

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Lan Jin

**„Ave Maria” jako źródło inspiracji dla kompozytorów
na przestrzeni stuleci**

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Jolanta Anna Janucik, prof. UMFC

Warszawa 2025

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „...„*Ave Maria*” jako źródło inspiracji dla kompozytorów na przestrzeni stuleci...” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

Spis treści

Streszczenie.....	1
Wstęp.....	2
Cele i zadania badawcze	2
Zakres i struktura pracy	2
Aktualny stan badań w Chinach.....	3
Rozdział I. Modlitwa „Ave Maria”	5
1.1. Historia modlitwy „Ave Maria”	6
1.1.1. Znaczenie modlitwy „Ave Maria”	6
1.1.2. Hipoteza o starożytnym pochodzeniu.....	6
1.1.3. Słowa modlitwy „Ave Maria”	10
1.1.4. Rozwój historyczny modlitwy „Ave Maria”	16
1.2. Funkcjonowanie modlitwy „Ave Maria” na przestrzeni wieków	17
1.2.1. Znaczenie modlitwy „Ave Maria” w muzyce	17
1.2.2. Historia rozwoju modlitwy „Ave Maria” i innych hymnów maryjnych w muzyce	18
1.3. Kompozytorzy zainspirowani Pozdrowieniem Anielskim	33
Rozdział II. Tło powstania i artystyczna forma szesnastu kompozycji „Ave Maria”	39
2.1. Johann Sebastian Bach/Charles Gounod	40
2.2. Luigi Cherubini	42
2.3. Franz Schubert	43
2.4. Luis Baca Elorriaga	45
2.5. Harrison Millard	47
2.6. Camille Saint-Saëns	48
2.7. Luigi Luzzi	50
2.8. Adolf von Doß	52
2.9. Giuseppe Verdi	53
2.10. Pietro Mascagni	54
2.11. Władimir Wawilow	56
2.12. Astor Piazzolla	57

2.13. ნუნუ გაბუნია (Nunu Gabunia)	59
2.14. Michał Lorenc	60
2.15. Henri Seroka	61
2.16. Robert Prizeman	62
Rozdział III. Analiza morfologiczna i wykonawcza kompozycji „Ave Maria” – Integracja analizy tekstu z praktyką wykonawczą w kontekście interpretacji wokalne	64
3.1. Johann Sebastian Bach/Charles Gounod	65
3.2. Luigi Cherubini	70
3.3. Franz Schubert	76
3.4. Luis Baca Elorriaga	81
3.5. Harrison Millard	90
3.6. Camille Saint-Saëns	98
3.7. Luigi Luzzi	102
3.8. Adolf von Doß	110
3.9. Giuseppe Verdi	115
3.10. Pietro Mascagni	120
3.11. Władimir Wawilow	128
3.12. Astor Piazzolla	133
3.13. ნუნუ გაბუნია (Nunu Gabunia)	141
3.14. Michał Lorenc	147
3.15. Henri Seroka	150
3.16. Robert Prizeman	153
3.17. Techniki wokalne w „Ave Maria”	158
3.17.1. Techniki wykonawcze w utworach typu „Ave Maria”: Synteza wymagań wokalnych i artystycznych	158
3.17.2. Wnętrze kościoła, organy i głos ludzki – współtworzenie	170
Zakończenie	173
Bibliografia	174

Streszczenie

Niniejsza praca poświęcona jest analizie muzycznych opracowań modlitwy „Ave Maria” oraz jej znaczeniu w kontekście historii muzyki i praktyki wykonawczej. W pierwszym rozdziale przedstawiono genezę i rozwój modlitwy „Ave Maria” na tle historii muzyki sakralnej, a także podstawowe informacje dotyczące omawianych kompozycji. Drugi rozdział zawiera szczegółowe omówienie szesnastu wybranych utworów autorstwa kompozytorów reprezentujących różne epoki, style i kręgi kulturowe, m.in. Johanna Sebastiana Bacha (Niemcy) / Charles’a Gounoda (Francja), Luigiego Cherubiniego (Włochy), Franza Schuberta (Austria), Luisa Baca Elorriagi (Meksyk), Harrisona Millarda (Stany Zjednoczone), Camille’a Saint-Saënsa (Francja), Luigiego Luzziego (Włochy), Adolfa von Doßa (Niemcy), Giuseppe Verdiego (Włochy), Pietro Mascagniego (Włochy), Władimira Wawilowa (Rosja), Astora Piazzolli (Argentyna), Nunu Gabunii (Gruzja), Michała Lorenca (Polska), Henriego Seroki (Belgia) oraz Roberta Prizemana (Wielka Brytania). Trzeci rozdział stanowi szczegółową analizę muzyczną i wykonawczą wspomnianych utworów, obejmującą: analizę tekstu, formy oraz relacji między nimi, a także zagadnienia związane z fonetyką w językach łacińskim, niemieckim, włoskim i gruzińskim, wskazówki wykonawcze oraz aspekty techniki wokalne. Przeprowadzone analizy pozwalają sformułować wniosek, iż modlitwa „Ave Maria” stanowiła i nadal stanowi istotne źródło inspiracji artystycznej dla kompozytorów różnych epok, krajów i tradycji muzycznych.

Słowa kluczowe: *Ave Maria*, inspiracja, pieśń religijna, pieśń artystyczna, aria, muzyka filmowa, liturgia, organy

Wstęp

Cele i zadania badawcze

Dotychczasowe badania przeprowadzone w Chinach w zakresie twórczości muzycznej inspirowanej modlitwą „Ave Maria” koncentrowały się w zdecydowanej większości na czterech kompozytorach: Giulio Caccinim (często błędnie przypisywanym), Franzu Schubercie, Giuseppe Verdim oraz Charlesie Gounodzie. Ograniczony zakres analiz, zarówno pod względem liczby utworów, jak i różnorodności stylistycznej oraz kulturowej, stał się punktem wyjścia do niniejszego projektu badawczego. Celem pracy jest przeprowadzenie wieloaspektowej analizy szesnastu utworów zatytułowanych „Ave Maria”, reprezentujących zróżnicowane tradycje muzyczne, okresy historyczne, języki oraz style kompozytorskie, a także przyczynienie się do uzupełnienia luki badawczej w chińskiej muzykologii w tym zakresie.

Wybrane kompozycje obejmują utwory powstałe od epoki baroku po czasy współczesne i pochodzące z dwunastu krajów: Włoch (Luigi Cherubini, Luigi Luzzi, Pietro Mascagni, Giuseppe Verdi), Austrii (Franz Schubert), Meksyku (Luis Baca Elorriaga), Francji (Charles Gounod, Camille Saint-Saëns), Stanów Zjednoczonych (Harrison Millard), Niemiec (Adolf von Doß), Rosji (Władimir Wawilow), Argentyny (Astor Piazzolla), Gruzji (Nunu Gabunia), Polski (Michał Lorenc), Belgii (Henri Seroka) oraz Wielkiej Brytanii (Robert Prizeman). Utwory te reprezentują pięć gatunków muzycznych: pieśń liturgiczną, pieśń artystyczną, arię operową, muzykę instrumentalną oraz muzykę filmową. Teksty analizowanych kompozycji występują w czterech językach: łacińskim, niemieckim, włoskim i gruzińskim. Tak szeroki i celowy wybór materiału badawczego stwarza dogodne warunki do przeprowadzenia analizy porównawczej z zastosowaniem perspektywy zarówno diachronicznej (czasowej), jak i synchronicznej (wielokulturowej), ukazując ewolucję i różnorodność muzycznych interpretacji motywu Matki Bożej w kontekście kulturowym.

Zakres i struktura pracy

Drugi rozdział pracy stanowi wprowadzenie historyczne i kulturowe do każdego z wybranych szesnastu utworów. Zastosowano tu metodę analizy historycznej, skoncentrowaną na trzech aspektach: (1) związku biografii kompozytora z jego motywacjami twórczymi, (2) mechanizmie powstania utworu – obejmującym analizę źródeł, wersji poprawionych i recepcji

– oraz (3) cechach formalnych i stylistycznych charakterystycznych dla epoki. W tym kontekście uwzględniono system tonalny, język harmoniczny oraz strukturę muzyczną, ukazując ogólne prawa przemian formy muzycznej.

Rozdział trzeci zawiera pogłębioną analizę muzyczno-wykonawczą, opartą na modelu badawczym obejmującym dwa komplementarne podsystemy: analizę muzyczną i analizę praktyki wykonawczej. W wymiarze muzycznym rozpatruje się budowę formalną, relację między tekstem a muzyką, fakturę akompaniamentu oraz harmonię. W wymiarze wykonawczym skupiono się na takich parametrach jak: wymowa (w czterech językach), ambitus, intonacja, rytm, ornamentyka, akcenty oraz trudności wokalne. Szczególną uwagę poświęcono problematyce interpretacji ornamentów, artykulacji oraz emocjonalnej ekspresji. Na podstawie obserwacji autorskich sformułowano praktyczne zalecenia wykonawcze oraz propozycje metodyki nauczania i interpretacji.

W dalszej części rozdziału trzeciego zaprezentowano nowatorski model trójczynnikiowy, integrujący: architektoniczne cechy przestrzeni kościelnej, specyfikę instrumentu organowego oraz właściwości głosu ludzkiego. Z uwzględnieniem aspektów akustycznych zaproponowano praktyczne podejścia do lokalizacji głosu w przestrzeni pogłosowej oraz do nagrywania utworów sakralnych, tworząc paradygmat wykonawczy łączący teorię z praktyką.

Zastosowana metoda „od ogółu do szczegółu” – od kontekstu historyczno-kulturowego do analizy technicznej i wykonawczej – umożliwia nie tylko pogłębione zrozumienie każdego dzieła, ale również identyfikację wspólnych cech i odrębności między nimi. Stworzona na potrzeby niniejszej pracy baza danych oraz tabela porównawcza parametrów wykonawczych stanowią narzędzia przydatne do dalszych, ilościowych analiz repertuaru wokalnego.

Celem pracy nie jest wyłącznie poszerzenie wiedzy teoretycznej, lecz także praktyczne wsparcie dla wykonawców – zwłaszcza wokalistów – w doskonaleniu techniki, rozwoju świadomości kulturowej i muzycznej oraz kształtowaniu osobistego stylu interpretacyjnego.

Aktualny stan badań w Chinach

Pierwsze wzmianki o „Ave Maria” w chińskich opracowaniach muzykologicznych pojawiły się w 1962 roku, gdy Qiu Zhen opublikował krótki artykuł w czasopiśmie *Muzyka Ludowa*, w którym zawarł podstawową analizę utworu Schuberta. Przełomowym momentem była publikacja Liu Xiaoling z 2012 roku, która połączyła temat „Ave Maria” z literacką refleksją nad obrazem matki w twórczości Bing Xin. W kolejnych latach badania koncentrowały się głównie na porównawczej analizie kompozycji Schuberta i Gounoda (m.in.

Hong Xiao¹), natomiast szczegółowe opracowania dotyczące utworu „Ave Maria” przypisywanego Cacciniemu (w rzeczywistości autorstwa Wawilowa) opublikowali Wang Zhuo² (2014) oraz Diao Ke³ (2015). Artykuły te przedstawiają walory dydaktyczne utworu, jego strukturę, technikę wokálną oraz kwestie interpretacyjne.

Do roku 2024 ukazały się także kolejne prace poświęcone utworowi Schuberta (m.in. Zhang Mixue⁴, Zhang Yuan⁵), skupiające się na aspektach formalnych, melodycznych, harmoniczných i wykonawczych. Przegląd istniejącej literatury ujawnia wyraźną tendencję do ograniczania zakresu badań do kilku wybranych kompozytorów oraz powielania błędów faktograficznych (jak błędne przypisanie autorstwa utworu Wawilowa Cacciniemu). Istnieje więc realna potrzeba rozszerzenia pola badawczego o mniej znane, lecz znaczące opracowania „Ave Maria”, uwzględniające szerszy kontekst stylistyczny, kulturowy i geograficzny.

¹ Hong Xiao, Analiza i studium porównawcze dwóch wersji Ave Maria Schuberta i Gounoda, „Głos Żółtej Rzeki” 2014, nr 5, s.34–35.

² Wang Zhuo, *Analiza nauczania wokalnego utworu Ave Maria Cacciniego*, „Muzyka, Czas i Przestrzeń” 2014, nr 8, s. 139.

³ Diao Ke, *Analiza charakterystyki artystycznej i wykonania Ave Maria Cacciniego*, „Sztuka Masowa” 2015, nr 16, s. 170–171.

⁴ Zhang Mixue, *Jak interpretować Ave Maria, pieśń artystyczną Schuberta?*, „Northern Music” 2020, nr 13, s. 33–34.

⁵ Zhang Yuan, *Kontrola barwy dźwięku i emocji w dyrygowaniu chórem [na przykładzie] Ave Maria Schuberta*, „Głos Żółtej Rzeki” 2024, nr 5, s. 156–159.

