

Zuzana Zahradníková

Antyfony maryjne Antona Aschnera

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 9, 19-33

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Zuzana ZAHRADNÍKOVÁ
Katolicki Uniwersytet w Ruzomberku

Antyfony maryjne Antona Aschnera

Osoba kompozytora Antona Aschnera była jeszcze stosunkowo niedawno nieznaną. Znało go tylko kilku zainteresowanych muzykologów słowackich. Chodzi o muzyka, którego muzykolog Darina Múdra opisała słowami:

[...] do tej pory niedoceniony Anton Aschner był rówieśnikiem Josepha Haydna i generacyjnie najstarszym z [grupy] najbardziej zasłużonych osobowości kompozytorskich epoki klasycyzmu na Słowacji¹.

Chociaż muzykolodzy wskazywali na znaczenie i potrzebę badań w zakresie jego kompozytorskich dokonań, większego zainteresowania doczekał się dopiero po przeszło pół wieku.

Za pierwsze bardziej szczegółowe badania twórczości A. Aschnera można uważać skatalogowanie w 1953 roku zachowanych kompozycji tegoż twórcy, kiedy to jego utwory zostały przeniesione z biblioteki franciszkańskiej w Kremnicy do Archiwum Państwowego w Bańskiej Bystrzycy, filii kremnickiej biblioteki. Katalog sporządził Ivan Hrušovský, wówczas student muzykologii. Po ponad 20 latach od tamtych wydarzeń badania muzykologiczne na temat życia oraz twórczości Antona Aschnera prowadził znakomity muzykolog Ernest Zavorský². Do jego badań w 1993 roku nawiązała już wspomniana wcześniej muzykolog, specjalizująca się w badaniach nad muzyką XVIII wieku, Darina Múdra, która w swoich artykułach podkreślała fakt, iż A. Aschner zasługuje na odpowiednią uwagę, i to nie tylko od strony badań naukowych, ale również ze względu na wartość artystyczną. Dopiero po upływie kolejnych dwudziestu lat

¹ Darina Múdra, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II Klasicizmus*, Vydavateľstvo Slovenského hudobného fondu, Bratislava 1993, s. 73. ISBN 80-966995-3-9.

² Jego artykuł *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Kremnitz* pojawił się w antologii *Musik des Ostens 7* (Kassel, 1975). W 1981 roku została opublikowana w tłumaczeniu na język słowacki jako *Príspevok k dejinám hudby v Kremnici v rokoch 1651–1800* w pracy zbiorowej *Hudobný archív 3*. Ernest Zavorský, *Príspevok k dejinám hudby v Kremnici v rokoch 1651–1800*, [w:] *Hudobný archív 3*, Matica slovenská, Martin 1981, s. 287–385.

zainteresowali się tą muzyką przyszli pedagodzy Katedry Muzyki na Wydziale Pedagogiki Katolickiego Uniwersytetu w Ružomberku (między którymi są muzykolodzy oraz artyści wykonawcy), w ramach dwóch kolejnych grantów³. Dzięki różnego rodzaju przedsięwzięciom, które w ramach tych projektów powstały, sylwetka Antona Aschnera dotarła do świadomości szerszego grona słuchaczy nie tylko na Słowacji, ale też za granicą.

Anton Aschner, urodzony w 1732 roku, pochodził z Tyrolu. Do Kremnicy, jednego z najbogatszych miast na terenach dzisiejszej Słowacji w XVIII wieku, przyjechał w 1753 roku. Działał tam jako kapelmistrz w orkiestrze, która powstała z inicjatywy tamtejszej miennicy. Do jego obowiązków należało organizowanie oprawy muzycznej wszystkich nabożeństw w kościele franciszkańskim. Zarazem działał jako skrzypek w kościele farnym pod wezwaniem Najświętszej Maryi Panny. Oprócz tego komponował oraz udzielał lekcji muzyki⁴. Podczas swojej 40-letniej działalności muzycznej podniósł do tego stopnia poziom życia muzycznego miasta Kremnica, że stało się ono jednym z najbardziej rozwiniętych od strony kulturalnej. Z jego twórczości zachowały się jedynie kompozycje sakralne, chociaż spodziewać się można, iż jako muzyk w kapeli miejskiej komponował również utwory świeckie. Kompletny spis kompozycji sakralnych A. Aschnera, znajdujących się w archiwach w miastach: Kremnica, Trenčín, Trnava oraz Dolná Krupá, sporządził odpowiedzialny za wspomniany grant Peter Hochel⁵.

