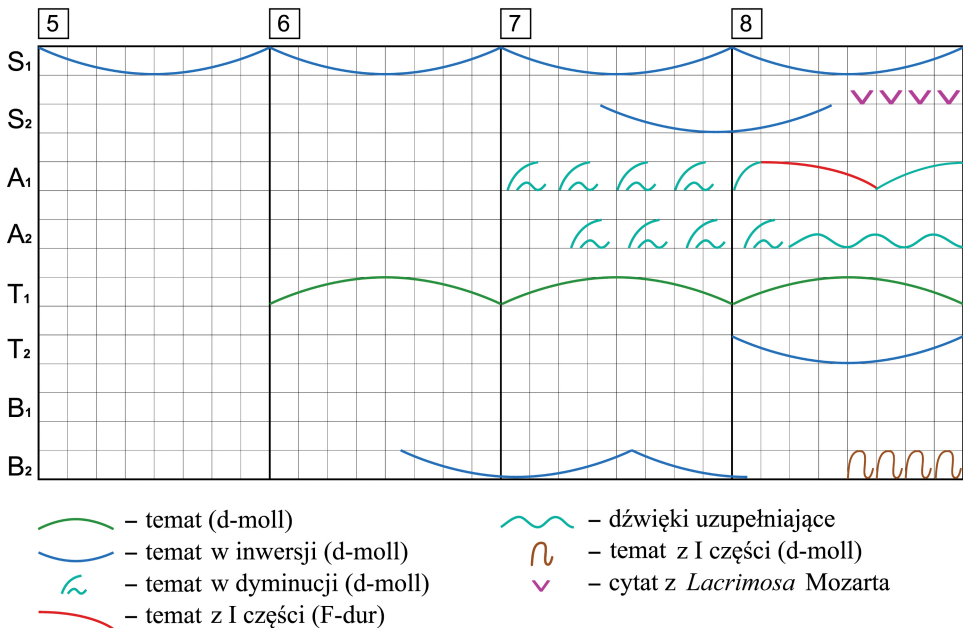
**System 2 (Measures 34-36):**

- Soprano (S):** re - sur - get ex fa - vil -
- Alto (A):** sur - get ex fa - vil - la
- Tenor (T):** sa di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil -
- Bass (B):** di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la, mo - sa di - es il - la,

Dla kontrastu i kolorystyki partia  $T_1$  (takty 33—36, przykład 2) jest przedstawiona całkowicie w odmiennym kształcie niż inne głosy: linia melodyczna oparta jest na drobnych wartościach rytmicznych, synkopowana, akcenty prozodyczne na słabej części taktu. Cała materia muzyczna pierwszej części utworu jest utkana z głosów prowadzonych na sposób linearny, które pięknie uzupełniają i przeplatają się nawzajem, wyzwalając nastrój wzmożonego „opłakiwania” (takty 31—36, przykład 2). Narastające brzmienie zostaje przerwane na dominancie (A-dur septymowy bez tercji) tworzącej zakończenie tej części.

Druga część utworu, oparta na tej samej tematyce; jest bardziej urozmaicona pod względem struktury konstrukcyjnej. Schemat głównego tematu jest przedstawiony w dwóch postaciach (tonacja d-moll): pierwsza na dźwiękach: d-e-f-g-a-g-f-e (wykonują:  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $T_1$ ,  $B_1$ ), druga w inwersji z dźwiękami: a-g-f-e-d-e-f-g (wykonują:  $S_1$ ,  $S_2$ ,  $T_2$ ,  $B_2$ ). Graficzny obraz przebiegu tematycznego jest ukazany na schemacie 2.

