

Joanna Glenc

Problematyka tematyczno-stylistyczna oraz interpretacyjna w kompozycjach chóralnych Jacka Gleńca

Wartości w muzyce 5, 212-231

2013

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.

Joanna Glenc

Uniwersytet Śląski
Katowice

Problematyka tematyczno-stylistyczna oraz interpretacyjna w kompozycjach chóralnych Jacka Glenca

Jacek Glenc — kompozytor, aranżer, pianista, organista, pedagog — urodzony w Rybniku. Absolwent Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach w klasie kompozycji i aranżacji prof. Andrzeja Zubka. W roku 1991 ukończył z wyróżnieniem studia, a w roku 2008 uzyskał stopień doktora sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej Kompozycja i Teoria Muzyki. Aktualnie jest pracownikiem naukowo-dydaktycznym Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, gdzie jako adiunkt prowadzi na dwóch wydziałach: Wydziale Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu oraz na Wydziale Wokalno-Instrumentalnym zajęcia z kompozycji i aranżacji, wykłady z harmonii jazzowej, harmonii pop-music, instrumentoznawstwa z propedeutyką instrumentacji, kontrapunktu, współczesnych technik kompozytorskich, ćwiczenia z czytania partytur i kształcenia słuchu oraz z propedeutyki muzyki współczesnej. Jako pierwszy w Polsce opracował autorski program dydaktyczny z przedmiotu harmonia pop-music, wprowadzonego do siatki przedmiotów przeznaczonych dla studentów Instytutu Jazzu Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach. Jego wychowankami są absolwenci klasy kompozycji i aranżacji, z których część pracuje obecnie na uczelniach artystycznych. Jako prelegent uczestniczy w wielu konferencjach naukowych, sesjach i sympozjach o zasięgu ogólnopolskim i międzynarodowym. Zasiada w gronie jurorów oraz członków rad artystycznych festiwali muzycznych. Prowadzi działalność koncertową zarówno w kraju, jak i za granicą.

Jest autorem wielu utworów chóralnych, fortepianowych, organowych, kameralnych i symfonicznych. Jego kompozycje znajdujące się w repertuarze solistów, zespołów chóralnych i orkiestrowych zarejestrowane zostały na płytach wielu wykonawców.

Autorskie płyty Jacka Glenca:

1. CD *Bóg się rodzi* (2003) — aranżacje kolęd polskich na tenor i orkiestrę symfoniczną. Wyd. Hollis Greathouse & Jay Dudt at Audible Images Studio in Pittsburgh w Pensylwanii, USA.

2. CD *Reflections — Preludes and Waltzes for Piano* (2005) — utwory na fortepian solo w wykonaniu Gabrieli Szendzielorz-Jungiewicz, Małgorzaty Maliszczak oraz samego kompozytora. Wyd. Polskie Radio Katowice.

3. CD *Zaśpiewajmy Mu wesolo!* (2007) — cykl 20 kolęd i pastorałek na chór mieszany i głosy solowe, w wykonaniu Cieszyńskiego Chóru Kameralnego pod dykcją Aleksandry Paszek-Trefon. Wyd. Fundacja „Musica pro bono”.

4. CD *Zawsze do tych stron wracamy* (2007) — utwory na chór mieszany *a cappella* — warsztat terapii zajęciowej, w wykonaniu Chóru Duszpasterstwa Akademickiego w Rybniku pod dykcją Joanny Glenc. Wyd. Cz. Prudel — Rybnik.

5. CD *Religioso e poetico — autograf kompozytora — utwory na chór mieszany a cappella* (2009) w wykonaniu Chóru Duszpasterstwa Akademickiego w Rybniku pod dykcją Joanny Glenc. Wyd. Polskie Radio Katowice.

Niniejsze rozważania skupiają się wokół kompozycji chóralnych zawartych na płycie pt. *Religioso e poetico — autograf kompozytora — utwory na chór mieszany a cappella*, której repertuar przedstawia się następująco:

Autograph

Crucifixus a 8 voci

Totus Tuus

Pater noster

Chorał Amen a 8 voci

Crucifixus a 4 voci

Miserere mei

Ave Maria

Missa festiva: Kyrie

Sanctus

Benedictus

Agnus Dei

Sanctus-Benedictus

Kochać i tracić

Ade zur guten Nacht

Już tu nocka

Autograph

Rozpatrując powyższe utwory pod kątem cech stylistycznych, dostrzegam, iż kompozytor z właściwą sobie swobodą porusza się zarówno w obszarze muzyki klasycznej, jak i jazzowej. Świadczą o tym dokonania twórcze, których znaczną część zaliczyć można do utworów stylistycznie synkretycznych, łączących w sobie elementy muzyki klasycznej i jazzu. Przykłady takiego traktowania warszta-

tu kompozytorskiego można znaleźć właśnie w utworach zawartych na płycie *Religioso e poetico*, której przesłanie oscyluje pomiędzy *sacrum* a poezją. Niezależnie więc od idei przyświecającej tworzonemu kompozycjom artysta ten posiada indywidualny i koherentny język muzycznej wypowiedzi, cechujący się idealnie dobranymi proporcjami elementów stylistycznych, składających się na oryginalność wyrazu artystycznego.