³ Pierwszy to grant Europejskich funduszy socjalnych (ESF) *Implementácia a prenos výsledkov výskumu slovenskej sakrálnej hudby do umeleckej činnosti v akademickom prostredí* (ITMS 26220220040). Z grantu powstały: 3 wydawnictwa nutowe z utorami słowackiej muzyki sakralnej oraz płyta kompaktowa z tytułem wziętym z utworu cyklicznego Antona Aschnera *Magnificat*. Publikacje nutowe to: *Slovenská duchovná hudba 18. storočia I. Výber zo sakrálnych diel autorov žijúcich na území Slovenska*, red. Ratislav Adamko, Verbum, Ružomberok 2011. ISBN 978-80-8084-757-9. *Slovenská duchovná hudba 18. storočia II. Výber zo sakrálnych diel s mariánskou tematikou autorov žijúcich na území Slovenska*, red. Zuzanna Zahradníková, Verbum, Ružomberok 2011. ISBN 978-80-8084-758-6. *P.J. Bajan: Duchovné piesne pre dva hlasy a basso continuo*, red. Peter Hochel, Verbum, Ružomberok 2011. ISBN 978-80-8084-744-9. Drugi to projekt KEGA 012KU-4/2011 pt. *Duchovná tvorba Antona Aschnera (1732–1793)*. W ramach tego grantu odbyła się konferencja naukowa pt. „Anton Aschner v kontexte slovenskej duchovnej hudby 18. storočia”, powstała też płyta kompaktowa *Anton Aschner... to najlepšie z neznámeho* oraz trzy publikacje nutowe wybranych dzieł sakralnych A. Aschnera: *Anton Aschner: Duchovná tvorba I. Ária a duetá* (výber), red. Peter Hochel, Verbum, Ružomberok 2013. ISMN 979-0-9010008-2-7; *Anton Aschner: Duchovná tvorba II. Zborové diela* (výber), red. Peter Hochel, Verbum, Ružomberok 2013. ISMN 979-0-9010008-3-4; *Anton Aschner: Duchovná tvorba III. Nemecké adventné árie*, red. Zuzanna Zahradníková, Verbum, Ružomberok 2013. ISMN 979-0-9010008-4-1.

⁴ Więcej szczegółów biograficznych można znaleźć w: Peter Hochel, *Anton Aschner – hudba stratená v čase*, „Studia Scientifica Facultatis Paedagogicae Universitas Catholica Ružomberok” 2013, nr 4, s. 7–20. ISSN 1336-2232.

⁵ Peter Hochel, *Anton Aschner – súpis tvorby*, „Studia Scientifica Facultatis Paedagogicae Universitas Catholica Ružomberok” 2013, nr 4, s. 21–28. ISSN 1336-2232.

Antyfony maryjne

Tematyka maryjna jest w twórczości Aschnera jedną z ważniejszych. Oprócz szesnastu antyfon maryjnych, o których jeszcze będzie mowa, na liście jego kompozycji znajduje się również *Ave Maris Stella*, sekwencja *Omni die dic Mariae*, kantyk *Magnificat* oraz pięć arii adwentowych z tekstami w języku niemieckim⁶. Z 55 dzisiaj znanych kompozycji Aschnera aż 24 to utwory o tematyce maryjnej, co stanowi prawie połowę ze wszystkich jego kompozycji.

Można spodziewać się kilku powodów, dla których Aschner komponował tak wiele utworów maryjnych:

- bardzo mocna i rozpowszechniona duchowość maryjna w czasach kompozytora;
- kult maryjny jako wyraz prośby o pomoc w czasie zaraz, wojen oraz różnych katastrof;
- codzienna praktyka wykorzystywania antyfon maryjnych w ramach celebracji świętego oficjum;
- publiczna celebracja nieszpórów (*officjum*);
- kościół farny w Kremnicy pod wezwaniem Najświętszej Maryi Panny;
- duchowość maryjna w zakonie franciszkańskim (kościół franciszkański w Kremnicy – placówka A. Aschnera);
- popularność komponowania antyfon maryjnych w formie motetów na głosy solowe w XVIII wieku⁷.

Oddawanie czci Maryi było typowe dla ówczesnych zakonów, szczególnie zaś franciszkanów⁸. Właśnie w XVIII wieku, kiedy zakon ten przeżywał złoty okres, na szeroką skalę rozwinęła się twórczość rodzimych kompozytorów franciszkańskich, zwłaszcza w zakresie tematyki maryjnej, z szczególnym wyróżnieniem antyfon. Duchowość maryjna była mocno pielęgnowana również w zakonie Urszulanek, o czym świadczy obowiązek codziennego odmawiania tzw. małego oficjum o Najświętszej Maryi Pannie lub też skróconego oficjum

⁶ Zuzanna Zahradníková, *Nemecké adventné árie Antona Aschnera*, „Studia Scientifica Facultatis Paedagogicae Universitas Catholica Ružomberok” 2013, nr 4, s. 56–75.

⁷ W ramach katolickiej muzyki kościelnej w XVIII wieku antyfony maryjne odegrały ważną rolę. Obok obsady chóralnej (którą wykorzystywano głównie we Włoszech), rozpowszechniona była też tradycja kompozycji na głosy solowe z akompaniamentem orkiestry. Wolfgang Hochstein, *Solomotette und Marianische Antiphonen*, [w:] *Geschichte der Kirchenmusik*, Band 2: *Das 17. und 18. Jahrhundert. Kirchenmusik im Spannungsfeld der Konfessionen*, red. Wolfgang Hochstein, Christoph Krummacher, Laaber Verlag, Laaber 2012, s. 271. ISBN 978-3-89007-752-9.

⁸ Np. do tradycyjnych antyfon, które w XVII i XVIII wieku codziennie śpiewano w klasztorach franciszkańskich, należała antyfona przeciw zarazie *Stella Coeli extirpavit*. Ladislav Kačič, *Mariánske spevy františkánov na Slovensku v 18. storočí*, [w:] *O, Maria, laude digna*, Zborník z vedeckej konferencie 3–4 mája 2011 v Ružomberku, red. Ratislav Podpera, Verbum, Ružomberok 2011, s. 101. ISBN 978-80-8084-762-3.

maryjnego⁹. Oprócz obowiązujących codziennych modlitw duchowość maryjna przejawiała się w formie obchodów wielkiej liczby świąt, takich jak: Niepokalane Poczęcie NMP, Wniebowzięcie NMP, Narodzenie NMP, Zwiastowanie NMP, Matki Bożej Gromniczej, Imienia NMP itd.