Rozdział I. Modlitwa „Ave Maria”

Niniejszy rozdział bada historyczną ewolucję gatunku „Ave Maria”, stosując metodę łączącą historię muzyki i badania tekstowe, poprzez diachroniczną analizę i synchroniczne porównanie, systematycznie analizując pełny rozwój tego gatunku od teologicznych źródeł kultu Matki Bożej w starożytności i średniowieczu po współczesne wieloaspektowe interpretacje. Badanie podzielone jest na trzy etapy: po pierwsze, na podstawie graffiti, zachowanych fresków i świadectw przestrzeni architektonicznej, formuje się pierwotna forma, analiza tekstów najstarszych rękopisów; następnie ujawnia się proces ustalania tekstu „Ave Maria” wokół Soboru Trydenckiego oraz próby dodawania tekstu przez kompozytorów; po drugie, wykorzystując diachroniczne przemiany form artystycznych, analizuje się twórczą transformację motywu „Ave Maria” przez wybranych kompozytorów od baroku do romantyzmu (w tym Schuberta, Gounoda, Verdiego) w różnych gatunkach, takich jak kantaty, pieśni artystyczne i muzyka orkiestrowa; wreszcie, poprzez stworzenie prostych tabel porównawczych uwidacznia się wyjątkowość „Ave Maria” jako ponadczasowego tematu twórczego: otwarta struktura sakralnego tekstu pozostawia przestrzeń na innowacje muzyczne, a wieloznaczność archetypu Matki Bożej pobudza indywidualną ekspresję kompozytorów. Badanie ostatecznie ujawnia, że „Ave Maria” w historii muzyki zachodniej pełni podwójną funkcję „tradycyjnego naczynia” i „katalizatora innowacji”, będąc źródłem twórczości kompozytorów. Celem rozdziału jest wykazanie, że jako zjawisko muzyczno-kulturowe trwające tysiąclecia, „Ave Maria” nie tylko odzwierciedla ewolucję istoty muzyki religijnej Zachodu, ale także stanowi kluczowy wzorzec twórczy umożliwiający dialog między sacrum, a profanum oraz integrację tradycyjnych form z indywidualnym stylem, a proces przemian gatunku zasadniczo odzwierciedla dialektyczną relację między wiecznością a skończonością w kulturze muzycznej Zachodu.

1.1. Historia modlitwy „Ave Maria”

1.1.1. Znaczenie modlitwy „Ave Maria”

„Zdrowaś Maryjo” (łac. „Ave Maria”), zwana także Pozdrowieniem Anielskim, to modlitwa chrześcijańska za wstawiennictwem Maryi, Matki Jezusa, oddająca cześć jej (wraz z prośbą o modlitwę wstawienniczą) i Jezusowi. Jest to także najbardziej znana z modlitw używanych przez Kościół Powszechny na cześć Najświętszej Maryi Panny. Ze względu na wielowiekową popularność „Ave Maria” wśród kompozytorów, tytuł ten stał się także odniesieniem do różnych dzieł muzycznych.

1.1.2. Hipoteza o starożytnym pochodzeniu

Geneza tej formy modlitwy do Matki Najświętszej, jak i całego kultu maryjnego, sięga początków chrześcijaństwa. Potwierdzają to dwa dowody.

Jednym z nich jest praca archeologiczna księdza Bellarmino Bagattiego z 1960 roku, który prowadził wykopaliska w Nazarecie. Odkrył on tam pozostałości synagogi zbudowanej przed pierwszą bizantyjską bazyliką, datowane na drugą połowę II wieku naszej ery. W trakcie wykopalisk znaleziono również fragment inskrypcji wygrawerowanej na podstawie kolumny, w postaci greckiego napisu „Χε Μαρία” (jak pokazano na ilustracjach 1 i 2). „Χε” jest tu skrótem od starogreckiego „Χαίρε”, co w łacinie odpowiada „Ave Maria”. Zgodnie z Ewangelią według św. Łukasza (1,28) jest to powitanie anioła skierowane do Najświętszej Maryi Panny⁶. To świadczy o tym, że od pierwszych wieków chrześcijaństwa wyrażenie „Χε Μαρία” zostało przyjęte przez wiernych i mogło być używane w osobistych modlitwach do Matki Bożej⁷. Jest to jedno z najwcześniejszych świadectw kultu Najświętszej Maryi Panny⁸, które poprzedza formalne rozpoczęcie kultu Maryjnego, ustanowione w 431 roku przez Sobór Efeski. Na soborze tym postanowiono nadać Maryi tytuł „Theotokos” (Boża Rodzicielka)⁹, który następnie szeroko stosowano w hymnie „Akatyst”.

⁶ <https://www.terrasanctamuseum.org/en/χαίρε-μαρία-ave-maria-the-origins-of-the-marian-cult/> [dostęp: 03.07.2025]

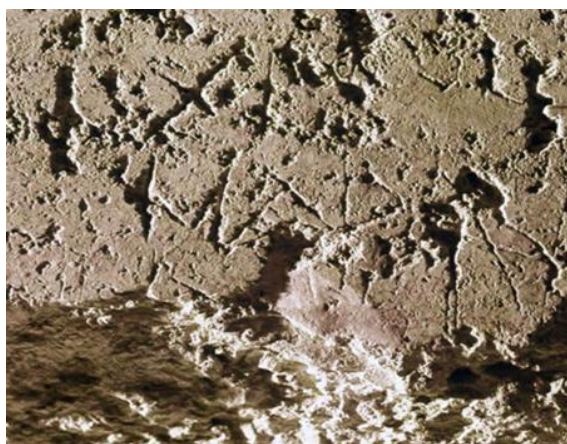
⁷ Konstytucja soborowa *Lumen gentium*, s. 66.

https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_en.html [dostęp: 03.07.2025]

⁸ H. Thurston, dz. cyt., s. 111.

⁹ *Theotokos*, [hasło w:] *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 3, red. A.P. Kazhdan, New York 1991, s. 2070.

Żyjący w III–IV wieku Euzebiusz z Cezarei wspominał o budynku w Nazarecie, który chrześcijanie uważali za Dom Świętej Marii. Najważniejsze dla nas jest to, że w „Akatyście” użyto zwrotu, który jest greckim odpowiednikiem „Ave Maria”, co dostarcza cennych informacji do badań nad historią hymnu do Matki Bożej.



Ilustracja 1. Inskrypcja *Xe Maria* na podstawie kolumny, w Nazarecie, Terra Sancta Museum¹⁰.



Ilustracja 2. Rysunkowe odwzorowanie inskrypcji z Terra Sancta Museum¹¹.

Należy też wspomnieć o pojawieniu się najwcześniejszego kościoła Matki Bożej w Rzymie. Po edyktie mediolańskim z 313 roku chrześcijanom pozwolono na publiczne sprawowanie kultu i budowanie kościołów. Hojne i systematyczne wsparcie cesarza rzymskiego Konstantyna I Wielkiego zmieniło losy Kościoła chrześcijańskiego i doprowadziło do rozwoju architektury i sztuki¹². Kult Matki Bożej stał się publiczny, a sztuka związana z nią zaczęła gwałtownie się rozwijać. Niektóre z najstarszych kościołów Matki Bożej w Rzymie pochodzą z V wieku, na przykład Bazylika Najświętszej Marii Panny na Zatybrzu, Bazylika Matki Bożej Większej i Santa Maria Antiqua. Bazylika Matki Bożej Większej jest również jedną z czterech bazylik większych papieskich i jednym z siedmiu głównych kościołów pielgrzymkowych w Rzymie. Jest to największy kościół pod wezwaniem Matki Bożej we Włoszech, a według legendy jest to także pierwszy kościół nazwany imieniem Matki Bożej po Soborze Efeskim (431 rok), który ustanowił tytuł Maryi jako Matki Bożej. Mozaika odkryta w

¹⁰<https://www.terrasanctamuseum.org/en/χαίρε-μαρία-ave-maria-the-origins-of-the-marian-cult/> [dostęp: 03.07.2025]

¹¹ Tamże.

¹² R. L. P. Milburn, *Early Christian Art and Architecture*, Oakland 1991, s. 303.

Bazylice Matki Bożej Większej jest jednym z najstarszych przedstawień Matki Bożej we wczesnym chrześcijaństwie. Jak stwierdził pewien uczony, *dekoracje rzymskiej Bazyliki Większej Matki Bożej doskonale potwierdzają, [...] że portrety Matki Bożej przynajmniej częściowo miały na celu upamiętnienie potwierdzenia przez Sobór Efeski w 431 roku tytułu Maryi jako „Theotokos”* (Bożej Rodzicielki)¹³. To również zapoczątkowało tradycję zdobienia kościołów ważnymi dziełami sztuki na przestrzeni wieków¹⁴. Wzrost liczby budowanych świątyń wpłynął również na rozwój sztuki maryjnej¹⁵. Od tego czasu Maryja stała się jednym z głównych tematów sztuki zachodniej. Przykładami mogą być włoscy artyści okresu renesansu, którzy stworzyli arcydzieła o tematyce maryjnej, jak Michał Anioł z jego „Pietą watykańską”, Sandro Botticelli z „Madonną del Magnificat” (gdzie widzimy, jak Matka Boża prawą ręką zapisuje „*Magnificat*”, co nawiązuje do Kantyku „Theotokos”, ukazując tym samym złożoność artystycznej integracji) oraz Leonardo da Vinci z „Madonną Benois”.

Kolejnym dowodem jest starożytny fresk przedstawiający Marię z Nazaretu (zob. ilustracja 3), który odkryto w jednej z nisz w Katakumbach Priscylli – jednych z najstarszych i największych katakumb w Rzymie, położonych przy Via Salaria w dzielnicy Trieste, używanych do pochówków chrześcijańskich od końca II do IV wieku. Fresk ten, wykonany w pierwotnym stylu malarstwa pompejańskiego, datowany jest na połowę II wieku¹⁶ lub lata 30. III w. (230–240)¹⁷. Uważany jest za najstarsze znane przedstawienie Marii z Nazaretu. Fresk przedstawia ją z Dzieciątkiem Jezus oraz proroka, który w lewej ręce trzyma zwój, a prawą wskazuje na gwiazdę znajdującą się nad głową Matki Bożej. Większość badaczy uważa, że postać ta może być związana z Balaamem, ponieważ gest proroka sugeruje jego zapisane w Księdze Liczb proroctwo, w którym przepowiedział przyjście Jezusa: „wschodzi Gwiazda z Jakuba, a z Izraela podnosi się berło” (Lb 24, 15–17¹⁸). Obecność proroka wskazuje, że Dzieciątko Jezus jest Mesjaszem, na którego czekali przez wiele stuleci. W górnej części niszy znajduje się fresk przedstawiający Dobrego Pasterza stojącego pośród drzew. Po obu stronach tej sceny znajdują się dwa obrazy: po prawej stronie widnieje wizerunek Marii z Nazaretu, trzymającej na kolanach Dzieciątko Jezus. Obraz po lewej stronie całkowicie się odłamał¹⁹.

¹³ David M. Gwynn, Susanne Bangert, *Religious diversity in late antiquity*, Leiden 2010, s. 235.

¹⁴ Erik Thun, *Image and Relic: Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*, Rome 2003, s. 33–35. Timothy Verdon, *Mary in Western Art*, Hudson Hills 2005, s. 37–40.

¹⁵ Michael Rose, *In Tiers of Glory: The Organic Development of Catholic Church Architecture through the Ages* Vancouver 2004, s. 9–12.

¹⁶ I. Daoust, *Marie dans les catacombes*, „Esprit et Vie” 1983, nr 91, s. 81.

¹⁷ *Catacombe di prischilla, Visita la catacomba*,

<http://www.catacombepiscilla.com> [dostęp: 03.07.2025]; *La prima immagine di Maria nelle catacombe di Priscilla (Roma)*, <https://www.youtube.com/watch?v=tCTVTE9HFS0> [dostęp: 03.07.2025]

¹⁸ Przekład według Biblii Tysiąclecia.

¹⁹ *Catacombe di prischilla, Visita la catacomba*,

Istnieje możliwość, że przedstawia on Zwiastowanie Pańskie, chociaż twierdzenie to budzi kontrowersje²⁰. Odkrycie najstarszego znanego obrazu Marii z Nazaretu wskazuje, że w tym okresie mogła już istnieć forma kultu maryjnego, co stanowi cenny wkład w badania nad początkiem czci Najświętszej Maryi Panny. Obraz jest przykładem najwcześniejszych form sztuki związanych z kultem Matki Bożej.