Schemat 2

Graficzny przykład przebiegu głównego tematu w II części *Lacrimosa* M. Urbaitisa

Fakturę tej części cechuje linearność ośmiugłosowa (nawiązanie do polifonii renesansu) ze zróżnicowanym profilem struktur meliczno-rytmicznych. Na schemacie 3 przedłożono jednocześnie wszystkie struktury melodyczne. Ciąg linii tematu głównego (od dźwięków „d” i „a”) został zaznaczony w prostokątach. Schemat również ukazuje różnorodność struktur metrycznych wszystkich głosów wokalnych, które w toku kompozycji wchodzi z pewnym opóźnieniem,

tworząc tym „krzyżowanie” się rytmów z odmiennymi impulsami akcentów — powstaje więc rodzaj polifonii rytmicznej<sup>11</sup>.

Tekst słowny w drugiej części kompozycji jest całkowicie podporządkowany konstrukcji muzycznej: niezgodność prozodyczna, poszczególne sylaby słów są przezywane pauzami, przez co warstwa semantyczna tekstu zatracą swoją czytelność.

Schemat 3

Przykłady struktur meliczno-rytmicznych poszczególnych głosów  
w II części *Lacrimosa* M. Urbaitisa

The image shows a musical score for the second part of 'Lacrimosa' by M. Urbaitis. It features eight vocal parts: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Tenor 1 (T1), Tenor 2 (T2), Bass 1 (B1), Bass 2 (B2), Alto 1 (A1), and Alto 2 (A2). The lyrics are written below the notes. The score illustrates various melodic and rhythmic structures for each voice part.

Na schemacie 2 przedstawiono repetycyjność poszczególnych głosów. W partii  $S_1$  nuta stała  $d^2$  jest dźwiękiem najwyższym w tym odcinku (takty 41—72) i cały czas wyraźnie słyszalnym; został on powtórzony aż 32 razy — może być jest to oznaka „stałości, trwania”. Nuta „ $d^2$ ” jest także kierunkowskazem i oparciem intonacyjnym dla pozostałych głosów — symbolicznym „światłem”, które „jednoczy wszystkich ku pamięci poległym”. Od taktu 57 alty ( $A_1$  i  $A_2$ ) energiczną, synkopowaną melodią (kanon) wnoszą „niepokój”, który powoli narasta wraz z zagęszczeniem dźwiękowym: do ogólnej masy brzmieniowej dołączają główne tematy z pierwszej części ( $(A1, B2)$ , cyfra 8, schemat 2), pojawiają się

<sup>11</sup> O krzyżowaniu się rytmów w muzyce afrykańskiej pisał Leonard B. Meyer: „Krzyżowanie rytmów stanowi o smaku życia dla Afrykańczyka. To jego prawdziwa harmonia. Jest on tą harmonią czy też polifonią rytmiczną odurzony. To właśnie owo niezwykle przeplatanie się głównych uderzeń sprawia nieodparcie, że słuchając bębnow zaczyna on poruszać stopami, ramionami, całym ciałem. To jest jego prawdziwa muzyka” (zob. L.B. Meyer: *Emocja i znaczenie w muzyce*. Kraków 1974, s. 292).

pojedyncze motywy ( $S_2$ ) z utworu Mozarta. Ze złożonego strukturalnie i nasyczonego brzmieniowo układu wyłania się *Lacrimosa* W.A. Mozarta; w tej kompozycji przedstawiona w augmentacji i *a cappella* (takty 73—84, przykład 3).

**Przykład 3.** M. Urbaitis: *Lacrimosa*, takty 73—84

9

The musical score is arranged for SATB choir and piano accompaniment. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Piano (P). The second system continues the vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are: "La - cri - mo - sa di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la, la - cri - mo - di - il - la". The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and various musical notations including notes, rests, and accidentals.