Chociaż pojęcie antyfona oznacza głównie formę muzyczną, która łączy się z psalmem, wykorzystuje się je również w stosunku do niektórych śpiewów maryjnych, które mają raczej charakter modlitewny niż antyfonalny. Chodzi o samodzielne fragmenty poezji związanej z muzyką na cześć Matki Bożej, które są bardziej kunsztowne oraz większych rozmiarów od zwykłych antyfon¹⁰. Do najbardziej znanych antyfon maryjnych należy zaliczyć tzw. wielkie antyfony, które do tej pory wykorzystywane są w liturgii, szczególnie w Liturgii Godzin¹¹. Od XIII wieku do czasów obecnych antyfony maryjne śpiewa się pod koniec komplety, ostatniej modlitwy dnia w ramach oficjum modlitewnego¹². Chodzi o cztery antyfony: *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina coelorum*, *Regina coeli*, *Salve Regina*. Śpiewane są podczas całego roku liturgicznego z podziałem na dokładnie określone okresy: *Alma Redemptoris Mater* – od Adwentu do 1 lutego, *Ave Regina coelorum* – od 2 lutego (święto Matki Bożej Gromniczej) do środy w Wielkim Tygodniu, *Regina coeli* – od niedzieli wielkanocnej do uroczystości Zesłania Ducha Świętego, *Salve Regina* – od niedzieli Trójcy Najświętszej do początku Adwentu. W spuściźnie kompozytorskiej A. Aschnera znajdują się wszystkie cztery wielkie antyfony.

Alma Redemptoris Mater

Za autora antyfony *Alma Redemptoris Mater*¹³ uważa się Hermannusa Contractusa z Reichenau († 1054)¹⁴. Antyfona ta przeznaczona jest na okres Adwen-

⁹ Lenka Antalová, *Mariánska tvorba 18. a 19. storočia v hudobných pamiatkach uršulínskeho kláštora v Bratislave*, [w:] *O, Maria, laude digna*. Zborník z vedeckej konferencie 3–4 mája 2011 v Ružomberku, red. Ratislav Podpera, Verbum, Ružomberok 2011, s. 113.

¹⁰ Ján Veľbacký, *Historický a hudobný výklad antifóny Regina coeli*, „Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe” 2008, nr 2, s. 7.

¹¹ Oprócz tego istniały też tzw. małe antyfony jak np. *Tota pulchra*. Lenka Antalová, *Mariánska tvorba 18. a 19. storočia v hudobných pamiatkach uršulínskeho kláštora v Bratislave*, s. 116.

¹² Michel Huglo, Joan Halmo, *Antiphon: Marian antiphons*, [w:] *The New Grove – Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, Volume 1, Second Edition, Oxford University Press, Oxford 2001, s. 746. ISBN-13 978-0-19-517067-2, ISBN 0-19-517067-9.

¹³ Tradycyjne polskie tłumaczenie:

¹ *Matko Odkupiciela z niewiast najslawniejsza,
Gwiazdo Morska do nieba ścieżko najprościejsza,
Tyś jest przechodnią bramą do rajy wiecznego,
Tyś jedyną nadzieją człowieka grzesznego.*

² *Racz podźwignąć, prosimy, lud upadający,
w grzechach swych uwikłany, powstać z nich pragnący,*

tu i Bożego Narodzenia. W tekście podkreślone jest macierzyństwo Maryi, na co w szczególny sposób wskazują nadawane jej tytuły: Matka Zbawiciela, Matka Stworzyciela, Matka, zawsze Dziewica oraz odpowiednie do nich obrazy: brama niebios (*coeli porta*) oraz gwiazda morska (*stella maris*)¹⁵.

Anton Aschner jest autorem dwóch utworów z tekstem tej antyfony. Obydwa znajdują się w jednej teczce ze wspólną sygnaturą – nr 43. Obsada jest taka sama w obu utworach – chór czterogłosowy, dwoje skrzypiec oraz *basso continuo* realizowane przez organy i instrument melodyczny basowy (*viola da gamba* lub wiolonczela). Tekst jest w obu kompozycjach opracowany w całości; tempo to samo, oba utwory są w tonacji durowej.

Tabela 1. Anton Aschner, *Alma Redemptoris Mater*, struktura utworów

	Sygnatura	Obsada	Liczba taktów	Tempo	Metrum
<i>Alma Redemptoris Mater</i> (A-dur)	KR 43	S, A, T, B (+ S, A solo) Vn I–II, Org	70	Andante	$\frac{2}{4}$
<i>Alma Redemptoris Mater</i> (B-dur)*	KR 43	S, A, T, B Vn I–II, Org	40	Andante	$\frac{4}{4}$

* Wydruk partytury utworu znajduje się w publikacji nutowej: Anton Aschner: *Duchovní tvorba II. Zborové diela* (výber), s. 13–17.

W *Alma Redemptoris Mater* w tonacji A-dur znajduje się kilka odcinków, które wykonuje solowy głos sopranowy i altowy (t. 1–3 *Alma*, 8–9 *que pervia caeli*, 14–15 *et stella, et stella*, 18–19 *et stella*, 27–29 *sucurre cadenti*, 55–58 *sumens illud ave*). W poniższej tabeli pokazany jest sposób podziału tekstu, jego opracowanie w stosunku do obsady wokalne i instrumentalne oraz wykorzystanie wstawek instrumentalnych¹⁶. Dwie wstawki instrumentalne znajdują się w tym samym miejscu w obu utworach, przez co antyfona podzielona została na trzy ustępy. Pierwsza antyfona (A-dur) zakończona jest potężnym brzmieniem *tutti*, natomiast drugą (B-dur) zamyka dogrywka instrumentalna.