Ilustracja 3. Fresk z II lub III w. n.e., ukazujący Najświętszą Maryję Pannę z Dzieciątkiem Jezusem, pochodzący z II regionu rzymskiego, Katakumby Pryscylli²¹

Dowody te potwierdzają zatem, że już we wczesnym okresie chrześcijaństwa istniała tradycja kultu Maryi, której częścią była modlitwa „Ave Maria”. Stanowiła ona fundament, który później stał się inspiracją dla wielu kompozytorów, tworzących na jej cześć liczne dzieła muzyczne.

https://web.archive.org/web/20201201214429/http://www.catacombepiscilla.com/visita_catacomba.html [dostęp: 03.07.2025]

²⁰ Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons*, Yonkers 1982, s. 173; por. Mary Joan Winn Leith, *Earliest Depictions of the Virgin Mary*, „Biblical Archaeology Review”, vol. 43, nr 2, marzec-kwiecień 2017, s. 49.

²¹ <https://catacombepiscilla.com/> [dostęp: 03.07.2025]

1.1.3. Słowa modlitwy „Ave Maria”

Oto współczesna wersja modlitwy „Ave Maria” w języku łacińskim z dodanymi akcentami i długimi samogłoskami, wskazującymi sposób jej recytacji w aktualnej łacińskiej wymowie:

*Ávē Maríā, grátīā plēna,
Dóminus técum.
Benedícta tū in muliéribus,
et benedíctus frúctus véntris tui, Iēsūs²².
Sáncta Maríā, Máter Déi,
órā prō nóbīs peccātóribus,
nunc et in hórā mórtis nóstrae. Āmēn.*

Modlitwa składa się z dwóch odrębnych części:

Pierwsza część modlitwy „Ave Maria” to pochwała, składająca się z dwóch fragmentów zaczerpniętych z Ewangelii wg św. Łukasza. „Ave” (co oznacza „raduj się” lub „witaj”), „gratia plena, Dominus tecum” to słowa archaniola Gabriela skierowane do Maryi podczas Zwiastowania (Łk 1,28)²³. Jest to pozdrowienie, w którym Gabriel wyraża pochwałę dla Maryi, uznając jej pełnię łaski, oraz dla jej syna Jezusa. „Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui” to słowa, które Elżbieta wypowiada w kierunku Maryi podczas jej wizyty, będące wynikiem natchnienia Ducha Świętego (Łk 1,42)²⁴. Jest to kontynuacja pochwalnej modlitwy, w której Elżbieta błogosławi Maryję jako wybraną spośród kobiet i wychwala błogosławiony owoc jej łona – Jezusa. To kolejne pozdrowienie wzmacnia cześć oddawaną Maryi i jej Boskiemu macierzyństwu. Na bazie tych biblijnych fragmentów dodano imię „Maria” po słowie „Ave” w pierwszym cytacie oraz imię „Jezus” na końcu drugiego cytatu. Te dodatkowe elementy precyzują, że modlitwa odnosi się bezpośrednio do Maryi i jej syna Jezusa, podkreślając zarówno jej rolę jako Matki Bożej, jak i centralną rolę Jezusa w wierze chrześcijańskiej. Druga część modlitwy „Ave Maria” to prośba, czyli modlitwa wstawiennicza:

²² Wraz z wydaniem Mszału Rzymskiego przez papieża Jana XXIII zaprzestano używania litery J w druku łacińskim nawet w księgach liturgicznych, które zachowały to użycie długo po zaprzestaniu drukowania zwykłych tekstów łacińskich, w tym dokumentów Stolicy Apostolskiej.

²³ W języku greckim: Χαῖρε, κεχαριτωμένη, ὁ Κύριος μετὰ σοῦ [Chaire, kecharitōmenē, o Kyrios meta sou].

²⁴ W języku greckim: Εὐλογημένη σὺ ἐν γυναιξίν καὶ εὐλογημένος ὁ καρπὸς τῆς κοιλίας σου [Eulogēmenē su en gynaixin kai eulogēmenos o karpos tēs koilias sou].

„Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen”. Ta część nie odnosi się bezpośrednio do żadnego konkretnego fragmentu biblijnego. Została wprowadzona przez Kościół i oficjalnie zatwierdzona przez Sobór Trydencki. Jest to wyraz ufności w opiekę i wstawiennictwo Matki Bożej za wiernymi, szczególnie w momencie śmierci. Modlący się prosi w ten sposób, aby Maryja jako pośredniczka wstawiała się u Boga, wyprasząc dla niego miłosierdzie za grzechy, wsparcie w dokonywaniu moralnych wyborów oraz ochronę przed pokusami. Maryja, jako Matka Boża, jest tutaj postrzegana jako orędowniczka, która pomaga wiernym w ich duchowej drodze i zapewnia opiekę w chwilach próby, zwłaszcza w godzinie śmierci²⁵.

W 1929 roku specjalista od paleografii papirusowej C.H. Roberts opublikował fragment papirusu pochodzący z Egiptu²⁶. Fragment ten zawierał najstarszy znany tekst modlitwy skierowanej do Matki Bożej. Papirus datowany jest na około III wiek, co czyni go ważnym dowodem na wczesną cześć oddawaną Maryi w chrześcijaństwie. Tekst jest napisany w języku starogreckim i stanowi chrześcijańską modlitwę, w której pojawia się słowo „Θεοτόκος” (widoczne na ilustracji w czwartym wierszu)²⁷. Warto w tym miejscu wspomnieć o historii hymnu „Sub Tuum praesidium”, aby lepiej zrozumieć kontekst użycia tego terminu. Słowo „Θεοτόκος” było używane w syryjskim chrześcijaństwie od III wieku, pojawia się w Liturgii Addaja i Mariego²⁸ z III wieku oraz w Liturgii św. Jakuba z IV wieku²⁹. Na Soborze Efeskim w 431 roku uchwalono dekret, nadający Marii z Nazaretu tytuł „Theotokos”, ponieważ jej syn Jezus jest zarówno Bogiem, jak i człowiekiem. Jest to osoba, która łączy w sobie dwie natury (boską i ludzką), co nazwano unią hipostatyczną³⁰. Papirus Rylands 470 zawiera większość tekstu tej modlitwy, zapisanej w języku starogreckim. Jest zarazem jej najstarszym zapisem, który przetrwał do dziś³¹. Najnowsze badania akademickie odkryły ten hymn w gruzińskim *ladgari* (chrześcijańskim śpiewniku hymnów) z Jerozolimy. Wskazuje to, że hymn Ὑπὸ τὴν σὴν ἐσπλᾶγνίαν („Pod Twoją obronę”) był już używany w liturgii w V wieku.

²⁵ H. Thurston, dz. cyt.

²⁶ C.H. Roberts, *Catalogue of the Greek and Latin Papyri in the John Rylands Library Manchester*, Volume III *Theological and Literary Texts*, Manchester 1938, s. 46–47, 219.

<https://archive.org/details/catalogueofgreek03john/page/46/mode/2up> [dostęp: 03.07.2025]

²⁷ Tamże.

²⁸ *Addai and Mari, Liturgy of* [hasło w:] *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, red. F.L. Cross, E.A. Livingstone, Oxford 2005, s. 17.

²⁹ John D. Witvliet, *The Anaphora of St. James* [w:] *Essays on Early Eastern Eucharistic Prayers*, red. Paul F. Bradshaw, Collegeville 1997, s.153–172.

³⁰ Carl E. Braaten, Robert W. Jenson, *Mary, Mother of God*, Grand Rapids 2004, s. 84. *The Seven Ecumenical Councils - Christian Classics Ethereal Library*, online: ccel.org [dostęp: 03.07.2025]

³¹ Piotr Towarek, *Modlitwa „Sub Tuum praesidium”: czas powstania, miejsce w liturgii oraz recepcja w kulturze muzycznej. Zarys problematyki*, „Vox Patrum” 2021, nr 80, s. 239.

To odkrycie potwierdza wczesne znaczenie tego hymnu w kulcie maryjnym oraz jego obecność w chrześcijańskich obrzędach od najdawniejszych czasów³².



Ilustracja 4. „Papyrus Rylands 470” w John Rylands Library w Manchesterze³³

Rękopis „Papyrus Rylands 470” został zakupiony³⁴ w 1917 roku w Egipcie przez Jamesa Rendela Harrisa (1852–1941), eksperta w dziedzinie wczesnych tekstów chrześcijańskich, paleografii oraz kolekcjonera rękopisów. W tym samym roku papirus został włączony do zbiorów John Rylands Library w Manchesterze. W 1938 roku rękopis został opublikowany przez eksperta w dziedzinie papirologii, C. H. Roberts (1909–1990). „Papyrus

³² Stephen J. Shoemaker, *The first Christian hymnal: the songs of the ancient Jerusalem church*, Provo 2019, s. 306. Stig Simeon Frøyshov, [Hymnography of the] *Rite of Jerusalem*, s. 10–15. Online: https://www.academia.edu/4874556/_Hymnography_of_the_Rite_of_Jerusalem [dostęp: 03.07.2025]

³³ *Catalogue of the Greek papyri in the John Rylands library*, <https://www.digitalcollections.manchester.ac.uk/view/MS-GREEK-P-00470/1> [dostęp: 03.07.2025]

³⁴ Roberta Mazza, *Dating Early Christian Papyri: Old and New Methods – Introduction*, „Journal for the Study of the New Testament” 2019, vol. 42(1), s. 49–50.

Rylands 470” był przedmiotem badań wielu ekspertów i uczonych. E. Lobel (1888–1982), opierając się na analizie czysto paleograficznej, nie chciał datować rękopisu na okres późniejszy niż III wiek³⁵. C.H. Roberts doszedł do wniosku, że nasz papirus nie mógł zostać napisany po drugiej połowie IV wieku³⁶. Modlitwa została zapisana brązowym atramentem na jednym arkuszu papirusu, którego druga strona pozostaje pusta. Sugeruje to, że może być to prywatny rękopis, nieprzeznaczony do użytku w ceremoniach liturgicznych. Athanasius (296–373) nazywał Matkę Bożą „θεοτόκε” (Boża Rodzicielka), a Grzegorz z Nazjanzu (329–390) w swojej relacji męczeństwa Justyny z Padwy (zm. 304) użył sformułowania: „Ona żarliwie modliła się o pomoc do Matki Bożej”. Zatem wiemy, że „w drugiej połowie IV wieku ludzie modlili się do Maryi”, jednak nie ma dowodów na to, że przed końcem IV wieku istniała praktyka prywatnych modlitw skierowanych do Matki Bożej³⁷.

Do dziś nikt nie jest w stanie jednoznacznie ustalić, czy tekst został napisany w IV, V czy VI wieku³⁸. W 2005 roku H. Förster w swojej pracy omówił ten temat, wykorzystując paleograficzne dowody pochodzące z koptyjskich papirusów jako argumenty dla swojej tezy. Uważał, że szereg innych „godnych uwagi” cech rękopisu „Papyrus Rylands 470” można wyjaśnić bliskością tego dokumentu do tradycji koptyjskich manuskryptów. Förster sugerował, że te podobieństwa mogą rzucić nowe światło na datowanie i pochodzenie tekstu. Zauważył on specyficzne cechy, takie jak punktowe pogrubienie na końcach wielu pociągnięć pióra, co w greckich tekstach literackich z omawianego okresu (II–IV wiek) opisywano jako niezwykle. Jednak w koptyjskich tekstach literackich, szczególnie z VIII i IX wieku³⁹, można znaleźć wiele przykładów tej cechy. Dlatego Förster sugerował, że podobieństwa do koptyjskich rękopisów sprawiają, że datowanie papirusu na VIII–IX wiek jest bardziej prawdopodobne niż wcześniejsze daty, takie jak II, III czy nawet IV wiek⁴⁰. W streszczeniu pracy Piotra Towarka⁴¹ autor zauważa: „W dyskusji nad kwestią datacji modlitwy wielu badaczy, takich jak Giamberardini i Starowieyski, wskazywało na III wiek. Okazuje się jednak, że w świetle najnowszych badań paleograficznych należy przesunąć ten czas na VI/VII, a nawet VIII/IX wiek (Hans Förster, Theodore de Bruyns, Arne Effenbergger)”.

³⁵ C. H. Roberts, *Catalogue of the Greek and Latin Papyri in the John Rylands Library Manchester*, Volume III, Manchester 1938, s. 46.

³⁶ Otto Stegmüller, *Sub tuum praesidium. Bemerkungen zur ältesten Überlieferung*, „Zeitschrift für katholische Theologie” 1952, nr 1, s. 76–82.

³⁷ C. H. Roberts, dz. cyt., s. 46–47.

³⁸ O. Stegmüller, dz. cyt., s. 76–82.

³⁹ Maria Cramer, *Koptische Paläographie*, Wiesbaden 1964, s. 42–46.

⁴⁰ Hans Förster, *Die älteste marianische Antiphon – eine Fehldatierung? Überlegungen zum “ältesten Beleg” des Sub tuum praesidium*, „Journal of Coptic Studies” 2005, nr 7, s. 99–109.

⁴¹ P. Towarek, dz. cyt., s. 263.