Tematykę kompozycji zamieszczonych na płycie *Religioso e poetico* podzielić można na dwie zasadnicze grupy. W skład pierwszej z nich wchodzi utwory sakralne, zarówno te przeznaczone do wykonywania w czasie liturgii (*Crucifixus a 8 voci*, *Pater noster*, *Chorał Amen a 8 voci*, *Crucifixus a 4 voci*, *Misere-re mei*, *Kyrie*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei* oraz *Sanctus-Benedictus*), jak i pozaliturgiczne (*Totus Tuus*, *Ave Maria*). Druga grupa obejmuje świeckie utwory inspirowane poezją (*Kochać i tracić* do poezji Leopolda Staffa oraz *Autograph* — do słów rybnickiego poety młodego pokolenia Michała Wengrzyka) lub oparte na tekstach ludowych (artystyczne aranżacje dwóch bardzo pięknych ludowych pieśni, z których pierwsza — *Ade zur guten Nacht* — wywodząca się z rejonu środkowych Niemiec, śpiewana jest w języku niemieckim, a druga — *Już tu nocka* — pochodząca z powiatu pszczyńskiego na Górnym Śląsku, w gwarze górnośląskiej).

Utwory ze świeckim tekstem literackim stanowią na tej płycie mniejszą część repertuaru muzycznego. Wymienić tu należy: *Kochać i tracić* oraz *Autograph*. W kompozycjach tych twórca poprzez warstwę dźwiękową, która ma zadanie ilustrujące, kieruje naszą uwagę na treść słowną. Pomimo iż rolą tekstu jest tutaj pobudzanie określonych „skojarzeń obrazowych i pojęciowych”¹, a zadaniem muzyki — ilustracja treści utworu, właśnie muzyka i słowo pełnią w nich funkcję równorzędną, co spowodowane jest chociażby tym, iż kompozytor za pomocą odpowiednich środków muzycznych celowo wydobywa znaczenie odpowiednich słów i zwrotów literackich. Tym samym dzieło muzyczno-literackie, kształtując jednocześnie postawę odbiorców w szerszym zakresie, rozszerzając horyzonty poznawcze, dostarczając określonej wiedzy o życiu, utrwała pewne wzorce moralne czy sprzyja powstawaniu norm etycznych, a przede wszystkim rzutuje na estetyczną wrażliwość odbiorców².

Autograph na chór mieszany *a cappella*, wykorzystujący tekst słowny, doskonale ukazuje, jak równorzędną funkcję pełnią w nim muzyka i słowo (zob. przykład 1).

Z nadrzędnym stosunkiem muzyki do tekstu mamy do czynienia w drugiej wersji kompozycji *Autograph*, która również znalazła się na płycie *Religioso e poetico*. Właśnie tutaj **linia melodyczna** poszczególnych głosów rozwijająca

¹ B. Smoleńska: *Wybrane zagadnienia z muzyki*. Warszawa 1974, s. 18.

² M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1986, s. 27.

Przykład 1. *Autograph*, takty 1—4, równorzędna rola muzyki i słowa

Tempo rubato (♩ = 48-52)

tenerezamente
p sempre e legato

Soprano
What _____ does it mean I make mu _____ sic? These are sounds _____, that come from the heart _____.

tenerezamente
p sempre e legato

Alto
What _____ does it mean I make mu _____ sic? These are sounds _____, that come from the heart _____.

tenerezamente
p sempre e legato

Tenore
What _____ does it mean I make mu _____ sic? These are sounds _____, that come from the heart _____.

tenerezamente
p sempre e legato

Bass
What _____ does it mean I make mu _____ sic? These are sounds _____, that come from the heart _____.

się na jednej samogłosce, daje słuchaczowi absolutną możliwość zgłębnego, skoncentrowanego zaśłuchania się w przebiegi dźwiękowe i doznawania estetycznych bodźców (patrz przykład 2).

Przykład 2. *Autograph*, takty 1—4, nadrzędny stosunek muzyki do tekstu

Tempo rubato (♩ = 48-52)

tenerezamente
p sempre e legato

Soprano
(vocalize)

tenerezamente
p sempre e legato

Alto
(vocalize)

tenerezamente
p sempre e legato

Tenore
(vocalize)

tenerezamente
p sempre e legato

Bass
(vocalize)

W kompozycjach z płyty *Religioso e poetico* podstawę kształtowania elementu melodycznego stanowią dwa główne typy **melodyki**: **kantylenowa**, dominująca w większości utworów (por. przykład 1: *Autograph*, takty 1—4, melodyka kantylenowa w głosie najwyższym — sopran) oraz **figuracyjna** (występująca we fragmentach kilku utworów). Kantylena odpowiada naturalnym dyspozycjom głosu ludzkiego, przez co jest znakomitym środkiem budowania melodycznej narracji dzieł wokalnych. Figuracja zaś związana jest z rozwijaniem sprawności technicznej głównie w grze instrumentalnej, a jej szczytową formą jest melodyka ornamentalna, obfitująca w rozliczne ozdobniki. Obydwa te rodzaje melodyki są jednak powszechnie stosowanymi środkami wyrazu zarówno w muzyce instrumentalnej, jak i wokalne. Z uwagi na sposób traktowania tekstu w muzyce wokalne wyróżnia się dwa rodzaje melodyki: **sy-labyczną** i **melizmatyczną**. Sylabiczne traktowanie tekstu (por. przykład 6: *Sanctus-Benedictus*, takty 9—12, melodyka sylabiczna) obejmuje recytatywne

i kantylenowe struktury melodyczne, melizmatyczne natomiast prowadzi do powstawania melodyki koloraturowej, mającej charakter ornamentalny lub figuracyjny³ (patrz przykład 3).