*Tyś cudownie zrodziła światu Zbawiciela,
Tyś sama wykarmiła Twego Stworzyciela.
³ Panno przedtem i potem, z świata podziwieniem,
uczczona Gabryjela wdzięcznym pozdrowieniem;
Racz się wstawić, o Panno, za nami grzesznymi,
ratuj nas, opiekuj się sługami Twoimi,*

źródło: http://pl.wikipedia.org/wiki/Alma_Redemptoris_Mater [stan z 11.05.2015].

¹⁴ Ján Veľbacký, *Obsahový zmysel mariánskych antifón Alma Redemptoris Mater a Ave regina caelorum*, „Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe” 2008, nr 4, s. 26. ISSN 1335-3292.

¹⁵ Tamże, s. 27.

¹⁶ Numery oznaczają takty.

Tabela 2. Anton Aschner, *Alma Redemptoris Mater*, struktura utworów KR 43 A-dur oraz B-dur

	KR 43 A-dur	KR 43 B-dur
<i>Alma,</i>	S+A 1–3	
<i>Alma Redemptoris Mater,</i>	Tutti 4–7	Tutti 1–3
Redemptoris Mater		Chór 4
Que pervia caeli	S+A 8–9	Tutti 5–9
porta manes	Tutti 10–13	
et stella	S+A 14–15	
et stella maris,	Tutti 16–17	
et stella	S+A 18–19	
et stella maris.	Tutti 20–23	
	Wstawka 24–26	
Succurent cadenti	S+A 27–29	Tutti 13–19
surgere qui curat populo	Tutti 30–40	Wstawka 20
Tu quae genuisti, natura mirante, tuum sanctum Genitorem		Tutti 21–25
	Wstawka 41–43	Wstawka 26–28
Virgo prius ac posterius, Gabrielis ore	Tutti 44–51	Tutti 29–37
	Wstawka 51–54	
sumens illud ave,	S+A 55–58	
peccatorum miserere.	Tutti 59–70	
		Dogrywka 37–40

Ave Regina coelorum

Najstarsza wzmianka na temat antyfony *Ave Regina coelorum*¹⁷ pochodzi z antyfonarza opactwa Saint-Maur-des-Fossés w Paryżu i do liturgii dotarła w XIII wieku¹⁸. Myślą centralną tekstu jest tytuł Maryi – Królowa Nieba. Początki tego tytułu można znaleźć w Biblii, np. w Ps 45.

¹⁷ *Witaj, Niebios Królowo,
Witaj, Pani aniołów,
Witaj, Różdżko, witaj, Bramo,
Jasność zrodziłaś światu.
Ciesz się, Panno chwalebna,
Ponad wszystkie piękniejsza,
Witaj, o Najśliczniejsza,
Proś Chrystusa za nami,*

źródło: <http://sanctus.pl/index.php?doc=282&podgrupa=336> [stan z 11.05.2015].

¹⁸ Ján Veľbacký, *Obsahový zmysel mariánskych antifón Alma Redemptoris Mater a Ave regina caelorum*, s. 25.

W podobny sposób jak w przypadku antyfony *Alma Redemptoris*, tak też w przypadku *Ave Regina coelorum* w twórczości Aschnera pojawiają się dwa utwory z tym tekstem. W archiwum znajdują się pod wspólną sygnaturą – nr 135. Utwór w tonacji C-dur na kartach poszczególnych głosów oznaczony jest rzymskim numerem I, natomiast utwór w tonacji B-dur, rzymskim numerem II. Obie kompozycje mają taką samą obsadę oraz, za wyjątkiem jednego taktu, niemal takie same rozmiary. Jedna z antyfon jest w tempie umiarkowanym, druga w szybkim. Różnica występuje w metrum, jedna antyfona jest w metrum parzystym, druga – w nieparzystym. Obydwie kompozycje mają w głosach wokalnych dodatkowo wpisany drugi tekst *Deus, refugium nostrum*.

Tabela 3. Anton Aschner, *Ave Regina*, struktura utworów

	Sygnatura	Obsada	Liczba taktów	Tempo	Metrum
<i>Ave Regina</i> (C-dur)*	KR 135	S, A, T, B, Vn I–II, Org	47	Allegro	$\frac{3}{4}$
<i>Ave Regina</i> (B-dur)	KR 135	S, A, T, B, Vn I–II, Org	48	Andante	$\frac{2}{4}$

* Wydruk partytury utworu znajduje się w publikacji nutowej: Anton Aschner: *Duchovní tvorba II. Zborové diela (výber)*, s. 18–24.

Tabela 4. Anton Aschner, *Ave Regina*, struktura utworów KR 135 C-dur oraz B-dur

	KR 135 C-dur	KR 135 B-dur
	Przygrywka 1–6	
<i>Ave Regina coelorum</i> , Ave Domina Angelorum.	Tutti 7–15	Tutti 1–18
	Wstawka 16–21	Wstawka 19–20
Salve radix, salve porta, ex qua mundo lux est orta.	Tutti 22–27	Tutti 21–31 (organ tacet 23–26)
	Wstawka 27–29	
Gaude Virgo gloriosa, super omnes speciosa. Vale	Tutti 30–43	Wstawka 32
Vale o valde decora, et pro nobis Christum exora.		Tutti 33–45
	Wstawka 43–44	Wstawka 46
Ex ora (B-dur) Valde decora, Christum exora (C-dur)	Tutti 45–47	Tutti 47–48