Podobieństwa i różnice między modlitwami:

„Υπό τήν σήν εὐσπλαγνίαν” / „Sub Tuum praesidium” „Ave Maria” i przedstawiono poniżej:

Υπό τήν σήν εὐσπλαγνίαν / Sub Tuum praesidium						
Starożytny grecki rękopis „Papyrus Rylands 470” ⁴²	Tekst grecki bizantyjski	Tekst łaciński ⁴³	Dosłowne tłumaczenie tekstu greckiego na język polski	Dosłowne tłumaczenie tekstu greckiego na język chiński	Tekst współczesny (tłumaczenie z języka łacińskiego)	Współczesny tekst chiński (tłumaczenie z języka łacińskiego)
[ύ]ΠΟ[τήν σήν] ΕΥCΠΛΑΑ[γχνίαν] ΚΑΤΑΦΕ[ύγομεν] ΘΕΟΤΟΚΕ. ΤΑ[ς ήμών] ΙΚΕCΙΑCΜΗΠΙΑ Ρ ΕΙΔΗCΕΜΠΕΡΙC ΤΑCΕΙ ΑΛΛΕΚΚΙΝΔΥΝ ΟΥ ΡΥCΑΙΗΜΑC ΜΟΝΗΑ[γνή] [μόν]ΗΕΥΛΟΓ[η μένη] ⁴⁴ .	Υπό τήν σήν εὐσπλαγχνίαν καταφεύγομεν Θεοτόκε. Τάς ήμών ίκεσίας μή παρίδης έν περιστάσει. Αλλ' έκ κινδύνων λύτρωδαι ήμάς μόνη αγνή μόνη ευλογημένη ⁴⁵ .	Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei Génetrix; nostras deprecationes ne despicias in necessitatibus; sed a periculis cunctis libera nos semper, Virgo gloriósa et benedicta. ⁴⁶ Niektóre łacińskie wersje dodają do powyższego tłumaczenia następujące wersy, które są często przypisywane św. Bernardowi z Clairvaux: [Domina nostra, Mediatrice nostra, Advocata nostra, Consolatrix nostra. Tuo Filio nos reconcilia, tuo Filio nos	Pod opiekę Twojego miłosierdzia uciekamy się, o Bogarodzico. Nie odrzucaj próśb, [które do Ciebie zanosimy] w naszych potrzebach, lecz zachowaj nas od niebezpieczeństwa, [Ty] jedynie czysta i błogosławiona.	Shèng Mǔ zài nǐ de lián mǐn zhī xià, wǒ men guī yī. Zài rèn hé qíngkuàng xià dōu bú yào hūshì wǒ men de qí qiú. Wéiyī chúnjié ér yǒu fū de rén qīng zhèngjiù wǒ men tuōlǐ wēixiǎn.	Pod Twoją obronę uciekamy się, święta Boża Rodzicielko, naszymi prośbami racz nie gardzić w potrzebach naszych, ale od wszelakich złych przygód racz nas zawsze wybawiać, Panno chwalebna i błogosławiona. [O Pani nasza, Orędowniczko nasza, Pośredniczko nasza, Pocieszycielko nasza. Z Synem swoim nas pojednaj, Synowi swojemu nas polecaj, swojemu Synowi nas oddawaj.]	Tiānzhǔ zhī mǔ, zài nín de bǎohù xià wǒ men xúnqióu bihù. Bùyào qīngshì wǒ men zài xūyào shí de kěnniú, ér yào shǐzhōng zhèngjiù wǒ men tuōlǐ yīqiè wēixiǎn. Guāngróng ér yǒufú de tóngzhènnǚ. [Shèngmǔ Mǎliyà, wǒ men de dàilǐrén, wǒ men de shǒuhùrén. Ràng wǒ men hé nín de érzi héjiě, Qīng xiàng nín de érzi tuījiàn wǒ men, Dàibǎo wǒ men qù jiàn nín de érzi.]

⁴² Papirus jest uszkodzony po prawej stronie. Zachowano oryginalny podział na dziesięć linii tekstu. Brakujące fragmenty uzupełniono w nawiasach.

⁴³ Łacińska wersja prawdopodobnie wywodzi się z greckiego oryginału i może pochodzić z XI wieku.

⁴⁴ *Maria, Études sur la Sainte Vierge*, tome VI, red. Hubert du Manoir, Paris 1964, s. 571–572.

⁴⁵ *Graeca Mrezha*, <http://graeca.mrezha.net/glt/texts/Tri/t32.htm> [dostęp: 03.07.2025]

⁴⁶ *Santissimo Copo e Sangue di Cristo, solenità, Santa messa, Adorazione e Benedizione Eucaristica, presiedute dal Santo Padre Francesco*, Roma 2020, s. 54.

		commenda, tuo Filio nos repraesenta.] ⁴⁷				
--	--	--	--	--	--	--

Ave Maria		
Tekst po łacinie	Tekst w języku polskim	Nowoczesna chińska wersja wernakularna
Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Iesus ⁴⁸ . Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen.	Zdrowaś Maryjo/Mario, łaskiś pełna, Pan z Tobą, błogosławionaś Ty między niewiastami i błogosławion(y) owoc żywota Twojego, Jezus. Święta Maryjo/Mario, Matko Boża, módl się za nami grzesznymi, teraz i w godzinę śmierci naszej. Amen. ⁴⁹	Wànfú Mǎliya, Nǐ chōngmǎn shèng chōng, Zhǔ yǔ nǐ tóngzài, Nǐ zài fùnnǚ zhōng shòu zànsòng, Nǐ de qīnzǐ Yēsū tóng shòu zànsòng. Tiānzhǔ Shèngmǔ Mǎliya, Qíu nǐ xiànzài hé wǒmen línzhōng shí, Wèi wǒmen zuì rén qíqíu Tiānzhǔ. Āmén.

Tabele Zestawienie różnych wersji językowych modlitw „Sub Tuum Praesidium” i „Ave Maria”

Wszystkie trzy modlitwy łączy fakt, że zawierają one atrybuty „Matka Boża”, „Święta” i „Błogosławiona”. Więcej jest natomiast pomiędzy nimi różnic. Modlitwa „Υπό την σὴν εὐσπλαγχνίαν” / „Sub tuum praesidium” ma bezpośrednią formę, a jej celem jest prośba o ochronę przed wszelkimi niebezpieczeństwami, zarówno duchowymi, jak i materialnymi, takimi jak pokusy zła, choroby, wypadki czy ubóstwo. Natomiast „Ave Maria” jest modlitwą w formie wstawienniczej, której celem jest prośba o miłosierdzie za grzechy, poszukiwanie wskazówek dotyczących moralnych wyborów lub ochrona przed pokusami. W modlitwie „Υπό την σὴν εὐσπλαγχνίαν” / „Sub tuum praesidium” podkreślono znaczenie Maryi jako „chwalebnej Matki”, która jest źródłem opieki i ochrony dla wiernych. W modlitwie „Ave Maria” podkreślono, że Bóg obdarzył Maryję „pełnią łaski”. Maryja jest nie tylko piękna i dobra w oczach Boga, ale także zajmuje wyjątkowe miejsce w sercu każdego, kto się do niej modli. Ponieważ Maryja nie jest bogiem i istnieje tylko jeden Bóg Ojciec, musimy modlić się bezpośrednio do Boga, zgodnie z ustanowieniem Ojca. Modlitwy „Υπό την σὴν εὐσπλαγχνίαν” i „Sub tuum praesidium”, chociaż wydają się skierowane bezpośrednio do Maryi, są *de facto* modlitwami do Boga za jej wstawiennictwem, o czym świadczy zwrot „Ora pro nobis”.

Ma głębokie znaczenie, ponieważ wyraża prośbę Maryi Dziewicy o wstawiennictwo przed Bogiem. Poprzez recytację tej modlitwy wierni proszą Najświętszą Maryję Pannę, aby

⁴⁷ Arthur Anselm Crowther, *Jesus, Maria, Joseph: Or, The Devout Pilgrim of the Ever Blessed Virgin Mary. In His Holy Exercises Upon the Sacred Mysteries of Jesus, Maria, Joseph*, Amsterdam 1663, s. 187. Gebet- und Gesangbuch für die Schüler des Znaimer Gymnasiums, Lenck 1865, s. 116.

⁴⁸ Zob. przypis 22.

⁴⁹ J. Chociszewski, *Ołtarzyk polski katolickiego nabożeństwa*, Grudziądz 1883, s. 10.

przedstawiła ich prośby i modlitwy przed obliczem Boga. Co ważne, Dziewica Maryja jest uważana za potężną i kochającą orędowniczkę. Wierzy się, że dzięki bliskiej relacji z Jezusem i swojej roli jako Matki Bożej, Maryja posiada szczególną moc wstawiennictwa za wiernymi oraz niesienia ich prośb przed oblicze Boga.

1.1.4. Rozwój historyczny modlitwy „Ave Maria”

W połowie XIII wieku w Europie Zachodniej w pierwszej części modlitwy po słowie „Ave” dodano imię „Maria”. Być może wpływ na to miał św. Tomasz z Akwinu (1224/1225–1274). Celem tej zmiany było nadać modlitwie bardziej kompletny i zrozumiały charakter, a jej znaczenie było zgodne ze słowami archanioła Gabriela⁵⁰. W XIV wieku w modlitewniku franciszkanina obserwanta Antoniego ze Stroncone (1381–1461) pojawiła się łacińska wersja modlitwy maryjnej, która była bardzo podobna do współczesnej formy modlitwy „Ave Maria”. Księga jest przechowywana w klasztorze San Damiano w Asyżu. W dokumencie modlitwy zostały wydrukowane po łacinie i w tym samym okresie zaczęto pisać w rękopisach pierwsze wersje „Ave Maria” w następującym brzmieniu:

„Ave dulcissima et immaculata Virgo Maria, gratia plena,
Dominus tecum,
Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Jesus.
Sancta Maria, mater Dei et mater gratiae et misericordiae,
ora pro nobis nunc et in hora mortis. Amen”⁵¹.

Można zauważyć, że pojawia się imię „Jezus”⁵² oraz dodano drugą część modlitwy. Dowodzi to również, że w tym okresie tekst modlitwy ulegał dalszym zmianom. Tutaj warto wspomnieć o historii „Ave Maria” w muzyce: Michael Alan Anderson, adiunkt w Eastman School of Music, odkrył w swoich badaniach, że już pod koniec XIII wieku niektórzy kompozytorzy, często będący również poetami, zaczęli dodawać elementy modlitewne do „Ave

⁵⁰ Św. Tomasz z Akwinu, Reginald z Piperno, *The Three Greatest Prayers: Commentaries on the Lord's Prayer, the Hail Mary, and the Apostles' Creed*, Nashua 1990, s. 162–163.

⁵¹ William Dugdale, *Monasticon Anglicanum*, t. 6, London 1817–1830, s. 525.

⁵² Twierdzenie o autorstwie drugiej części *Zdrowaś Mario* przez papieża Urbana IV zostało utrwalone przez Herberta Thurstona (*Familiar Prayers*, Westminster 1953, s. 113). W kwestii weryfikacji tej tezy zob. A.A. De Marco, *Hail Mary*, [hasło w:] *New Catholic Encyclopedia*, t. 6, New York 1967, s. 616–617.

Maria”⁵³. Te muzyczne dodatki w formie prośby pojawiły się przynajmniej 150 lat wcześniej niż mają najstarsze zachowane takie uzupełnienia w tekście modlitwy⁵⁴.

Kompozytorzy, używając pełnej pierwszej części modlitwy „Ave Maria”, próbowali dodać teksty prośby o wstawiennictwo do Matki Bożej, bardzo podobne do współczesnej części wstawienniczej). Michael Alan Anderson odkrył trzy przykłady takich dodatków. Dwie kompozycje zostały zapisane w największej istniejącej kolekcji motetów, „Montpellier Codex” skompletowanej w latach 1260-1280, a trzecia została zapisana na początku XIV wieku w rękopisie „Codex Las Huelgas”.

W 1495 roku druga część modlitwy „Ave Maria” po pojawiła się jako wezwanie w dziele Hieronima Savonaroli „Esposizione sopra l' „Ave Maria””⁵⁵. Ponieważ wezwania zwykle dodawano w okresie Soboru Trydenckiego, w 1555 roku zostały one wprowadzone przez holenderskiego jezuitę Piotra Kanizjusza do „Katechizmu”⁵⁶. Ostatecznie w 1566 roku ta fraza została włączona do Katechizmu Soboru Trydenckiego⁵⁷. Obecnie znana pełna forma została określona przez Piusa V w 1568 roku i została zapisana w zrewidowanej wersji Breviarium Romanum⁵⁸. A zatem jeszcze zanim modlitwa „Ave Maria” została formalnie uznana, kompozytorzy tworzyli na jej podstawie dzieła muzyczne. Dowodzi to, że stanowiła ona źródło inspiracji dla wielu twórców muzycznych niemal od swojego powstania.