Przykład 4. W.A. M o z a r t: *Lacrimosa* z *Requiem*, takty 1—9

Tutti *p*  
 Soprano  
 Alto  
 Tenore  
 Basso  
 Piano *p*

La - cri - mo - sa  
 La - cri - mo - sa  
 La - cri - mo - sa  
 La - cri - mo - sa

4  
 di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la  
 di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la  
 di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la  
 di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la

7  
*cresc.* ju - di - can - dus ho - mo re - us. *sotto voce* La - cri - mo - sa  
*cresc.* ju - di - can - dus ho - mo re - us. *sotto voce* La - cri - mo - sa  
*cresc.* ju - di - can - dus ho - mo re - us. *sotto voce* La - cri - mo - sa  
*cresc.* ju - di - can - dus ho - mo re - us. *sotto voce* La - cri - mo - sa  
*cresc.* *p*

W tym odcinku utworu (takty 73—84) M. Urbaitisa brzmią jednocześnie dwie warstwy planu dźwiękowego: pierwsza to autentyczna muzyka chóralna z „*Lacrimosa*” Mozarta (wykonują: S<sub>1</sub>, A<sub>1</sub>, T<sub>1</sub>, B<sub>1</sub>), druga — podkład harmoniczny zaczerpnięty z partytury orkiestrowej muzyki Mozarta (wykonują: S<sub>2</sub>, A<sub>2</sub>, T<sub>2</sub>, B<sub>2</sub>, porównaj przykłady 3 i 4). Warstwa druga ma charakter typowy dla linii instrumentalnej; różnorodne skoki interwałowe od kwarty aż po undecymę z szybką zmianą dźwięków. Właściwości te sprawiają trudność perfekcyjnego wykonania, tym bardziej że ambitus głosów chóralnych obejmuje trzy oktawy (A — a<sup>2</sup>). W takiej złożonej warstwie brzmieniowej proces narastania ekspresji i dynamiki *forte* sięga zenitu — kulminacji całego utworu. Brzmienie zniemacka urywa się w tym miejscu, w którym kończy się ośmiotaktowy odcinek skomponowany przez Mozarta. Ostatnie słowo „Amen” wyłania się z chaosu brzmieniowego w metafizycznej postaci, jakby zawieszony w przestrzeni. Długie, płynące dźwięki (akord A-dur) tworzą wrażenie nabożnego skupienia i pokory. Rozwiązanie dominanty na tonikę (d-moll), to jakby ostateczne potwierdzenie: „niech tak będzie”. Generalna pauza zawarta w ostatnim takcie na samym końcu, to jakby minuta ciszy w hołdzie poległym.

Utwór jest niekończącą się całością prowadzącą do pięknego świata, jakim jest *Lacrimosa* W.A. Mozarta. Tekst jest podporządkowany konstrukcji muzycznej. Relacje słowno-muzyczne budowane są na poziomie ogólnej semantyki tekstu i na symbolice całościowej konstrukcji muzycznej, oddając sens alegoryczny i wyrazowy. W tej kompozycji ruch strukturalny występuje jako czynnik formalny i jako czynnik znaczeniowy. Utwór M. Urbaitisa jest swojego rodzaju „epitafium” dla poległych za wyzwolenie Litwy. Ma też znamiona historyczne; w 1991 roku, w roku powstawania tej kompozycji, Litwa została wyzwolona spod okupacji sowieckiej.

Litwa to bardzo młode państwo — od uzyskania niepodległości minęły zaledwie 22 lata. Pod względem kulturowym rozwija się niezwykle dynamicznie; ma ogromny potencjał, by wzbogacić swoją kulturę o nowe dzieła muzyczne. Ich znajomość i popularność rośnie także w innych krajach, o czym świadczą zdobywane laury kompozytorskie na międzynarodowych konkursach.

Lucja Nowak

**In Search for Word-Music Expressive Values,  
On the Basis of *Lacrimosa* —  
The Contemporary Choral Composition by Mindaugas Urbaitis**

Summary

The evolution and style of contemporary Lithuanian music have been dependent on historical-political factors and circumstances. During the Soviet occupation the development of Lithuanian music was substantially limited. Socialist realist aesthetics was favoured in art. For every divergence from the established norms, the composers were persecuted and criticised.