Regina coeli

Wielkanocna antyfona maryjna *Regina coeli*¹⁹ była w historii bardzo często przedmiotem opracowań muzycznych. Jej tekst, symboliczny, odpowiedni do radosnego charakteru okresu wielkanocnego, był punktem wyjścia oraz inspiracją dla wielu kompozytorów. Autorstwo antyfony historycznie nie jest uzasadnione. Jest kilka hipotez na ten temat. Jedna z nich mówi o papieżu Grzegorzem Wielkim, druga o papieżu Grzegorzem V, trzecia o opacie z Vendome²⁰. Od strony teologicznej tekst zaprasza Matkę Bożą do radości ze zmartwychwstania jej Syna. W ostatnim wersecie lud Boży zwraca się do Maryi z prośbą o orędownictwo u Boga. Każdy wersek kończy się aklamacją *Alleluia*, typową dla okresu wielkanocnego. Od XVIII wieku śpiew *Regina coeli* zastępuje w okresie wielkanocnym modlitwę *Anioł Pański*²¹.

Również dla Antona Aschnera antyfona ta stanowiła inspirację, o czym świadczy fakt, że w jego spuściźnie kompozytorskiej znajduje się sześć utworów z tekstem tej antyfony maryjnej. Dwie z nich posiadają własną sygnaturę, kolejne utwory znajdują się w parach, zawsze z jedną sygnaturą dla każdej pary. W stosunku do poprzednich antyfon (*Alma Redemptoris* i *Ave Regina*) zmienia się obsada instrumentalna, mianowicie do typowego *kirchentrio* (dwoje skrzypiec i *basso continuo*) dodano instrumenty dęte blaszane – trąbki (sygn. 71) oraz rogi (sygn. 103, 105, 157). W trzech utworach warstwa wokalna powierzona została czterogłosowemu chórowi z wzbogaceniami o odcinki solowe, wyznaczone w zapisie nutowym w poszczególnych głosach (sygn. 103, D-dur i F-dur, 105). Wszystkie kompozycje są w tym samym tempie – *Allegro*, przez które został oddany oraz podkreślony sens tekstu, mianowicie radosny nastrój wielkanocny, radość ze zmartwychwstania.

Tabela 5. Anton Aschner, *Regina coeli*, struktura utworów

	Sygnatura	Obsada	Liczba taktów	Tempo	Metrum
<i>Regina coeli</i> D-dur*	KR 71	S, A, T, B, Tr I–II, Vn I–II, Org	75	Allegro	$\frac{3}{4}$
<i>Regina coeli</i> D-dur**	KR 103	S, A, T, B, (+S, A solo) Cr I–II, Vn I–II, Org	90	Allegro	$\frac{3}{4}$

¹⁹ *Królowo nieba, wesel się, alleluja,
Albowiem Ten, któregoś nosić zasłużyła, alleluja,
Zmartwychwstał, jak powiedział, alleluja,
Módl się za nami do Boga, alleluja,*

źródło: http://pl.wikipedia.org/wiki/Regina_Coeli [stan z 11.05.2015].

²⁰ Ján Vel'backý, *Historický a hudobný výklad antifóny Regina coeli*, s. 7.

²¹ Tamże, s. 8.

Tabela 5. Anton Aschner, *Regina coeli*, struktura utworów (cd.)

	Sygnatura	Obsada	Liczba taktów	Tempo	Metrum
<i>Regina coeli</i> F-dur	KR 103	S, A, T, B, (+S, A, T solo) Cr I-II, Vn I-II, Org	77	Allegro	$\frac{3}{4}$
<i>Regina coeli</i> G-dur	KR 105	S, A, T, B, (+S solo) Cr I-II, Vn I-II, Org	41	Allegro	$\frac{4}{4}$
<i>Regina coeli</i> B-dur	KR 157	S, A, T, B, Vn I-II, Org	57	Allegro	$\frac{3}{4}$
<i>Regina coeli</i> G-dur***	KR 157	S, A, T, B, Cr I-II, Vn I-II, Org	95	Allegro (moderato)	$\frac{2}{4}$

* Wydruk partytury utworu znajduje się w publikacji nutowej: *Anton Aschner: Duchowna tvorba II. Zborové diela* (výber), s. 40–46.

** Wydruk partytury utworu znajduje się w publikacji nutowej: *Anton Aschner: Duchowna tvorba II. Zborové diela* (výber), s. 47–53.

*** Wydruk partytury utworu znajduje się w publikacji nutowej: *Anton Aschner: Duchowna tvorba II. Zborové diela* (výber), s. 54–61.

Tabela 6. Anton Aschner, *Regina coeli*, struktura utworów KR 103 D-dur, F-dur oraz KR 105 G-dur

	KR 103 D-dur	KR 103 F-dur	KR 105 G-dur
<i>Regina coeli</i>	Tutti 1–6	S, A solo 1–2	Tutti 1–4
laetare,		Tutti 3–4	S solo 5–7 Tutti 7–9
alleluia.	S, A solo 7–12	S, A solo 6–9	Tutti 10–12
	Tutti 13–21	Tutti 10–16	
	Wstawka 21–24	Wstawka 16–19	
Quia quem meruisti portare,	S, A solo 25–32	S, A solo 20–26	S solo 13–15 Tutti 15–16
alleluia.	Tutti 33–38	Tutti 27–32	Tutti 17–18
	Wstawka 38–40	Wstawka 32–35	
Resurrexit,	Tutti 41–69	S solo 36–37 40–41	Tutti 19–24
sicut dixit,		Tutti 38–39 42–43	
alleluia.		Tutti 44–47	
Ora pro nobis Deum,		S, A, T solo 49–60	Tutti 25–28 S solo 29–31
alleluia.	Tutti 64–69 S, A solo 70–75 Tutti 76–88	Tutti 61–77	Tutti 31–41
	Dogrywka 88–90		