Przykład 3. *Totus Tuus*, takty 57—62, melizmatyczna melodyka figuracyjna w głosie najwyższym — sopran solo, melodyka sylabiczna — głosy chóralne

Analiza tekstu literackiego w utworach chóralnych Jacka Glenca pomaga ustalić miejsca występowania cezury i ich realizację. W przypadku braku pauz — **cezury** (generalne lub partykularne) wynikają często z interpunkcji tekstu literackiego, którym kompozytor posługuje się w danym utworze — to właśnie przecinki, kropki czy średniki pozwalają wykonawcom na zaczerpnięcie nowe-

Przykład 4. *Agnus Dei*, takty 29—32, wpływ interpunkcji na cezury generalne

³ *Mała encyklopedia muzyki*. Red. S. Śledziński. Warszawa 1981, s. 608—609.

go oddechu i odpowiednie **frazowanie**, sensownie podkreślające myśli zawarte w warstwie literackiej dzieła (zob. przykłady 4, 5).

Przykład 5. *Benedictus*, takty 31—42, wpływ techniki polifonizacyjnej na cezury partykularne

The image shows a musical score for the Benedictus, measures 31-42. It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are: "O SANNA, O SANNA IN EXCELSIS, IN EXCELSIS, IN EXCELSIS." The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *rit.* (ritardando). The notation is in a four-part setting, with each part having its own staff and lyrics written below it.

Właściwe łączenie akcentów muzycznych z akcentami słownymi zwraca naszą uwagę na **prozodię**. W odniesieniu do poetyki starożytnej termin *prozodia* (gr.) oznacza teorię konstrukcji rytmicznej dzieła poetycko-muzycznego, opartą na systemie stóp metrycznych. Współcześnie, w odniesieniu do muzyki wokalne, określenie to dotyczy sztuki właściwego łączenia akcentów muzycznych z akcentami tekstowymi⁴. Na tle wyróżniających się fraz muzycznych większym nasyceniem głosu powinny zaznaczać się sylaby akcentowane, przypadające na mocne części taktu. Dlatego też prozodia powinna korzystnie wpływać na brzmienie słów, dając im wyraźny i zrozumiały, nie tylko dla wykonawcy, ale i dla słuchacza, wydźwięk (zob. przykład 6).

Zależności pomiędzy warstwą muzyczną i literacką są istotnym elementem warsztatu kompozytorskiego w utworach chóralnych z płyty *Religioso e poetico*. **Polimorficzność**, czyli występowanie w wielu postaciach przy zachowaniu właściwości cech jednego gatunku (rodzaju), a więc wielopostaciowość jest pojęciem o szerokim znaczeniu⁵. W odniesieniu do przedmiotowych utworów Jacka Glenca termin ten związany jest z zależnościami w operowaniu tekstem słownym w poszczególnych głosach faktury utworu słowno-muzycznego. Kom-

⁴ Ibidem, s. 806.

⁵ *Popularny słownik języka polskiego*. Oprac. E. S o b o l. Warszawa 2003, s. 712.

Przykład 6. Sanctus-Benedictus, takty 9—12, prozodia — zgodność akcentów słownych i muzycznych

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The score covers measures 9 to 12. Each voice part has dynamic markings above it: *p poco cresc.*, *mp e cresc.*, *mf e cresc.*, and *f sempre ten.*. The lyrics are: HO SAN NA, HO SANNA, HO SANNA, HO SANNA, HO SANNA, HO SANNA, HO SANNA, HO SANNA, HO SANNA. Below the bass line, the lyrics are: ŚWIĘ TY PAN BÓG ZAS TĘ PÓW, ŚWIĘ TY.

pozytor stosuje różnorodne środki warsztatowe, posługując się np.: **powtarzalnością tekstu** (por. przykład 14: *Totus Tuus*, takty 1—8, powtarzalność słów), **tekstem periodycznym** (por. przykład 7: *Miserere mei*, tekst periodyczny uwarunkowany fakturą utworu), **odrębnością tekstów literackich w poszczególnych głosach** (por. przykład: *Sanctus-Benedictus*, politekstowość wertykalna wynikająca z periodyzacji tekstu w określonych głosach) czy też **przeciwstawianiem solo/soli — chórowi** (por. przykład 3: *Totus Tuus*, przeciwstawianie solo/soli — chórowi; sopran solo — wokaliza, chór — tekst). Dzięki wykorzystaniu tego typu środków dzieło muzyczne, jakim są w tym przypadku utwory słowno-muzyczne, nabiera wielorakich kształtów.

Izomorficzność, czyli jednorodność, w tym wypadku dotycząca tekstu literackiego występującego we wszystkich głosach konstrukcji wielogłosowej, jest wynikiem traktowania homofonicznej faktury utworu w specyficzny sposób, polegający na rytmicznej unisonowości przebiegu melodyczno-harmonicznego. W wyniku tego warstwa literacka uzyskuje znakomitą wyrazistość. Taki rodzaj operowania fakturą utworu słowno-muzycznego powoduje też osiągnięcie największego stopnia scalenia dwóch składających się na utwór płaszczyzn — słownej i muzycznej. W omawianych kompozycjach zabieg ten stosowany jest przez autora właśnie w celu uwydatnienia przekazu słownego. Jest on również środkiem eksponującym element rytmiczny utworu (por. przykład 14: *Totus Tuus*, takty 9—16, izomorficzność tekstu literackiego wynikająca z unisonowości rytmicznej wszystkich głosów w fakturze homofonicznej).