1.2. Funkcjonowanie modlitwy „Ave Maria” na przestrzeni wieków

1.2.1. Znaczenie modlitwy „Ave Maria” w muzyce

„Ave Maria” przeszła drogę od hymnu maryjnego wczesnej Liturgii Godzin do modlitwy, która stała się inspiracją dla wielu kompozytorów. Obecnie liczne utwory muzyczne noszą tytuł „Ave Maria”, a kompozytorzy tacy, jak Franz Schubert czy Charles Gounod, stworzyli jedne z najbardziej znanych opracowań muzycznych tej modlitwy.

⁵³ Michael Alan Anderson, *Enhancing the Ave Maria in the Ars Antiqua*, „Journal of Plainsong and Medieval Music” 2010, nr 19, s. 35–65.

⁵⁴ Tamże, s. 49–51.

⁵⁵ British Library, Rare Books Department, sygn. IA 27542.

⁵⁶ Zdanie to pojawiło się po raz pierwszy w jego katechizmie z 1555 r.: Petrus Canisius, *Catechismi Latini et Germanici*, I, red. Friedrich Streicher, Roma-München 1933, s. 12.

⁵⁷ Theodore Alois Buckley, *The catechism of the Council of Trent*, London 1852, reprint 2010, s. 513–518.

⁵⁸ Donald H. Calloway, *Champions of the Rosary: The History and Heroes of a Spiritual Weapon*, Stockbridge 2017, s. 543.

1.2.2. Historia rozwoju modlitwy „Ave Maria” i innych hymnów maryjnych w muzyce

Powstanie „Ave Maria” przypadło na okres średniowiecza w historii muzyki (od ok. V do XV wieku). Według legendy, „Ave Maria” było używane jako antyfona liturgiczna już przed VI wiekiem w Jerozolimie i Antiochii.

Po Edykcie mediolańskim w 313 roku, chrześcijaństwo stało się religią państwową i szybko rozprzestrzeniło się w wielu miejscach. Muzyka religijna stopniowo zaczęła dominować nad świecką, stając się istotnym elementem liturgii oraz życia duchowego wiernych. Społeczne znaczenie muzyki religijnej polega na umożliwieniu wiernym i społecznościom utożsamienia się z religią poprzez muzykę oraz szerzeniu nauk wiary. Muzyka religijna wzmacnia więzi duchowe, pozwala na głębsze przeżycie liturgii i pomaga w przekazywaniu oraz utrwalaniu wartości i dogmatów religijnych w przystępnej i emocjonalnej formie. W takim historycznym kontekście kult Matki Boskiej stał się publiczny, a społeczeństwo zrodziło dla Niej falę uwielbienia, co w konsekwencji doprowadziło do rozkwitu sztuki z Nią powiązanej. W tym okresie, w Liturgii godzin, używano hymnów i kantyków ku czci Najświętszej Maryi Panny, które obejmowały między innymi:

- **„Sub tuum praesidium”**

„Sub tuum praesidium” to stary chrześcijański hymn i modlitwa. Jest to najstarsza pozabiblijna modlitwa skierowana do Matki Bożej⁵⁹, jedna z najstarszych znanych modlitw maryjnych oraz jeden z najstarszych zachowanych hymnów pochwalnych ku czci Maryi, który do dziś jest używany w liturgii. W 1929 roku papirolog C.H. Roberts opublikował fragment papyrusu z Egiptu „Papyrus Rylands 470”, który zawiera większość tej modlitwy⁶⁰. Najnowsze badania naukowe odkryły ten hymn w gruzińskim ladgari (księdze chorału) w Jerozolimie, co sugeruje, że „Sub tuum praesidium” było używane w liturgii już w V wieku⁶¹. W niektórych ośrodkach religijnych, szczególnie we Francji, praktyką w okresie przed- i późnośredniowiecznym było używanie „Sub tuum praesidium” jako ostatniej antyfony Kompletu, zamiast „Salve Regina”.

⁵⁹ Daniel Stiennon, *Bulletin de théologie mariale byzantine*, „Revue des études byzantines” 1959, nr 17, s. 242.

⁶⁰ Szerzej o tym dokumencie zobacz wyżej.

⁶¹ Braaten, Jenson, dz. cyt., s. 84. *The Seven Ecumenical Councils – Christian Classics Ethereal Library*, online: ccel.org [dostęp: 03.07.2025]

- „Magnificat”

„Magnificat” to kanyk, który jest jednym z ośmiu najstarszych hymnów chrześcijańskich i być może najstarszym hymnem maryjnym⁶². Historyczka Marjorie Reeves stwierdza, że „Magnificat” może być najwcześniejszym chrześcijańskim hymnem. Jego tytuł pochodzi od pierwszego słowa według Wulgaty – łacińskiej wersji Biblii z IV wieku (Łk 1,46-55)⁶³. Tekst „Magnificat” pochodzi z opisu wizyty Najświętszej Maryi Panny u jej kuzynki Elżbiety, która była wówczas w ciąży z Janem Chrzcicielem (Łk 1,26-56)⁶⁴. Chociaż niektórzy uczeni uważają, że ten kanyk mógł być pieśnią Elżbiety, większość wczesnych greckich i łacińskich manuskryptów tytuuje go jako „kanyk Maryi”. „Magnificat”, będąc pierwszym kanykiem Nowego Testamentu, wykorzystuje dorobek pieśni ze Starego Testamentu⁶⁵. Do dziś „Magnificat” jest szeroko używany przez rzymskich katolików, anglikanów oraz prawosławnych w ich modlitwach i liturgii. W całym chrześcijaństwie kanyk „Magnificat” jest najczęściej recytowany podczas Liturgii Godzin, szczególnie podczas Nieszporów.

W zachodnim chrześcijaństwie, Kościół katolicki i Kościół luterński najczęściej wykonują hymn „Magnificat” podczas Nieszporów, natomiast Kościół Anglii używa go w czasie zbliżonego do nich nabożeństwa Evensong⁶⁶. W obrządku wschodnich chrześcijan istnieje dziewięć Ód Biblijnych, czyli hymnów liturgicznych opartych na tekstach biblijnych (łącznie 14, ale do VI wieku lista ta przetrwała głównie jako zbiór pierwszych dziewięciu⁶⁷), które intonowane są podczas Jutrni. Większość z tych hymnów liturgicznych pochodzi ze Starego Testamentu, jednak ostatni hymn pochodzi z Nowego Testamentu, a jego pierwsza część opiera się na Magnifikacie. Te dziewięć kanyków stanowi podstawę kanonu, który jest głównym i centralnym elementem porannej modlitwy, czyli Jutrni. Na początku te kanyki były odmawiane w całości codziennie, a pomiędzy każdą zwrotkę wstawiano krótki refren. Ostatecznie te refreny zastąpił troparion. Proces ten według tradycji zapoczątkował św. Andrzej z Krety (650-712/726/740)⁶⁸, znany również jako ojciec kanonu. Na przestrzeni wieków wersety z biblijnych ód, poza „Magnificatem”, stopniowo były pomijane, recytowano jedynie

⁶² Marjorie Reeves, Jenyth Worsley, *Favourite Hymns. 2000 years of Magnificat*, London-New York City 2006, s. 3–5.

⁶³ Henry Hugh, *Magnificat*, [hasło w:] *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 9, New York 1910, s. 534-536.

⁶⁴ David R. Breed, *The History and Use of Hymns and Hymn-Tunes*, Chicago 1903, reprint 2009, s. 17.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ *Common Worship: Services and Prayers for the Church of England*, London 2000, s. 76.

⁶⁷ J. Coogan, *Appendix: The Odes*, [w:] *Textual History of the Bible*, Vol. 2: *Deuterocanonical Scriptures*, red. A. Lange i in., Leiden 2019, s. 542–544.

⁶⁸ Kallistos Ware, *The Festal Menaion*, London 1969, s. 546.

skomponowane tropariony, które poprzez irmosy łączyły się z pierwotnymi kantykami. Podczas wielkiego postu nadal czyta się oryginalne „Ody Biblijne”.

W kontekście chrześcijańskich obrzędów liturgicznych kantyk to pieśń ku czci Boga, pieśń biblijna, charakteryzująca się podniosłym tekstem zaczerpniętym z Biblii. Termin ten obejmuje wszystkie pieśni biblijne z wyjątkiem psalmów. Są one zawarte w zbiorach takich jak brewiarz ⁶⁹. Najstarsze zachowane chrześcijańskie pieśni biblijne to kantyki Nowego Testamentu, takie jak: „Benedictus” (Łk 1:68-79), „Magnificat” (Łk 1,46-55) i „Nunc dimittis” (Łk 2,29-32)⁷⁰. Te trzy kantyki mają szczególne znaczenie w Liturgii godzin. W każdej z tych pieśni podczas odmawiania w liturgii pojawia się wprowadzenie do każdej zwrotki (Inchoatio), a kantyki te stanowią integralną część modlitw Jutrzní (Laudes), Nieszporów (Vesperae) i Kompletu (Completerium).

- „Akatyst”

W Kościele wschodnim tytuł Theotokos (Boża Rodzicielka) zaczął być szeroko stosowany w hymnie akatystu. Akatyst ku czci Bogurodzicy jest jednym z najpiękniejszych hymnów bizantyjskiego Kościoła, wychwalającym boskie macierzyństwo Maryi. Jest to również jeden z najśłynniejszych hymnów liturgicznych w rycie bizantyjskim. Przed początkiem XXI wieku uważano, że akatyst powstał w VI lub VII wieku⁷¹, ale według najnowszych badań naukowych istnieje podejrzenie, że pochodzi z V wieku⁷². Ze względu na tradycję wykonywania tego rodzaju hymnu przez zgromadzonych wiernych w postawie stojącej, przyjęto jego określenie jako „akatyst” (z gr. Ἀκάθιστος – „nie siedzący”), co odzwierciedla etymologię oraz liturgiczny kontekst jego wykonywania. Ostatecznie hymn ten stał się integralnym elementem Jutrzní sprawowanej w piątą sobotę Wielkiego Postu, znaną jako „Sobota Akatystu”, zwykle przypadającą w pobliżu uroczystości Zwiastowania (25 marca). Kościół bizantyński dążył do ustanowienia tego dnia jako święta dedykowanego Najświętszej Maryi Pannie, co zostało zrealizowane w roku 626⁷³. Tradycyjny kontakion w formie Akatystu

⁶⁹ Wg *Harvard Concise Dictionary of Music*, Cambridge 1978, s. 80 kantyk to tekst biblijny, jednak anglikanie rozumieją ten termin szerzej, wliczając do kantyków także np. hymn Te Deum itp.

⁷⁰ R. Brucker, „Christushymnen” oder „epideiktische Passagen”? *Studien zum Stilwechsel im Neuen Testament und seiner Umwelt*, Göttingen 1997, s. 12.

⁷¹ *Acathist Hymn*, [hasło w:] *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 1, red. A.P. Kazhdan, New York 1991, s. 44.

⁷² Leen Mari Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*, Leiden 2001, s. 113–114. Andreas Külzer, Pauline Allen, Leen Mari Peltomaa, *Presbeia Theotokou: The Intercessory Role of Mary across Times and Places in Byzantium (4th – 9th Century)*, Wien 2015, s. 113.

⁷³ *Ode in honour of the Holy Immaculate Most Blessed Glorious Lady Mother of God and Ever Virgin Mary written on the Occasion of the Deliverance of Constantinople from the Barbarians, A.D. 626*, red. o. Vincent McNabb OP, b.m.w. 1934, s. 14.

ku czci Bogurodzicy jest powszechnie przypisywany Romanowi Melodosowi (ok. 485 - 560)⁷⁴, uznawanemu za jednego z najwybitniejszych poetów liturgicznych Bizancjum. W rycie bizantyjskim kontakion stanowi jeden z głównych typów hymnów liturgicznych i należy do najważniejszych gatunków muzyki sakralnej tej tradycji. Termin „kontakion” wywodzi się z greckiego słowa *κόνταξ* (kontax), oznaczającego „pręt” lub „kij”, którym nawijano zwój. Choć formę tę można datować przynajmniej na VI wiek, jej źródeł doszukuje się w syryjskiej poezji liturgicznej z III i IV wieku. Sam termin „kontakion” pojawił się jednak w źródłach dopiero w IX wieku⁷⁵. Za twórcę gatunku uznaje się powszechnie Romana Melodosa (ok. 485–ok. 560), uważanego za jednego z najwybitniejszych poetów liturgicznych Bizancjum. Z jego osobą wiąże się tradycyjna opowieść: podczas całonocnego czuwania w Boże Narodzenie ok. 518 roku Matka Boża miała ukazać się Romanowi we śnie, wręczyć mu zwój (kontakion) i nakazać jego spożycie. Po przebudzeniu Roman – według przekazu – miał zaśpiewać z ambony hymn bożonarodzeniowy w formie akatysty, co interpretowano jako dowód Boskiego natchnienia. Scena ta bywa często przedstawiana na ikonach Matki Bożej Pokrowa⁷⁶. Roman Melodos był nie tylko poetą, ale również kompozytorem i jedną z kluczowych postaci w początkowym rozwoju muzyki bizantyjskiej. Nazywany bywa „Pindarem poezji rytmicznej” (w odniesieniu do starożytnego poety greckiego Pindara, 518–438 p.n.e.)⁷⁷. W VI wieku stworzył prawdopodobnie setki hymnów w formie kontakionu, w tym również akatysty⁷⁸. Do dziś zachowało się ok. 85 jego utworów, co nie umniejsza jego znaczenia jako głównego przedstawiciela tego gatunku w jego epoce⁷⁹. Prof. Egon Wellesz, wybitny muzykolog i badacz muzyki bizantyjskiej, pisał: *„Współcześni melodycy nie mogą równać się z Romanem Melodosem pod względem zdolności wyrazu, poetyckiej wizji, śmiałych metafor i doskonałej harmonii. W jego wielkości nic nie świeci jaśniej niż Akatysta ku czci Bogurodzicy.”*⁸⁰. Współczesne badania naukowe poddają jednak w wątpliwość autorstwo Romana Melodosa w odniesieniu do Akatysty, wskazując na różnice teologiczne i stylistyczne⁸¹. Wśród badaczy panuje znaczna rozbieżność opinii, jednak nie budzi wątpliwości, że Melodos wniósł znaczący wkład w rozwój maryjnej poezji liturgicznej Konstantynopola. Do końca XX wieku Akatysta ku

⁷⁴ Thomas Arentzen, *The Virgin in Song: Mary and the Poetry of Romanos the Melodist*, Philadelphia 2017, s. 2.