Salve Regina

Z tzw. wielkich antyfon najbardziej znaną oraz najczęściej opracowywaną jest *Salve Regina*²². Również w tym wypadku autorstwo jest przedmiotem dyskusji, natomiast najbardziej rozszerzony jest pogląd, że autorem²³ jest Hermannus Contractus, nazywany też Hermann z Reichenau, albo Hermannus Augiensis, który żył w XI wieku²⁴. Do liturgii wprowadził tę modlitwę maryjną w tym samym stuleciu biskup Adhemar de Monteil. Od XII wieku wykorzystywano ją podczas procesji w święta maryjne. Od XIII wieku codziennie odmawiali ją cystersi, franciszkanie oraz dominikanie²⁵. Tworzy zakończenie komplety, czasami śpiewa się ją na zakończenie modlitwy różańcowej.

W spuściźnie kompozytorskiej Antona Aschnera znajduje się sześć utworów do tekstu tej antyfony. Pięć rękopisów zachowanych zostało w archiwum w Kremnicy, natomiast jeden w archiwum w miejscowości Trenčín. Uroczysty charakter antyfony podkreślony jest poprzez obsadę, w której autor oprócz zwyczajnego instrumentarium (dwoje skrzypiec i *basso continuo*) w trzech kompozycjach wykorzystał instrumenty dęte blaszane (trąbki), natomiast w czterech antyfonach instrumenty perkusyjne (kotły). Niestety, rękopisy te nie są kompletne; w dwóch przypadkach brak partii trąbki oraz kotłów, a w jednym rękopisie brakuje partii pierwszych skrzypiec.

Tabela 7. Anton Aschner, *Salve Regina*, struktura utworów

	Sygnatura	Obsada*	Liczba taktów	Tempo	Metrum
<i>Salve Regina</i> C-dur	KR 97	S, A, T, B, (+S, A, T, B solo) Clar I-II, Tp, Vn I-II, Org	212	Andante – Allegro – Allegro	$\frac{2}{4} - \frac{3}{8} - \frac{2}{4}$
<i>Salve Regina</i> A-dur	KR 104	S solo Vn I-II, Vl, Org	138	Allegretto	$\frac{3}{4}$

²² *Witaj, Królowo, Matko miłosierdzia, życia, słodczy i nadziejo nasza, witaj! Do Ciebie wołamy wygnańcy, synowie Ewy; do Ciebie wdychamy jęcząc i płacząc na tym leż padole. Przeto, Orędowniczko nasza, one miłosierne oczy Twoje na nas zwróć, a Jezusa, błogosławiony owoc żywota Twojego, po tym wygnaniu nam okaż. O łaskawa, o litościwa, o słodka Panno Maryjo!*, źródło: http://pl.wikipedia.org/wiki/Salve_Regina [stan z 11.05.2015].

²³ Jest tekst oraz melodia w I modus. Edward Nowacki, *Antiphon (XI. Marianische Antiphonen)*, [w:] *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 1, Sachteil A-Bog, Bärenreiter, Kassel 1994, s. 658. ISBN 3-7618-1102-0.

²⁴ Zob. Ján Vefňacký, *Mariánska antifóna Salve Regina*, „Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe” 2008, nr 3, s. 12.

²⁵ Nicole Lemaítrová, Marie-Thérèse Quinsonová, Véronique Sotová, *Slovník křesťanské kultury*, Garamond, Praha 2002, s. 324. ISBN 80-86379-41-8.

Tabela 7. Anton Aschner, *Salve Regina*, struktura utworów (cd.)

	Sygnatura	Obsada*	Liczba taktów	Tempo	Metrum
<i>Salve Regina</i> G-dur**	KR 194	S, A, T, B, (+ T solo), Vn I-II, Org	104	Allegro	$\frac{2}{4}$
<i>Salve Regina</i> C-dur	KR 196	S, A, T, B, Tr I-II, Tp, Vn I-II, Org	64	Allegro	$\frac{2}{4}$
<i>Salve Regina</i> F-dur	KR 196	S, A, T, B, Tr I-II, Tp, Vn I-II, Org	61	Andante	$\frac{2}{4}$
<i>Salve Regina</i> C-dur	TN 438	S solo, A solo, B solo, Tr I-II, Tp, Vn I-II, Org	72	Andante	$\frac{4}{4}$

* Części zaznaczone na szaro są zaginione

** Wydruk partytury utworu znajduje się w publikacji nutowej: *Anton Aschner: Duchovní tvorba II. Zborové diela (výber)*, s. 67–73.

Salve Regina C-dur (KR 97) jest ze wszystkich najbardziej rozbudowana i zarazem od innych odróżnia się w ten sposób, że posiada trzy części z odmiennym tempem i metrum. Od strony formalnej można tutaj mówić o utworze cyklicznym²⁶. Interesujący jest również fakt, iż w porównaniu z poprzednimi antyfonami maryjnymi, które wszystkie były przeznaczone na chór, dwie antyfony *Salve Regina* wykonują wyłącznie głosy solowe (KR 104, TN 438). W dwóch przypadkach (KR 97, KR 194) ustępy chóralne przeplatane są odcinkami przeznaczonymi na głosy solowe. Na przykładzie trzech wybranych antyfon *Salve Regina*, umieszczonych w następującej tabeli, można zauważyć, że wstawki instrumentalne na sposób przerywników znajdują się zawsze w tym samym miejscu tekstu.