Element rytmiczny rozumiany jako całościowy kształt zjawisk metrycznych w omawianych utworach z płyty *Religioso e poetico* przyjmuje postać rytmiki periodycznej (taktowej)⁶, w której występuje zjawisko regularnego powtarzania akcentów, przypadających zawsze na te same części podstawowego schematu taktowego. Kompozytor świadomie rezygnuje z operowania asymetrią czy zmiennością pulsacyjną, które mogłyby zaburzyć płynność narracji muzycznej, konstruowanej na fundamencie ekspresji melodyczno-harmonicznej. Zgodnie z przyjętą przez siebie zasadą symetrii tworzy on swe dzieła w oparciu o stałe dla danego utworu **metrum**. Sporadycznie odnaleźć można zjawisko **polimetrii** (horyzontalnej). Występuje ono w utworze *Miserere mei* (podstawowym metrum jest $\frac{3}{4}$), gdzie na przestrzeni pięciu taktów (takty 16–20) pojawia się metrum $\frac{4}{4}$, by następnie powrócić do głównego metrum (zob. przykład 7).

Przykład 7. Miserere mei, takty 16–20, polimetria horyzontalna

ME...I DE...US. ME...I DE...US, ME...I DE...US, ME...I DE...US, ME...I DE...US.

ME...I DE...US SE...CUN...DUM MAG...NAM,SE...CUN...DUM MAG...NAM. ME...I DE...US SE...CUN...DUM MAG...NAM,SE...CUN...DUM MAG...NAM. ME...I DE...US SE...CUN...DUM MAG...NAM,SE...CUN...DUM MAG...NAM. SE CUN...DUM MAG...NAM,SE...CUN...DUM MAG...NAM.

⁶ *Mata encyklopedia muzyki...*, s. 866.

Utwór *Autograph*, którego dwie wersje: z tekstem w języku angielskim (pierwszy utwór płyty) oraz wokaliza (ostatni utwór płyty), stanowią swoistą klamrę obejmującą cały omawiany repertuar, prezentuje niekonwencjonalny sposób kształtowania frazy muzycznej, uzyskany dzięki wykorzystanemu **asymetrycznemu metrum** $\frac{5}{4}$. Narracja frazowa wskazuje na wewnętrzny układ miary metrycznej 2 + 3 (takty 15—18), stosowany również w odwróceniu jako 3 + 2 (takty 19—20) (zob. przykład 8).

Przykład 8. *Autograph*, takty 15—20, asymetria metryczna (takty 15—18 to układ 2+3, a takty 19—20 to układ 3+2)

The image shows a musical score for the piece 'Autograph', measures 15 through 20. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The vocal lines are in English, and the piano accompaniment is in G major. The score is divided into five measures, each with a dynamic marking above it: *mp*, *p*, *rit.*, *pp*, and *pp*. The lyrics are: 'Deep from a... in mind, some, where deep in... side, Me... it is just a soul's an... in... graph...'. The piano part consists of chords and melodic lines that support the vocal lines. The tempo and mood are indicated by the dynamics and the 'rit.' marking.

Wszystkie utwory składające się na repertuar przedmiotowej płyty mają istotny, wyeksponowany na pierwszy plan, wspólny mianownik, jakim jest niezwykle silny **ładunek ekspresji**. To, dające się wyczuć nawet bez szczegółowego zagłębiania się w muzyczną treść tych kompozycji, napięcie emocjonalne jest bez wątpienia charakterystycznym elementem określającym zespół cech twórczych kompozytora. Wśród wspomnianych czynników współdziałających w konstruowaniu ekspresji dzieła nie sposób zapomnieć o **inspiracji**, którą wynieść można do rangi czynnika formotwórczego. W obrębie samych już elementów dzieła muzycznego kompozytor posługuje się często odpowiednimi dla siebie konfiguracjami zależności zachodzących pomiędzy nimi. Dokonuje własnych gradacji i wartościowań, ustalając zamierzone przez siebie proporcje elementów, składających się na określony wyraz artystyczny dzieła.

W utworach chóralnych zamieszczonych na płycie *Religioso e poetico* środek ciężkości w proporcjach tychże elementów przesuwają się na płaszczyznę harmoniczną, która odznacza się wybitnie szerokim wachlarzem nośników ekspresji. Jako jeden z głównych elementów dzieła muzycznego **harmonika** stanowi ważny czynnik charakterystyczny dla stylistyki muzycznej wypowiedzi kompozytora. Zespół cech harmonicznym określa nie tylko twórczą tożsamość artysty w rozumieniu całościowym, lecz nawet pojedyncze dzieło muzyczne. Ponadto specyfika harmonii znamionuje często epokę, okres czy szkołę, z której wywodzi się kompozytor. Osobliwy styl harmoniczny artysty sprawia, iż twórczość jego jest bardzo charakterystyczna i łatwo rozpoznawalna, niezależnie od okresu powstania dzieła, jego charakteru czy obsady wykonawczej. Niezwykle

istotną, a zarazem typową cechą języka harmonicznego Jacka Glenca, jest swoisty synkretyzm środków wykorzystywanych na tej płaszczyźnie w obszarze stylistyki jazzowej i pokrewnych jej gatunków ze środkami harmonicznymi, stosowanymi w stylistyce klasyczno-romantycznej. Warty podkreślenia jest fakt znakomitej korelacji tychże środków, co pozwala kompozytorowi uzyskać nową, indywidualną jakość brzmienia.