⁷⁵ Sarah Gador-Whyte, *Theology and poetry in early Byzantium: the Kontakia of Romanos the Melodist*, Cambridge 2017, s. 9–11. *Tontation*, [hasło w:] *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 1, red. A.P. Kazhdan, New York 1991, s. 1148.

⁷⁶ Neil K. Moran, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*, Leiden 1986, s. 126nn.

⁷⁷ Romanos, [hasło w:] *Encyclopædia Britannica*. Vol. 23, red. Hugh Chisholm, Cambridge 1911, s. 576–577.

⁷⁸ Alban Butler, *Butler's lives of the saints*, Volume 10, London-New York 1997, s. 5–6.

⁷⁹ St. Romanos the Melodist, *On the Life of Christ: Kontakia*, San Francisco 1995, s. 2.

⁸⁰ Egon Wellesz, *The Akathistos Hymn*, Copenhagen 1957, s. XXXII.

⁸¹ Sarah Gador-Whyte, *Changing Conceptions of Mary in Sixth-Century Byzantium: The Kontakia of Romanos the Melodist*, [w:] *Questions of Gender in Byzantine Society*, red. Bronwen Neil, Lynda Garland, Farnham 2013, s. 81.

czci Bogurodzicy zwykle datowano na VI lub VII wiek. Najnowsze badania – m.in. autorstwa Leeny Peltomaa – sugerują jednak, że jego treści teologiczne wskazują na powstanie już w V wieku⁸². Pod koniec VII wieku formę kontakionu w liturgii stopniowo zastępowano nową strukturą hymniczną – kanonem, opracowanym prawdopodobnie przez św. Andrzeja z Krety. Pogląd ten został szeroko przyjęty w XX wieku i poparty m.in. przez Egona Wellesza⁸³. Pełny kontakion stopniowo wyszedł z użycia, choć jego początkowe części (proemium i pierwszy *oikos*) nadal były wykonywane podczas jutrzni. Współcześnie jedyną zachowaną formą pełnego kontakionu w liturgii jest Akatyst – hymn ku czci Matki Bożej. Utwór ten składa się z proemium (wstępu) oraz 24 oikosów, które opowiadają o historii Wcielenia⁸⁴. Do dziś Akatyst ten jest w całości wykonywany w piątą sobotę Wielkiego Postu, w ramach jutrzni, jako jedno z najwybitniejszych dzieł literackich bizantyjskiej tradycji kościelnej. W czasach nowożytnych na wzór Akatysty ku czci Bogurodzicy powstają nowe akatysty, poświęcone Chrystusowi, Duchowi Świętemu oraz innym świętym⁸⁵.

- „Ave Maris Stella”

W Kościele zachodnim, według Aureliusza Augustyna z Hippony, biskup Mediolanu Ambroży (340–397) wprowadził do liturgii hymn śpiewany poza mszą, ale regularnie wykonywany podczas nabożeństw kościelnych, czerpiąc inspirację z Kościoła wschodniego⁸⁶. Od tego czasu powstało wiele hymnów pochwalnych na cześć Maryi, takich jak „Ave Maris Stella”. Możliwe, że utwór ten ma swoje korzenie w IX wieku⁸⁷. Zachowały się dwa manuskrypty z tego okresu: jeden z Salzburga (obecnie w Wiedniu), a drugi w Szwajcarii, w opactwie Sankt Gallen. Częste wykonywanie tego hymnu w Liturgii Godzin przyczyniło się do jego popularności w średniowieczu, a wiele innych hymnów powstało na jego podstawie. Można go znaleźć w dawnych rękopisach wieczornych modlitw na święta Najświętszej Maryi Panny. Do dzisiaj jest używany w Liturgii Godzin oraz w Małym Oficjum Najświętszej Maryi Panny⁸⁸. „Ave Maris Stella” miało znaczący wpływ na ukazanie Maryi jako współczującej i kochającej matki⁸⁹. Jak twierdzi Brian Reynolds, „Większość jego uroku tkwi w prostocie”⁹⁰.

⁸² Leena Mari Peltomaa, *The image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*, Leiden-Boston-Köln 2001, s. 113–114.

⁸³ Wellesz, Egon (1961). *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*. Oxford: Clarendon Press, s. 198–204.

⁸⁴ Tamże.

⁸⁵ Fr. Paul M. Addison O.S.M., *Akathistos hymn to the Mother of God. Translation for chant and choral recitation*, Rome 2010, s. 1.

⁸⁶ M. Reeves, J. Worsley, dz. cyt., s. 4.

⁸⁷ Margot Fassler, *Music in the medieval West*, New York 2014, s. 3–12.

⁸⁸ *Ave Maris Stella*, [hasło w:] *The Catholic Encyclopedia*, vol. 2, red. Charles Herbermann, New York 1907, s. 149.

⁸⁹ Brian Reynolds, *Gateway to heaven*, El Segundo 2012, s. 194.

⁹⁰ F. Brittain, *Mediaeval Latin and Romance Lyric to A*, Cambridge 1951, s. 79.

Tytuł „Gwiazda Morza” jest jednym z najstarszych i najbardziej rozpowszechnionych tytułów nadawanych Maryi”. Ta pieśń często była używana jako forma modlitwy-prośby o bezpieczeństwo podróżnych. W 1884 roku, podczas drugiego Narodowego Kongresu Akadyjskiego (Miscouche na Wyspie Księcia Edwarda) , „Ave Maris Stella” została hymnem Akadyjczyków. Ostatecznie, w roku 1994, Jacinthe Laforest – redaktorka naczelna oraz główna reporterka akadyjskiego dziennika „La Voix Acadienne” – opracowała francuskojęzyczną wersję hymnu, która została później oficjalnie zatwierdzona⁹¹. Z szacunku dla oryginalnej kompozycji, pierwsza zwrotka hymnu Akadyjczyków została zachowana w języku łacińskim i jest powtarzana również na zakończenie utworu.

- „*Salve Regina*”

Wśród najbardziej rozpoznawalnych hymnów maryjnych w tradycji Kościoła zachodniego znajduje się *Salve Regina* – antyfona maryjna, stanowiąca jedną z czterech głównych antyfon brewiarzowych, tradycyjnie wykonywanych po modlitwie Kompletu w różnych okresach roku liturgicznego⁹². Pozostałe trzy to: *Alma Redemptoris Mater*, śpiewana od I niedzieli Adwentu do święta Ofiarowania Pańskiego (2 lutego); *Ave Regina Coelorum*, wykonywana od Ofiarowania Pańskiego do Wielkiego Czwartku; oraz *Regina Caeli*, od Wigilii Paschalnej do soboty po Zesłaniu Ducha Świętego. *Salve Regina*, śpiewana od uroczystości Trójcy Świętej aż do soboty poprzedzającej Adwent, uchodzi za najbardziej znaną spośród nich⁹³. Ojciec Juniper B. Carol, w trzecim tomie swojej *Mariologii* (1992), zauważył, że praktyka wykonywania *Salve Regina* po Kompletie wywodzi się prawdopodobnie z tradycji monastycznej, w której hymn ten był najpierw intonowany w kościele, a następnie śpiewany przez zakonników w drodze do dormitorium. Autor podkreśla również, że *Salve Regina* było postrzegane nie tyle jako lament, ile jako pieśń podnosząca na duchu – ceniona przez wiernych przede wszystkim ze względu na swoją prostą i melodyjną strukturę, łatwą do zapamiętania i wykonania. Szczególną popularnością hymn ten cieszył się wśród żeglarzy, którzy nie tylko chętnie go śpiewali, lecz także włączali do rytuałów błogosławienia statków i wieczornych nabożeństw pokładowych. Wzmianki o tej praktyce można odnaleźć m.in. w dzienniku Krzysztofa Kolumba. Niemniej jednak *Salve Regina* bywało wykonywane również po innych modlitwach brewiarzowych, takich jak Laudes, lub w różnych porach dnia. Tekst hymnu, którego nazwa pochodzi od pierwszych słów wersji łacińskiej (*Salve Regina, mater*

⁹¹ Elisa E. A. Sance, *Evolution de L'Identite Acadienne Dans la Chanson*, Orono 2014 (praca magisterska napisana na University of Maine), s. 3.

⁹² Henry Hugh, *Salve Regina*, [hasło w:] *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 13, New York 1912, s. 409–410.

⁹³ Tamże.

misericordiae), powstał najprawdopodobniej przed 1054 rokiem, jednak jego autorstwo pozostaje przedmiotem sporów. Wśród proponowanych autorów wymienia się Hermana z Reichenau (zwanego Contractusem), Piotra z Duisburga, Ademara z Monteil oraz Bernarda z Clairvaux⁹⁴. Tradycja liturgiczna najczęściej przypisuje autorstwo *Salve Regina* właśnie Hermanowi Contractusowi⁹⁵ (1013–1054), choć współczesna muzykologia pozostaje ostrożna i nie rozstrzyga jednoznacznie tej kwestii⁹⁶. Herman Contractus, niemiecki mnich z opactwa Reichenau, był wybitnym kronikarzem, poetą, matematykiem i kompozytorem XI wieku. Jego dorobek obejmuje nie tylko hymny religijne, takie jak *Alma Redemptoris Mater* i *Salve Regina*, lecz także jedno z najwcześniejszych i najbardziej rzetelnych dzieł historiograficznych średniowiecza – kronikę obejmującą wydarzenia od narodzin Chrystusa do czasów autora. Dzięki szerokiej wiedzy oraz rygorystycznemu podejściu do źródeł, Herman stworzył kompilację, która do dziś uznawana jest za jedno z najwybitniejszych osiągnięć wczesnośredniowiecznej historiografii łacińskiej⁹⁷.

Od VIII wieku, w kontekście renesansu karolińskiego, ukształtował się chorał gregoriański – forma liturgicznej muzyki jednogłosowej, stanowiąca syntezę śpiewu starorzymskiego oraz tradycji gallikańskiej. Nazwa tej formy muzycznej wywodzi się od papieża Grzegorza I Wielkiego (pontyfikat: 590–604), uznawanego za jednego z doktorów Kościoła oraz świętego zarówno w tradycji katolickiej, jak i prawosławnej. Chorał gregoriański, wykonywany *a cappella*, obejmuje repertuar pieśni liturgicznych przeznaczonych do użytku w ramach Mszy Świętej oraz modlitw Liturgii Godzin. W XIII wieku, wraz z rozwojem technik polifonicznych, wykształcił się nowy gatunek muzyki liturgicznej – motet, który zdominował twórczość wokalną od około 1220 roku aż do połowy XVIII wieku. Pod koniec XIII wieku kompozytorzy – nierzadko będący jednocześnie poetami – zaczęli tworzyć motety oparte na modlitwie „Ave Maria”, rozbudowując jej tekst o oryginalne partie proszące o wstawiennictwo Matki Bożej⁹⁸. Odmienne niż w przypadku prostych melodii gregoriańskich, motety te były skomplikowanymi, wielogłosowymi kompozycjami, charakteryzującymi się rozwiniętą fakturą polifoniczną i były również wykonywane *a cappella*. Struktura tekstowa takich motetów miała często dwuczęściowy charakter: pierwsza część opierała się na tradycyjnej formule „Ave

⁹⁴ Walter Berschin, Martin Hellmann, *Hermann der Lahme – Gelehrter und Dichter* (1013–1054), Heidelberg 2004, s. 96–103, 105. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Aug. LV, fol. 42v, col. 1 (rękopis z Reichenau, II poł. XI w.). *Salve Regina*, [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, red. S. Sadie, Londyn-Washington 1980, s. 435. Biblioteka Narodowa Francji, sygn. Lat. 944, k. 145. (ok. 1100 r.)