Tabela 8. Anton Aschner, *Salve Regina*, struktura utworów KR 97, 194 oraz 104

	KR 97	KR 194	KR 104
	Introdukcja instrumentalna 1–27	Introdukcja instrumentalna 1–13	Introdukcja instrumentalna 1–26
<i>Salve Regina</i> , Mater misericordiae, vita, dulcedo, et spes nostra, salve.	Solo S, A, T, B 28–48	Solo T 14–19 Tutti 20–30	Solo S 27–44
	Wstawka 48–63	Wstawka 30–36	Wstawka 45–51

²⁶ Szczegółową analizę można znaleźć w: Ratislav Adamko, *Cyklické duchovní diela Antona Aschnera*, „Studia Scientifica Facultatis Paedagogicae Universitas Catholica Ružomberok” 2013, nr 4, s. 32.

Tabela 8. Anton Aschner, *Salve Regina*, struktura utworów KR 97, 194 oraz 104 (cd.)

	KR 97	KR 194	KR 104
Ad te clamamus exsules filii Hevae,	Solo S, A, T, B 64–100	Solo T 37–41	Solo S 52–70
ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.		Tutti T 42–55	
	Wstawka 100– 111	Wstawka 55–61	Wstawka 71–73
Eia, ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos	Solo S, A, T, B 112–132	Solo T 62–69	Solo S 74–88
ad nos converte;		Tutti T 70–73	
	Wstawka 132– 136		Wstawka 89–93
et Iesum, benedictum fruc- tum ventris tui,	Solo S, A, T, B 137–151	Solo T 74–79	Solo S 94–107
nobis post hoc exsilium ostende.		Tutti 80–104	
	Wstawka 151– 163		Wstawka 108
O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria.	Tutti 164–212		Solo S 109–120 123–132
			Dogrywka 133–137

Zakończenie

Antyfony maryjne Antona Aschnera stanowią dowód jego mistrzostwa kompozytorskiego oraz świadectwo, że na terenach dzisiejszej Słowacji w przeszłości brzmiała muzyka na poziomie środkowoeuropejskim. Wszystkie wspomniane kompozycje posiadają jedną myśl centralną, mianowicie: główną postacią w nich jest Maryja, Matka Zbawiciela oraz Królowa Nieba. Łaciński wyraz *regina* (królowa) znajduje się w trzech antyfonach zaraz na początku w aklamacji inicjalnej (*Ave Regina coelorum*; *Regina coeli*; *Salve Regina*). Jak pokazują teksty wszystkich czterech antyfon, chodzi w nich o radosne i pełne czci modlitwy do Matki Bożej. To zostało podkreślone również w muzycznej warstwie wymienionych utworów. Aschner we wszystkich antyfonach maryjnych wykorzystał tylko tonacje durowe: C-dur (4), G-dur (3), D-dur (2), F-dur (2), A-dur (2), B-dur (3). Według teorii afektów są to tonacje wyrażające radość, wspaniałomyślność oraz wytrwałość²⁷. Kolej-

²⁷ Więcej informacji na ten temat: Johann Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, źródło: <http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/81577> [stan z 26.10.2014].

nym znakiem wspólnym dla wszystkich utworów jest obsada, w której podstawę akompaniamentu instrumentalnego tworzy duet skrzypiec oraz *basso continuo*, w niektórych przypadkach uzupełniony instrumentami dętymi blaszanymi i parą kotłów. Te wykorzystane zostały jedynie w antyfonach przeznaczonych na okres wielkanocny oraz zwykły. Powściągliwość w obsadzie w antyfonach przeznaczonych na okres Adwentu i Wielkiego Postu świadczy o wyczuciu artystycznym i religijnym Aschnera oraz o respekcie wobec tradycji nakazującej odróżniać charakter pory liturgicznej w zakresie instrumentarium, jednak bez tego, żeby ucierpiała strona artystyczna i piękno tych dzieł muzycznych. Ze względu na wartość artystyczną oraz na niewielkie wymagania co do instrumentarium, wydaje się, że nic nie stoi na przeszkodzie, by utwory te po upływie ponad 200 lat ponownie wróciły do kościołów katolickich oraz do sal koncertowych.

Z języka słowackiego przetłumaczył Rastislav Adamko

Bibliografia

Źródła

- Aschner Anton, *Duchovná tvorba I. Ária a duetá (výber)*, red. Peter Hochel, Verbum, Ružomberok 2013.
- Aschner Anton, *Duchovná tvorba II. Zborové diela (výber)*, red. Peter Hochel, Verbum, Ružomberok 2013.
- Aschner Anton, *Duchovná tvorba III. Nemecké adventné árie*, red. Zuzanna Zahradníková, Verbum, Ružomberok 2013.
- Bajan Juraj, *Duchovné piesne pre dva hlasy a basso continuo*, red. Peter Hochel, Verbum, Ružomberok 2011.
- Mattheson Johann, *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, <http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/81577> [stan z 26.10.2014]
- Slovenská duchovná hudba 18. storočia I. Výber zo sakrálnych diel autorov žijúcich na území Slovenska*, red. Rastislav Adamko, Verbum, Ružomberok 2011.
- Slovenská duchovná hudba 18. storočia II. Výber zo sakrálnych diel s mariánskou tematikou autorov žijúcich na území Slovenska*, red. Zuzanna Zahradníková, Verbum, Ružomberok 2011.