Na tej bazie utwory zawarte na płycie *Religioso e poetico* podzielić można na dwie grupy:

1. Dzieła, w których występuje współlistnienie środków harmonicznycch z obszaru stylistyki klasyczno-romantycznej i jazzowej (*Autograph* — wersja z tekstem i wokaliza, *Crucifixus a 8 voci*, *Totus Tuus*, *Pater noster*, *Chorał Amen a 8 voci*, *Miserere mei*, *Ave Maria*, *Kochać i tracić*, *Ade zur guten Nacht*, *Już tu nocka*) (patrz przykłady 9, 10).

Przykład 9. *Crucifixus a 8 voci*, takty 40—41, kadencja zwodnicza na akord VI stopnia z dodaną septymą wielką i noną wielką

The image displays a musical score for eight voices (S I, S II, A I, A II, T I, T II, B I, B II) in measures 40 and 41. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The lyrics "TUS EST," are written below the vocal staves. The bass line (B I and B II) shows a cadence on the VI degree of the scale (F#) with an added major seventh (E) and a major ninth (G#). The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff for each voice part.

Przykład 10. Chorał Amen a 8 voci, takty 9—12, połączenia mediantowe i suspendy

The musical score consists of eight staves, each representing a different voice part. The parts are labeled on the left: Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. The music is written in treble clef for the soprano and alto parts, and bass clef for the tenor and bass parts. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows melodic lines for each voice part, with dynamics and articulation markings. A 'poco rit.' marking is present in measures 10 and 11 for all parts. A box containing the number '9' is located at the beginning of the Bass 2 staff in measure 9.

2. Dzieła niezawierające pierwiastków harmoniki jazzowej (*Crucifixus a 4 voci*, *Kyrie*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei* i *Sanctus-Benedictus*) (zob. przykład 11).

Przykład 11. *Crucifixus a 4 voci*, takty 24–27, akordyka klasyczno-romantyczna w sekwencji wznoszącej

24 *con anima*
mf e cresc. *f*

S. SUB PON-TI O PI-LA-TO, SUB PON-TI O PI-LA-TO, SUB PON-TI O PI-LA-TO, SUB PON-TI O PI-LA-TO,

A. SUB PON-TI O PI-LA-TO, SUB PON-TI O PI-LA-TO, SUB PON-TI O PI-LA-TO, SUB PON-TI O PI-LA-TO,

T. SUB PON-TI O PI-LA-TO, SUB PON-TI O PI-LA-TO, SUB PON-TI O PI-LA-TO, SUB PON-TI O PI-LA-TO,

B. SUB PON-TI O PI-LA-TO, SUB PON-TI O PI-LA-TO, SUB PON-TI O PI-LA-TO, SUB PON-TI O PI-LA-TO,

W wielogłosowych utworach wokalnych zależności harmoniczne, wynikające ze współbrzmień akordów, powinny wyrabiać u chórzysty świadomość tego, jaką rolę posiada **intonowany** przez niego dźwięk (zob. przykład 12).

Przykład 12. *Ade zur guten Nacht*, takty 29–32, połączenia medianowe, opóźnienia i alteracje — czynniki harmoniczne wpływające na właściwą intonację

mp

S. DAß ICH MUß SCHEI-DEN. IM-SOM-MER, DA WÄCHST DER KLEE, IM

A. DAß ICH MUß SCHEI-DEN. IM-SOM-MER, DA WÄCHST-DER-KLEE, IM

T. DAß ICH MUß SCHEI-DEN. IM-SOM-MER, DA WÄCHST DER KLEE, IM

B. DAß ICH MUß SCHEI-DEN. IM-SOM-MER, DA WÄCHST DER KLEE, IM

W przypadku konstruowania wertykalnej, wielopłaszczyznowej struktury melodyczno-harmonicznej od głosu wiodącego wymagana jest szczególna precyzja intonacyjna (zob. przykład 13).

Przykład 13. *Kochać i tracić*, takty 7—8, intonacja w kształtowaniu alterowanej linii melodycznej (soprany) na bazie akordu nonowego w konstrukcji harmonicznej (alt I i II, tenory I i II, basy)

The image shows a musical score for six vocal parts: Soprano (S), Alto I (A I), Alto II (A II), Tenor I (T I), Tenor II (T II), and Bass (B). The score covers measures 7 and 8. The Soprano part has a box with the number 7 above it. The lyrics are: „O-to jest życie nic a jak że do-syć.”. The Alto I and Alto II parts also have boxes with the number 7 above them. The Tenor I and Tenor II parts have boxes with the number 7 above them and the number 8 below them. The Bass part has a box with the number 7 above it. The lyrics for the Bass part are: „O-to jest życie nic lecz do-syć.”. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C).