In the 70s the censorship has been mitigated, which increased possibilities of search for non-traditional ways of composing music. Contemporary means and systems of Western modern music such as: dodecaphony, sonorism, and collage, started to be used. The language of music acquired the characteristics of rational thinking, and elements of folk music started to be used without restraint, becoming of more and more individual character. Many artists started their search for their own, original style. They began developing nontraditional genres and musical forms. Among the most distinguished composers of the new style of Lithuanian contemporary music one may enumerate: Bronius Kutavičius (1932), Osvaldas Balakauskas (1937), Feliksas Bajoras (1934).

As a result of this search, twenty years later, Mindaugas Urbaitis (1952), a well-known contemporary composer wrote *Lacrimosa* for a mixed choir (S<sub>1</sub>S<sub>2</sub>A<sub>1</sub>A<sub>2</sub>T<sub>1</sub>T<sub>2</sub>B<sub>1</sub>B<sub>2</sub>) *a cappella*, basing on *Lacrimosa* from *Requiem* — the musical material of W.A. Mozart. Urbaitis called this transformation a “recomposition” — the act of composing the already created music anew. In this article an analysis of *Lacrimosa* by M. Urbaitis, with regard to the word-music expressive values, has been conducted. This composition was dedicated to all those who died in the fight for the liberation of Lithuania.

Key words: Lithuanian contemporary music, religious music, M. Urbaitis — *Lacrimosa*, structuralism, minimalism, word-music collocations

Lucja Nowak

**À la recherche des valeurs d'expression verbales et musicales  
à l'exemple de l'oeuvre chorale contemporaine *Lacrimosa*  
de Mindaugas Urbaitis**

Résumé

L'évolution et le style de la musique contemporaine lithuanienne dépendaient des circonstances et des facteurs historiques et politiques. Pendant l'occupation soviétique, le développement de la musique lithuanienne était fortement limité. En art c'était l'esthétique socréaliste qui a été préférée. Les artistes étaient persécutés et critiqués pour tout écart par rapport aux normes établies.

Dans les années 70. un assouplissement de la censure a rendu possible la possibilité des recherches des chemins non traditionnels dans la composition de la musique. Les compositeurs ont commencé à employer des moyens modernes et des systèmes de la musique occidentale moderniste : dodécaphonisme, sonorisme, collage. La langue de la musique prend des traits du raisonnement rationnel, et des éléments du folklore sont utilisés de manière libre, en adoptant un

caractère individuel. De nombreux artistes commencent à chercher leur propre style originel. Les genres et formes musicaux non traditionnels se développent. Parmi les compositeurs les plus éminents de ce temps dans la musique lithuanienne contemporaine, on peut distinguer : Bronius Kutavičius (1932), Osvaldas Balakauskas (1937), Feliksas Bajoras (1934).

À la suite de cette recherche vingt ans plus tard le compositeur connu Mindaugas Urbaitis (1952) a écrit l'oeuvre *Lacrimosa* pour le choeur mixte (S<sub>1</sub>S<sub>2</sub>A<sub>1</sub>A<sub>2</sub>T<sub>1</sub>T<sub>2</sub>B<sub>1</sub>B<sub>2</sub>) *a cappella* sur la base du matériau musical *Lacrimosa* de *Requiem* de W.A. Mozart. Urbaitis appelle cette transformation une recomposition — une composition à nouveau d'une musique écrite précédemment. Dans l'article l'auteur soumet à l'analyse *Lacrimosa* de M. Urbaitis, en se concentrant sur des valeurs d'expression verbale et musicale. Le compositeur a dédié cette oeuvre à tous morts pour la libération de la Lituanie.

Mots-clés : musique contemporaine lithuanienne, musique religieuse, M. Urbaitis — *Lacrimosa*, structuralisme, minimalisme, composés verbaux-musicaux