Opracowania

- Adamko Rastislav, *Cyklické duchovné diela Antona Aschnera*, „Studia Scientifica Facultatis Paedagogicae Universitas Catholica Ružomberok” 2013, nr 4.
- Antalová Lenka, *Mariánska tvorba 18. a 19. storočia v hudobných pamiatkach uršulínskeho kláštora v Bratislave*, [w:] *O, Maria, laude digna*, red. Rastislav Podpera, Verbum, Ružomberok 2011.

- Hochel Peter, *Anton Aschner – hudba stratená v čase*, „Studia Scientifica Facultatis Paedagogicae Universitas Catholica Ružomberok” 2013, nr 4.
- Hochel Peter, *Anton Aschner – súpis tvorby*, „Studia Scientifica Facultatis Paedagogicae Universitas Catholica Ružomberok” 2013, nr 4.
- Hochstein Wolfgang, *Solomotette und Marianische Antiphonen*, [w:] *Geschichte der Kirchenmusik*, Band 2: *Das 17. und 18. Jahrhundert. Kirchenmusik im Spannungsfeld der Konfessionen*, red. Wolfgang Hochstein, Christoph Krummacher, Laaber Verlag, Laaber 2012.
- Huglo Michel, Halmo Joan, *Antiphon: Marian antiphons*, [w:] *The New Grove – Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, Volume 1, Second Edition, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Kačič Ladislav, *Mariánske spevy františkánov na Slovensku v 18. storočí*, [w:] *O, Maria, laude digna*, red. Ratislav Podpera, Verbum, Ružomberok 2011.
- Lemaîtreová Nicole, Quinsonová Marie-Thérèse, Sotová Véronique, *Slovník křesťanské kultury*, Garamond, Praha 2002.
- Múdra Darina, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II Klasicizmus*, Vydavateľstvo Slovenského hudobného fondu, Bratislava 1993.
- Nowacki Edward, *Antiphon (XI. Marianische Antiphonen)*, [w:] *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 1, Sachteil A-Bog, Bärenreiter, Kassel 1994.
- Veľbacký Ján, *Historický a hudobný výklad antifóny Regina coeli*, „Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe” 2008, nr 2.
- Veľbacký Ján, *Mariánska antifóna Salve Regina*, „Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe” 2008, nr 3.
- Veľbacký Ján, *Obsahový zmysel mariánskych antifón Alma Redemptoris Mater a Ave regina caelorum*, „Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe” 2008, nr 4.
- Zahradníková Zuzanna, *Nemecké adventné árie Antona Aschnera*, „Studia Scientifica Facultatis Paedagogicae Universitas Catholica Ružomberok” 2013, nr 4.
- Zavarský Ernest, *Príspevok k dejinám hudby v Kremnici v rokoch 1651–1800*, [w:] *Hudobný archív 3*, Matica slovenská, Martin 1981.

Streszczenie

Antyfony maryjne Antona Aschnera

Artykuł omawia postać mało znanego słowackiego kompozytora Antona Aschnera (ur. 1732 roku) oraz wybrane aspekty jego twórczości. Na początku autorka przedstawia stan badań nad tym tematem. Następnie przybliża dzieje życia i twórczości, z której zachowały się tylko kompozycje sakralne, a wśród nich opracowania maryjnych antyfon.

Antyfony maryjne w XVIII wieku należały do najbardziej lubianych form muzycznych w gatunku muzyki sakralnej. Miało to związek z rozpowszechnioną wówczas duchowością maryjną, jak również z codzienną praktyką liturgiczną w ramach oficjum modlitewnego. Z tego punktu widzenia nie dziwi fakt, iż niemal połowa kompozycji sakralnych Antona Aschnera – kapelmi-

strza, kompozytora i nauczyciela muzyki w Kremnicy – to utwory o tematyce maryjnej. Wśród nich znajdują się opracowania czterech wielkich antyfon maryjnych – *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina coelorum*, *Regina coeli* oraz *Salve Regina*, których omówienie stanowi główną refleksję niniejszego artykułu. Opracowania muzyczne Aschnera tych modlitw skierowanych do Matki Bożej przeznaczone są na skład tzw. *kirchentrio*, które w pewnych przypadkach poszerzone zostało o instrumenty dęte blaszane oraz kołty. Warstwę wokalną tworzą głosy solowe i chóralne.

Słowa kluczowe: słowacka muzyka kościelna XVIII wieku, antyfony maryjne.

Summary

Anton Aschner's Marian Antiphons

The article introduces the figure of Anton Aschner (born in 1732), a barely known Slovak composer, as well as the selected aspects of his artistic creation. The Author starts with the presentation of the state of research on this subject. Further she brings closer the history of Aschner's life and creation from which only the sacred works have survived, including the arrangement of the Marian antiphons.

In the 18th century, Marian antiphons were among the most appreciated musical forms of the sacred music. It had to do with the Marian spirituality, which was widespread at this time, and also with the daily liturgical practice within the prayer office. In this sense, it is not surprising that nearly half of the sacred pieces by Anton Aschner – bandmaster, composer and music teacher at Kremnica – are devoted to Marian themes. They include the arrangements of four great Marian antiphons – *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina coelorum*, *Regina coeli* oraz *Salve Regina*. These works are the main focus of the article. The musical arrangements of the Aschner's prayers to the Blessed Mother were intended to be part of the so called *kirchentrio*, that was extended in some cases by brass instruments and kettledrums. The vocal layer is built by solo and choral voices.

Keywords: 18th century Slovak sacred music, Marian antiphons.