Nacisk, jaki kładzie kompozytor na element harmoniczny, nie oznacza jednak, że inne elementy dzieła traktowane są w sposób marginalny lub pomijane w ogóle. Pojęcie ekspresji wiąże się ściśle i przekłada na stylistykę, a ta z kolei pośrednio wpływa na **fakturę**. W każdym z utworów chóralnych znajdujących się w repertuarze płyty *Religioso e poetico* o fakturze decydują wzajemne zależności elementów dzieła muzycznego. Sposób zestawienia tychże elementów wyznacza zastosowanie odpowiedniego rodzaju faktury — homofonicznej lub polifonicznej. Dla amatorskiego zespołu chóralnego umiejętność „odnalezienia” się w konkretnym gatunku faktury stanowić może determinantę muzycznego działania. W przypadku **faktury homofonicznej** zespół powinien bowiem

zwrócić szczególną uwagę na wydobycie i uzyskanie właściwego współbrzmienia wszystkich głosów. Przykładem tego może być fragment utworu *Totus Tuus* (takty 1—16), w którym to kompozytor wymaga od wykonawców czystego brzmienia akordów, budowanych na zasadzie „piramidy” ze stopniowym narastaniem wolumenu brzmienia poprzez poszerzanie ambitusu konstrukcji wielogłosowej oraz sukcesywne wzmacnianie dynamiki we wstępie (takt 8), z następującym efektem *subito* w zakresie uszczuplenia liczby głosów i jednoczesnym wycofaniem dynamiki, rozpoczynającym **część a**_(a) (takt 9). Uzyskanie równowagi brzmienia zależne jest tu nie tyle od ilości głosów, ile od układu akordu (zob. przykład 14).

Przykład 14. *Totus Tuus*, takty 1—16, faktura homofoniczna, uzyskanie efektu *subito* poprzez uszczuplenie liczby głosów z jednoczesnym wycofaniem dynamiki (takty 8—9)

The image displays a musical score for the piece "Totus Tuus". It is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 8, and the second system covers measures 9 through 16. The vocal parts are Soprano (Soprano solo), Alto, Tenor, and Bass. The piano accompaniment is for SS (Soprano), S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, *p*, and *cresc.*, as well as performance instructions like "Moderato con espressione" and "cantabile con amore". The lyrics are: "To tus, to tus, to tus, to tus, to tus, to tus, to tus, to tus. Tu us, tu us, tu us, tu us, tu us, tu us, tu us, tu us. sum, Ma ri a, Ma ter no stri Re demp to ris, sum, Ma ri a, Ma ter no stri Re demp to ris, sum, Ma ri a, Ma ter no stri Re demp to ris." There is a small square symbol with the number 2 in the bottom left corner of the piano part.

W wielu utworach o fakturze homofonicznej kompozytor stosuje nieraz **środki techniki polifonizacyjnej**, dając głosom większą swobodę poprzez ich linearne ukształtowanie (zob. przykład 15).

Przykład 15. Kyrie, takty 19—25, środki techniki polifonizacyjnej

The musical score for Example 15 shows four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) performing a polyphonic setting of the Kyrie. The lyrics are: CHRI STE ELEI SON, CHRI STE ELEI SON, CHRI STE ELEI SON. The score is written in a key with two flats and a 4/4 time signature. The Soprano and Alto parts have a melodic line with some chromaticism, while the Tenor and Bass parts provide a more rhythmic and harmonic foundation.

Utworki zbudowane na gruncie **faktury polifonicznej** wymagają od wykonawcy umiejętności prowadzenia niezależnych, równoważnych linii melodycznych. Jak wiadomo, istotą polifonii jest równoczesność co najmniej dwóch samodzielnych przebiegów melodycznych oraz wynikające z niej ustosunkowania horyzontalne i wertykalne⁷. Chórzyści muszą umieć wyodrębnić główną myśl muzyczną, aby potem dokładnie określić jej położenie, które w fakturze polifonicznej ciągle się zmienia. Ponadto powinni wiedzieć, iż współbrzmienia powstające poprzez nakładanie się owych samodzielnych linii nie są przypadkiem, ale rezultatem przemyślanych zamierzeń kompozytora (zob. przykład 16).

Przykład 16. Sanctus, takty 10—14, technika imitacji

The musical score for Example 16 shows four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) performing an imitative setting of the Sanctus. The lyrics are: O SANCTUS, O SANCTUS, O SANCTUS, IN EXCELSIS. The score is written in a key with three sharps and a 4/4 time signature. The Soprano part begins with a melodic phrase, which is then imitated by the other voices in a staggered fashion. The dynamics are marked *mf* and *piu mosso*.

Interpretacja utworów chóralnych zawartych na płycie *Religioso e poetico*, zaproponowana przez dyrygenta chóru, w pełnym stopniu odzwierciedla zamysł kompozytora. Jest to wynikiem nie tylko doprecyzowania przez niego zapisu partyturowego, ale również, co ważne, wiąże się z samym charakterem utworów, sugerującym sposób interpretacji. Stylistyka twórczej wypowiedzi tego artysty, jej oryginalność i indywidualność, pozwala na bezpośrednie odczytanie

⁷ A. Frączkiewicz, F. Skołyśzewski: *Formy muzyczne*. T. 1. Kraków 1988, s. 215.

przesłania artystycznego, a więc nasuwa wykonawcy właściwy kształt interpretacyjno-emocjonalny.