⁹⁵ Patricius Schlager, *Hermann Contractus*, [hasło w:] *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 7, New York 1910, s. 266.

⁹⁶ L. Gushee, *Hermann Contractus* [*Hermann der Lahme, Hermann von Reichenau*], [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford 2001.

⁹⁷ Patricius Schlager, dz. cyt.

⁹⁸ M. A. Anderson, dz. cyt., s. 47–49.

Maria”, natomiast druga stanowiła autorskie dopowiedzenie – zazwyczaj błagalne wezwanie skierowane do Maryi. Przykłady tego typu kompozycji odnaleźć można w *Montpellier Codex*⁹⁹ (ok. 1260–1280) – największym zachowanym średniowiecznym zbiorze motetów. Jedna z maryjnych kompozycji w tym zbiorze posiada *cantus firmus* umieszczony w najwyższym głosie, co stanowi charakterystyczną cechę stylu tego okresu¹⁰⁰. Kolejny przykład, motet dwugłosowy oparty na modlitwie „Ave Maria”, został zapisany w *Codex Las Huelgas* na początku XIV wieku¹⁰¹. Praktyka uzupełniania tej modlitwy o autorskie partie prozatorskie oraz wykorzystywanie jej jako podstawy dla nowych kompozycji świadczą o stopniowej transformacji podejścia kompozytorów do tekstu liturgicznego. Działania te należy interpretować jako wyraz twórczej ekspresji, otwierającej nowe możliwości interpretacyjne oraz inspirującej rozwój późniejszych form muzycznych opartych na tekście „Ave Maria”.

Ave Maria.

1. **A** -ve Ma-rí- a, * grá-ti- a pléna, Dóminus técum,
 benedícta tu in mu-li- é-ribus, et benedíctus frúctus vén-
 tris tú- i, Jésus. Sáncta Ma-rí- a, Máter Dé- i, óra pro
 nó-bis pecca-tóribus, nunc et in hó- ra mórtis nóstrae. Amen.

Ilustracja 6. „Ave Maria”, chorał gregoriański. Źródło: Liber Usualis, Solesmes, 1961, s. 1861.

Okres renesansu w muzyce (ok. 1400–1600), w przeciwieństwie do jego wyraźniej zdefiniowanych granic w sztukach plastycznych czy architekturze, charakteryzuje się większą płynnością i trudniejszym do uchwycenia momentem przejścia. W odróżnieniu od sztuk wizualnych, muzyczny renesans nie miał swojego źródła we Włoszech, lecz rozwinął się przede

⁹⁹ Mary E. Wolinski, *The Compilation of the Montpellier Codex*, „Early Music History” 1992, nr 11, s. 263–301.

¹⁰⁰ Gerald R. Hoekstra, *The French Motet as Trope: Multiple Levels of Meaning in Quant florist la violette / El mois de mai / Et gaudebit*, „Speculum” 1998, nr 73 (1), s. 32–57.

¹⁰¹ [https://imslp.org/wiki/Las_Huelgas_Codex_\(Various\)](https://imslp.org/wiki/Las_Huelgas_Codex_(Various)), <https://www.dailymotion.com/video/x2yissd> [dostęp: 03.07.2025].

wszystkim w północnej Europie – w regionach dzisiejszej północnej i środkowej Francji, Holandii oraz Belgii. Już u schyłku średniowiecza, w okresie *Ars Nova*, zauważalna była tendencja do emancypacji człowieka jako podmiotu oraz potrzeba wyrażania jego emocjonalności i indywidualnego doświadczenia. To właśnie ten proces kulturowy zapoczątkował odchodzenie od dominacji religijnej w sztuce na rzecz bardziej osobistej ekspresji, co wyznaczyło fundamenty dla muzyki renesansowej. Wpływ idei humanistycznych zaowocował przekształceniem polifonii – z techniki podporządkowanej rygorystycznym zasadom średniowiecza w środek ekspresji artystycznej. Rozwinęła się większa różnorodność skal dźwiękowych, rytmów, harmonii, form muzycznych oraz systemów notacji. Kompozytorzy zaczęli dążyć do ściślejszego związania warstwy muzycznej z tekstem, zwiększając ekspresyjność wokalnych utworów liturgicznych i świeckich. Choć polifonia wokalna nadal dominowała, muzyka instrumentalna stopniowo zyskiwała większą autonomię¹⁰². Około roku 1440 wynalezienie druku przez Johanna Gutenberga z Moguncji radykalnie zmieniło sposób rozpowszechniania muzyki. Do tej pory manuskrypty muzyczne oraz traktaty teoretyczne kopiowano ręcznie, co czyniło ich dystrybucję powolną i kosztowną. Wynalazek druku, w połączeniu z postęпами w zapisie nutowym, umożliwił szybsze i szersze rozpowszechnianie stylów muzycznych oraz teorii, wpływając bezpośrednio na rozwój praktyki kompozytorskiej. Muzycy renesansowi tworzyli w kontekście doniosłych przemian religijnych – reformacji i kontrreformacji. W drugiej połowie XV wieku muzyka sakralna, zwłaszcza polifoniczne msze i motety kompozytorów flamandzkich, takich jak Johannes Ockeghem czy Jacob Obrecht, osiągnęła znaczny poziom złożoności. Jednakże w drugiej połowie XVI wieku, pod wpływem reform Soboru Trydenckiego oraz wymogów kontrreformacji, rozpoczął się proces upraszczania faktury muzycznej, mający na celu zwiększenie przejrzystości tekstu liturgicznego. Tendencję tę doskonale ilustrują dzieła Josquina des Prés oraz Giovanniego Pierluigiego da Palestriny. W tym samym okresie kompozytorzy intensywnie rozwijali zarówno repertuar świecki, jak i sakralny, choć priorytet zachowano dla muzyki religijnej. Dominującymi formami muzyki sakralnej były msza, motet oraz *lauda*. Do najpopularniejszych świeckich form należały: francuska *chanson*, włoska *frottola* oraz późniejszy madrygał. Renesans był również okresem rozkwitu muzyki tworzonej do łacińskiego tekstu modlitwy „Ave Maria”. Wśród kompozytorów, którzy opracowywali jej muzyczne wersje, znaleźli się przedstawiciele szkoły franko-flamandzkiej – Johannes Ockeghem, Josquin des Prés, Nicolas Gombert, Orlando di Lasso – a także twórcy

¹⁰² Jean-Pierre Ouyard, *Histoire de la musique occidentale*, Paris 2003, s. 299–304.

reprezentujący inne tradycje narodowe: Tomás Luis de Victoria (Hiszpania), Giovanni Pierluigi da Palestrina (Włochy) oraz Robert Parsons (Anglia). Warto jednak zaznaczyć, że przed Soborem Trydenckim istniały różne warianty tekstu modlitwy „Ave Maria”, co sprawiało, że wcześnie kompozytorzy często tworzyli utwory oparte na zróżnicowanych wersjach tego tekstu. Niezależnie od użytej redakcji, charakter kompozycji zachowywał głęboko religijny ton. W epoce renesansu zauważa się również znaczący wzrost liczby kompozycji poświęconych „Ave Maria” oraz tendencję do wielokrotnego opracowywania tej modlitwy przez jednego kompozytora. Zjawisko to wskazuje na rosnące znaczenie tej modlitwy jako nośnika treści teologicznych i ekspresji artystycznej w muzyce epoki.

ANTHOLOGIE des Maîtres des XV^e. XVI^e. et XVII^e. Siècles.

AVE MARIA

pour les offices de la B.V. Marie
Répertoire des "CHANTEURS de S^t GERVAIS"
Annoté par Ch. BORDES, Directeur de la Société

JOSQUIN de PRÉS

Assez vite $\text{♩} = 110$

SOPRANI **ALTI** **TÉNORS** **BASSES**

1 Voix **2 Voix** **1 Voix** **2 Voix**

A - ve, - Ma - ri - a, A - ve, - Ma - ri - a,

Ma - ri - a, Ma - ri - a, Ma - ri - a,

grá - ti - a ple - na: grá - ti - a ple - na: grá - ti - a

* Battez à 2 temps sans marquer les temps forts et cadencez librement en accusant les notes surmontées d'un signe.

Copyright 1951 by
ÉDITIONS MUSICALES de la SCHOLA CANTORUM
et de la PROCURE GÉNÉRALE de MUSIQUE

S. 20 P. 76 bis, Rue des Saints Pères, Paris-VII^e et St-Leu-la-Forêt (S.-&-O.)

Tous droits réservés
pour tous pays

Ilustracja 7. Josquin des Prés, „Ave Maria”. Źródło: wydanie Schola Cantorum, Paris 1951.

Muzyka okresu baroku (ok. 1600–1750) charakteryzowała się bogactwem brzmienia, ornamentalnością oraz wyrafinowaną ekspresją. Cechą szczególną tej epoki była intensywna ornamentacja melodii, obecność licznych ozdobników oraz stosowanie skomplikowanych technik kompozytorskich, takich jak kontrapunkt i imitacja. Styl barokowy był silnie zróżnicowany, lecz jednocześnie nacechowany intensywnością emocjonalną, wyraźnym rytmem oraz wyszukany językiem melodycznym. W muzyce tego okresu dominowała polifonia, która osiągnęła swój szczyt w twórczości Johanna Sebastiana Bacha. Jednocześnie coraz większą rolę zaczęła odgrywać faktura homofoniczna, której rozwój współwystępował z ewolucją tonalności, zastępując wcześniejszy system modalny. Barok przyniósł również intensywny rozwój notacji muzycznej oraz kształtowania się nowoczesnych zasad harmonii, z których centralne znaczenie zyskał *basso continuo* – ciągły bas z realizacją akordową, stanowiący harmoniczne rusztowanie kompozycji. Improwizacja w obrębie *continuo* była powszechną praktyką wykonawczą. Nie istniał jeszcze jednolity skład orkiestry, a instrumentacja była elastyczna i często dostosowywana do warunków lokalnych oraz możliwości wykonawczych. Działalność kompozytorska koncentrowała się głównie wokół dworów arystokratycznych, prywatnych akademii muzycznych i Kościoła katolickiego. Szczególnie dwory stanowiły główne ośrodki mecenatu artystycznego – władcy oraz arystokracja finansowali dzieła muzyczne, tworząc bogate środowiska kulturowe i przestrzenie dla rozwoju twórczości. Wśród świeckich form muzyki instrumentalnej znaczną popularnością cieszyły się *concerti grossi* oraz utwory kameralne, takie jak sonata – przeznaczona na niewielkie zespoły i wykonywana często w prywatnych salonach arystokratycznych. W sferze sakralnej dominowały msze, oratoria, pasje oraz kompozycje organowe. Organy, ze względu na swoją skalę brzmieniową i majestatyczność, stały się centralnym instrumentem liturgicznym, nadającym muzyce kościelnej charakter kontemplacyjny i podniosły. W późnym baroku wykształciła się forma koncertu solowego oraz kantaty solowej, a także trzyczęściowa struktura *sinfonii* – wczesnej formy, która zapowiadała późniejszy rozwój symfonii klasycznej. Przykładem takich dzieł są *trio sonaty* i *trio sinfonie* Johanna Sebastiana Bacha, odzwierciedlające proces formowania się wczesnych modeli symfonicznych. Istotnym zjawiskiem baroku była również opera, która szczególnie dynamicznie rozwijała się w Wenecji, łącząc elementy muzyczne i teatralne. Od tego momentu twórczość muzyczna wkroczyła w fazę dynamicznego rozwoju¹⁰³. Opera barokowa stała się miejscem intensywnej ekspresji emocji oraz nowego podejścia do dramatyzmu, co pośrednio wpłynęło również na sposób

¹⁰³ Yang Pei Ren, *Yin yue shi yu shang xi*, Tajpej 2001, s.147–150.

kompozytorskiego opracowywania tematów religijnych, takich jak „Ave Maria”. W okresie baroku pojawiły się liczne kompozycje oparte na tekście modlitwy „Ave Maria”. Do najważniejszych autorów należą włoscy kompozytorzy Giovanni Francesco Anerio i Alessandro Grandi, a także niemieccy twórcy: Johann Degen oraz Heinrich Schütz – ten ostatni stworzył kilka odrębnych kompozycji opartych na tym tekście, łącząc elementy polifonii z nową, barokową estetyką retorycznej ekspresji.