Należy podkreślić, iż twórczość Jacka Glenca odznacza się, z jednej strony, doprecyzowaniem wszystkich elementów dzieła muzycznego, składających się na finalny jego kształt, czego dowód odnaleźć można w skrupulatnej notacji partytur, z drugiej zaś strony — dzieła tego kompozytora charakteryzują się uniwersalizmem przekazu artystycznego, pozwalając wykonawcy na poszerzenie marginesu swobody interpretacyjnej. Dzieje się tak na przykład na płaszczyźnie **elementu agogicznego**, który obok dynamiki stanowi ważny czynnik muzycznej narracji w omawianych utworach. W każdym z nich odnaleźć można najczęściej stosowane przez kompozytora określenia dotyczące zmiany tempa, jak np. *ritenuto*, *a tempo*, *con anima*, *meno mosso* — *piu mosso*, *tempo rubato* (zob. przykład 17).

Przykład 17. *Ave Maria*, takty 29—32, zmiany agogiczne

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It covers measures 29 to 32. Above the staves, tempo markings are indicated: *mf* (measures 29-30), *rit.* (measures 29-30), *a tempo* (measure 31), *p* (measure 31), *dim.* (measures 31-32), *rit.* (measures 31-32), and *pp* (measure 32). The lyrics are: "Ma ri a, Ma ri a." The Soprano part has a fermata over the final "a". The Alto and Tenor parts have a fermata over the final "a". The Bass part has a fermata over the final "a".

Oznaczenia tempa notowane w partyturach, a więc narzucone przez kompozytora, czasami „modyfikowane” są przez wykonawcę aktywnie współkreującego pewien określony przekaz autorski, ukazując w ten sposób nową, indywidualną jakość wykonywanego dzieła.

Podobnie bywa z realizacją **planu dynamicznego** utworu. W każdym z utworów kompozytor z pietyzmem kształtuje plan dynamiczny, który jest nieodłącznym suplementem uwarunkowań melodyczno-harmonicznych i wraz z nimi buduje ekspresję dzieła. Ów plan dynamiczny traktowany jest w rozmaity sposób. W jednych kompozycjach zauważamy stopniowanie dynamiczne

o charakterze łagodnej linii parabolicznej lub sinusoidalnej, w innych dostrzec można zestawianie skrajnie skontrastowanych poziomów dynamicznych. W swych dziełach artysta potrafi osiągnąć kulminację zarówno w dynamice *piano*, jak i w *forte*. Nie zapomina również o „wewnętrznym” cieniowaniu dynamicznym *crescendo* — *diminuendo* w obrębie frazy czy nawet motywu (por. przykład 13: *Kochać i tracić*, takty 7—8, cieniowanie dynamiczne w obrębie frazy). Arsenal środków dynamicznych oraz określeń ekspresyjnych jest tu bogaty i zróżnicowany, co przyczynia się do doprecyzowania wyrazu artystycznego tych utworów (patrz przykład 18).

Przykład 18. *Pater noster*, takty 36—40, cieniowanie dynamiczne *crescendo* — *diminuendo* w obrębie zdania muzycznego

The image shows a musical score for the 'Pater noster' section, measures 36-40. It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are 'SED LI_BE_RA NOS A MA LO.' The dynamic markings are *mp e cresc.* for measures 36-37, *mf rit.* for measures 38-39, and *meno mosso mp* for measure 40. The lyrics are: SED LI_BE_RA NOS A MA LO.

Kolorystyka dźwiękowa jako wypadkowa współdziałania różnych środków wykonawczych działa w ścisłym powiązaniu z dynamiką i artykulacją, w zakresie której najczęstszym sposobem wydobywania dźwięku jest *legato*. Jego dominacja wiąże się bardzo z charakterem utworów, ich fakturą i narracją słowno-muzyczną (por. przykład 1: *Autograph*, takty 1—4, artykulacja *legato*). Artykulację *portato* wymusza w niektórych utworach rodzaj faktury i sposób ukształtowania linii melodycznej poszczególnych głosów (por. przykład 5: *Benedictus*, takty 37—42, artykulacja *portato* w motorycznych przebiegach ósemkowych). Swoistym środkiem wydobywania dźwięku, mającym wpływ na kolorystykę, okazuje się w kompozycji *Autograph* — wokaliza. Autor już w pierwszym takcie utworu pozwala decydować o jej kształcie. Wyrażenia *teneramente* (wł. *teneramente* — ‘tkliwie, delikatnie’)⁸ i *sempre legato*, odnoszące

⁸ F. Wesołowski: *Zasady muzyki. Podręcznik dla średnich szkół muzycznych*. Kraków 1980, s. 82.

się do nastroju czy też charakteru utworu jak i sposobu wykonania, skłoniły wykonawcę do realizacji wokaliza na samogłosce „o” (por. przykład 2: *Autograph*, takty 1—4 wokaliza swobodna).

W utworze *Już tu nocka* obok wyraźnie artykułowanej tekstem słownym linii melodycznej jednego z głosów, pojawia się technika *mormorando*. Nucenie dźwięcznej spółgłoski „m” powoduje, iż dźwięk taki dobrze brzmi w dynamice *mp* (zob. przykład 19).

Przykład 19. *Już tu nocka*, takty 17—24, technika mormorando (alt, tenory, basy)

The image shows a musical score for the piece "Już tu nocka" (measures 17-24). It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with a piano accompaniment (P). The lyrics are in Polish: "Za dwoj- rza mi- sto- i gnot, za dwoj- rza- mi sto- i gnot, po- ló- se tu swój ka- bot, po ló- se tu swój ka bot". The score includes dynamic markings such as *mp* and *e sempre legato*. A rehearsal mark III is present at the beginning of the section.

Wszystkie dzieła chóralne Jacka Glenca zawarte na płycie *Religioso e poetico* kompozytor notuje w sposób tradycyjny. Partytury zapisane są zgodnie z konwencją klasyczną i nie mają żadnych dodatkowych symboli i oznaczeń, wymagających wyjaśnienia w legendzie. Zarówno melodyka, harmonika, rytmika, jak i dynamika czy agogika są przez kompozytora precyzyjnie dookreślone. Jedynie w zakresie artykulacji pozostawia on sporo miejsca wykonawcy na własną interpretację. Wybór tradycyjnej notacji omawianych utworów uzasadniony jest przede wszystkim charakterem tych dzieł osadzonych na gruncie muzyki klasyczno-romantycznej. Założenia kompozytora ulegają nieraz pewnym zmianom wynikającym z subiektywnych odczuć i emocji wykonawcy. Jednak w zakresie głównych elementów dzieła muzycznego, ze względu na precyzyjne dookreślenie każdego szczegółu i niestosowanie przez Jacka Glenca techniki aleatorycznej w omawianych dziełach, margines swobody wykonawczej w zasadzie nie istnieje. Specyfika interpretacyjna owych dzieł wynika w głównej mierze z ich charakteru, lecz determinowana jest także zastosowanymi środkami warsztatu kompozytorskiego.

W realizacji nagrania kompozycji chóralnych Jacka Glenca, prócz dogłębnej analizy partytur, pomocne były rozmowy z kompozytorem, zwłaszcza dotyczące materii emocjonalno-wyrazowej. Jego cenne uwagi i wskazówki nasunęły wykonawcy wnioski związane z właściwym sposobem interpretacji. Dialog ten rozpoczyna się jeszcze przed procesem systematycznej pracy nad poszczególnymi frag-

mentami utworu, bowiem brak logicznie zaplanowanej koncepcji dzieła zawsze wpływa negatywnie na zespół wykonawców, zacierając czytelny obraz dzieła. Celem każdego dyrygenta jest przede wszystkim przygotowanie zespołu muzycznego do jak najlepszej prezentacji dzieła muzycznego. Propozycja dyrygenta skierowana do zespołu nie powinna być eksperymentem, ale rezultatem długotrwałej pracy i artystycznego przekonania, pokrywającego się z wyobrażeniem chórzystów o stylu i najważniejszej w danym wypadku manierze wykonania⁹.

Sugestie zaproponowane przez dyrygenta również przyjmowane były z aprobatą przez kompozytora. Twórcze obcowanie sprzyja jednocześnie wnikaniu interpretatora w sens wykonywanego utworu, jak też pomaga twórcy poznać dzieło oczyma wykonawcy. Zasługą artystyczną autora jest nie tyle zrealizowanie „jedynego” wzorcowego niejako, wykonania dzieła, ile wytworzenie dzieła jako schematu dającego się w nutach zanotować, który dopiero rozwija przed nami wachlarz możliwości odmiennych postaci dzieła¹⁰.

To artystyczne porozumienie na linii kompozytor — wykonawca i pełna zgodność co do ostatecznego kształtu przedmiotowych dzieł pozwoliły na zrealizowanie nagrania i wydania wybranych utworów chóralnych Jacka Glenc, zarejestrowanych na płycie *Religioso e poetico*. Przedsięwzięcie dokonane przez Chór Duszpasterstwa Akademickiego w Rybniku pod moją dyrekcją jest niewątpliwie cennym wkładem w zasoby polskiej muzyki chóralnej, zważywszy na monograficzny charakter płyty, prezentującym szerokie, pod względem chronologicznym i tematycznym, spektrum twórczości artysty wywodzącego się ze współczesnej śląskiej szkoły kompozytorskiej i związanego ze środowiskiem katowickiej Akademii Muzycznej.

⁹ K. F l e y c z u k: *Współpraca kompozytora i dyrygenta*. W: *Wartości w muzyce*. T. 2: *Wartości kształtujące i kształtowane u studentów w toku edukacji szkoły wyższej*. Red. J. U c h y ł a - Z r o s k i. Katowice 2009, s. 122.

¹⁰ R. I n g a r d e n: *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków 1973, s. 185.

Joanna Glenc

Thematic and stylistic as well as compositional issues in choir compositions by Jacek Glenc

S u m m a r y

The aim of the article is to present an artistic profile of Jacek Glenc, a composer, as well as define the subject-matter of his works, and stylistic features having an influence on an individual expression of the language of a creative talk, the article also deals with interpretation issues of the works in question.

Key words: Choir works, stylistic features, sacred works, expression load, inspiration, interpretation, melodic patterns, harmoniousness, texture, dynamic plan

Joanna Glenc

**La problématique thématique stylistique et interprétative
dans les compositons chorales de Jacek Glenc**

R é s u m é

L'objectif de l'article est de présenter la silhouette artistique de Jacek Glenc comme compositeur, de déterminer la thématique de ses oeuvres et des traits stylistiques qui influencent une expression individuelle de la langue artistique. L'auteur aborde aussi les questions d'interprétation des oeuvres analysées.

Mots-clés : oeuvres de chœur, traits stylistiques, oeuvres sacrées, charge d'expression, inspiration, interprétation, mélodique, fonction musique, facture, plan dynamique