Klasycyzm w historii muzyki europejskiej, trwający od około 1730 do lat 20. XIX wieku (1814/1820¹⁰⁴–1827), stanowi okres przejściowy pomiędzy barokiem a romantyzmem. Styl klasycystyczny cechował się większą przejrzystością faktury, lekkością oraz dążeniem do formalnej równowagi i proporcji. W odróżnieniu od bogato ornamentowanej i emocjonalnie intensywnej muzyki barokowej, muzyka klasyczna preferowała zrównoważoną ekspresję, wyrazistą melodykę i logiczną konstrukcję formalną. Dominującą fakturą muzyki klasycyzmu była homofonia – wyraźna linia melodyczna wsparta akordowym towarzyszeniem¹⁰⁵. Niemniej jednak, techniki kontrapunkcyjne wciąż znajdowały zastosowanie, zwłaszcza w muzyce sakralnej oraz w bardziej złożonych formach instrumentalnych, szczególnie w późniejszym okresie klasycyzmu. Melodie cechowały się indywidualnością, liryzmem i symetryczną budową, co sprzyjało klarowności i elegancji kompozycji. Estetyka klasycystyczna zastąpiła barokowy monumentalizm stylem nacechowanym umiarem, elegancją i dążeniem do doskonałości formalnej. W epoce klasycyzmu rozwinęły się kluczowe formy muzyki instrumentalnej, takie jak wieloczęściowa symfonia, koncert solowy, kwartet smyczkowy oraz sonata. Szczególną rolę odegrała forma sonatowa i forma rondo, które stały się dominującymi strukturami formalnymi zarówno w muzyce klasycznej, jak i w późniejszym romantyzmie, zachowując swój wpływ aż do XX wieku. W porównaniu do epoki baroku, skład orkiestry uległ poszerzeniu, a praktyka prowadzenia zespołu przez dyrygenta zaczęła stopniowo się upowszechniać. Równocześnie klawesyn, dotychczas podstawowy instrument klawiszowy, został stopniowo wyparty przez nowoczesny fortepian, którego dynamiczne możliwości pozwalały na szersze spektrum wyrazowe. Zmiany społeczne związane z rewolucją francuską miały istotny wpływ na sytuację zawodową kompozytorów. W miejsce systemu mecenatu dworskiego i kościelnego coraz częściej pojawiała się niezależność twórcza – kompozytorzy zaczęli samodzielnie organizować koncerty, publikować swoje utwory i zarabiać dzięki działalności publicznej. Do najważniejszych przedstawicieli epoki klasycyzmu należą tzw. klasycy wiedeńscy: Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeusz Mozart oraz Ludwig van

¹⁰⁴ Anthony Burton, *A Performer's Guide to the Music of the Classical Period*, London 2002, s. 3.

¹⁰⁵ Friedrich Blume, *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey*, New York 1970, s. 43–44.

Beethoven. Ich twórczość wywarła ogromny wpływ na rozwój muzyki europejskiej i obejmowała zarówno utwory świeckie, jak i religijne, w tym również kompozycje oparte na modlitwie „Ave Maria”.

W okresie romantyzmu w muzyce (ok. 1814/1820/1827–1910) rozwój kultury europejskiej postępował równolegle z głębokimi przemianami polityczno-gospodarczymi oraz ewolucją myśli intelektualnej. W tym czasie muzyka uległa istotnym przekształceniom estetycznym: w centrum uwagi twórców znalazło się wyrażanie emocji, obrazowanie treści pozamuzycznych oraz intensyfikacja środków ekspresji. W przeciwieństwie do poprzedzających epok baroku i klasycyzmu, które kładły nacisk na formę, równowagę i strukturę, romantyzm muzyczny akcentował subiektywność, wyobraźnię i symbolikę. Znaczącą rolę w twórczości romantycznej odegrała muzyka programowa – kompozycje inspirowane literaturą, poezją, historią i naturą, których celem było przekazywanie narracji lub idei pozamuzycznych. Charakterystyczne cechy tej epoki to: rozbudowana harmonika, częstsze stosowanie modulacji i chromatyk, zindywidualizowana melodyka oraz pogłębione środki artykulacyjne i dynamiczne. Muzyka romantyczna była w wysokim stopniu różnorodna, nie tylko stylistycznie, ale także formalnie, co pozwalało kompozytorom na znacznie większą swobodę twórczą. W tym kontekście również modlitwa „Ave Maria” uległa znaczącym reinterpretacjom. Choć podstawowe odniesienie do pochwały Matki Bożej zostało zachowane, kompozytorzy zaczęli wykorzystywać tę formę jako nośnik emocji, nadziei oraz osobistych refleksji. W rezultacie powstały utwory, które – choć inspirowane tradycją religijną – nabierały charakteru świeckiego, często wykraczając poza ramy liturgii. Powiązanie duchowości z codziennym doświadczeniem oraz nacisk na indywidualny przekaz uczyniły z „Ave Maria” formę pośrednią między muzyką sakralną a pieśnią artystyczną (*Lied*), niosącą silne przesłanie humanistyczne. Charakterystyczna dla wielu kompozycji „Ave Maria” z tego okresu jest piękna, kantylenowa linia melodyczna, prosty, liryczny tekst oraz głęboka ekspresyjność, które razem czyniły z tej formy jeden z najbardziej poruszających gatunków muzyki wokalne XIX wieku. Dzięki temu „Ave Maria” stała się zarówno elementem kultury sakralnej, jak i środkiem indywidualnej ekspresji – przestrzenią, w której duchowość łączyła się z emocjonalnością. Do najważniejszych kompozytorów epoki romantyzmu, którzy stworzyli własne wersje „Ave Maria”, należeli m.in.:

- **Georges Bizet** (Francja) – autor „Ave Maria” (WD 134)¹⁰⁶, będącego – obok *Te Deum* (WD 122) – jedynym znanym dziełem liturgicznym w jego dorobku.

¹⁰⁶ https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Georges_Bizet [dostęp: 03.07.2025]

- **Franz Peter Schubert** (Austria) – twórca słynnej pieśni *Ellens dritter Gesang* („Ave Maria”), której niemiecki tekst, oparty na poemacie Waltera Scotta, został później zastąpiony łacińskim tekstem modlitwy, co przyniosło jej ogromną popularność. Franz Peter Schubert (Austria) – twórca słynnej pieśni „Ellens dritter Gesang” („Ave Maria”), której niemiecki tekst, oparty na poemacie Waltera Scotta, został później zastąpiony łacińskim tekstem modlitwy, co przyniosło jej ogromną popularność.
- **Giuseppe Verdi** (Włochy) – autor arii „Ave Maria”, będącej jednym z najbardziej lirycznych fragmentów jego opery *Otello* (1887). Utwór ten, wykonywany przez postać Desdemony w IV akcie, wyróżnia się głębokim ładunkiem emocjonalnym oraz duchowym charakterem, stanowiąc wyraz refleksji i wewnętrznego pokoju przed tragicznym finałem dzieła.
- **Charles Gounod** (Francja) – twórca jednej z najbardziej znanych wersji „Ave Maria”, która powstała poprzez nałożenie jego własnej melodii na *Preludium C-dur* Johanna Sebastiana Bacha. To unikalne połączenie epok – baroku i romantyzmu – stanowi przykład dialogu między tradycją a nowoczesnością.

W epoce romantyzmu utwory „Ave Maria” tworzyli również: Luigi Cherubini, Luigi Luzzi, Pietro Mascagni (Włochy), Luis Baca Elorriaga (Meksyk), Harrison Millard (Stany Zjednoczone), Adolf von Doß (Niemcy) oraz Camille Saint-Saëns (Francja). Ich kompozycje ukazują szerokie spektrum podejść stylistycznych i interpretacyjnych, które wzbogaciły repertuar muzyki wokalne tego okresu i potwierdziły trwałość „Ave Maria” jako tematu obecnego w świadomości twórczej i religijnej zachodniego świata.

W muzyce XX i XXI wieku nie wykształcił się jeden dominujący styl artystyczny. Zamiast tego nastąpiła wielowątkowa i równoległa ewolucja różnorodnych nurtów oraz koncepcji estetycznych, które złożyły się na mozaikę współczesnego pejzażu dźwiękowego. Kompozytorzy zaczęli świadomie odchodzić od jednolitych kanonów estetycznych, poszukując nowych środków wyrazu, struktur formalnych oraz technik kompozytorskich. Do najważniejszych zjawisk artystycznych XX wieku należały: atonalność, dodekafonia (serializm), ekspresjonizm, neoklasycyzm, impresjonizm, muzyka konkretna, minimalizm oraz rozwój muzyki elektronicznej. Wielu badaczy wskazuje również na istnienie nurtów przejściowych i równoległych, takich jak postromantyzm oraz modernizm, których początki można datować jeszcze na ostatnie dekady XIX wieku, choć kluczową rolę odegrały one w kształtowaniu muzyki XX stulecia. Zmiany te przyniosły rewolucję w zakresie traktowania formy muzycznej, harmonii, rytmu oraz kolorystyki brzmieniowej. Ekspresjonizm i neoklasycyzm pojawiły się po 1900 roku, stanowiąc reakcję zarówno na dziedzictwo

romantyzmu, jak i na gwałtowne przemiany społeczno-kulturowe epoki. Minimalizm, rozwijający się intensywnie od lat 60. XX wieku, bywa interpretowany jako forma estetycznego przejścia od modernizmu do postmodernizmu – choć niektóre ujęcia teoretyczne sytuują początek postmodernizmu już około lat 30. XX wieku. Muzyka XX wieku pozostawała również pod silnym wpływem idiomów jazzowych, folkloru oraz muzyki popularnej, co znacząco poszerzyło spektrum inspiracji wykorzystywanych w twórczości kompozytorskiej. W XXI wieku rozwój muzyki klasycznej przebiega w ścisłej korelacji z multimediami, technologiami cyfrowymi oraz sieciami komunikacyjnymi – zwłaszcza Internetem. Kompozytorzy integrują tradycyjne środki muzyczne z narzędziami elektronicznymi, wizualnymi i interaktywnymi, tworząc dzieła hybrydowe o pogłębionej warstwie semantycznej i formalnej. Mimo tej stylistycznej różnorodności, modlitwa „Ave Maria” zachowała swoje znaczenie jako motyw muzyczny, obecny także we współczesnej twórczości. Wielu kompozytorów XX i XXI wieku podejmuje temat tej modlitwy, reinterpreterując ją w kontekście nowych środków wyrazu oraz szerokiego spektrum estetyk. Pomimo tej stylistycznej różnorodności, modlitwa „Ave Maria” zachowała swoje znaczenie jako motyw muzyczny, obecny także we współczesnej twórczości. Wśród współczesnych kompozytorów tworzących utwory „Ave Maria” warto wymienić między innymi:

- **Władimira Wawilowa** – rosyjskiego gitarzystę i kompozytora, autora znanego „Ave Maria” błędnie przypisywanego Giulio Cacciniemu, które zyskało ogromną popularność w wykonaniach współczesnych sopranistek;
- **Astora Piazzollę** – argentyńskiego twórcę tanga nuevo, który opracował „Ave Maria” w stylu łączącym idiom tangowy z elementami muzyki klasycznej;
- **Nunu Gabunię** – gruzińską kompozytorkę, autorkę „Ave Maria” wyróżniającego się liryzmem i oryginalną harmonią;
- **Michała Lorenca** – polskiego kompozytora muzyki filmowej, którego „Ave Maria” łączy muzyczną prostotę z głęboką emocjonalnością;
- **Henriego Serokę** (Belgia) oraz **Roberta Prizemana** (Wielka Brytania) – autorów popularnych wersji „Ave Maria” często wykonywanych przez chóry i solistów w kontekście zarówno liturgicznym, jak i koncertowym.

Dzieła te świadczą o ciągłej obecności i uniwersalności motywu „Ave Maria” w muzyce najnowszej – jako symbolu duchowości, emocji, tradycji i indywidualnej ekspresji artystycznej.

Podsumowując, motyw „Ave Maria” stanowi jeden z najbardziej trwałych i inspirujących tematów w historii muzyki europejskiej. Choć modlitwa ta zachowała swoje

liturgiczne znaczenie – między innymi jako element Liturgii Godzin – odgrywa również kluczową rolę w codziennej modlitwie chrześcijańskiej. Stanowi integralną część modlitwy „Ojcze nasz” oraz istotną formułę modlitewną w nabożeństwach takich jak „Anioł Pański” i „Różaniec”. Jednocześnie „Ave Maria” zyskała rangę symbolu duchowości, który przez wieki był podejmowany i reinterpretowany przez kompozytorów różnych epok, stylów i kręgów kulturowych. Jej obecność w repertuarze muzyki religijnej, artystycznej, a nawet popularnej świadczy o niezwyklej sile oddziaływania tego tekstu oraz jego uniwersalnym charakterze. Bogactwo opracowań muzycznych „Ave Maria” – począwszy od wczesnochrześcijańskich antyfon i chorału gregoriańskiego, poprzez kantaty, pieśni artystyczne oraz aranżacje instrumentalne, aż po arie operowe i kompozycje filmowe – dokumentuje trwającą ewolucję stylistyczną i estetyczną tej formy. Różnorodność gatunków i idiomów muzycznych, w obrębie których powstawały i nadal powstają opracowania „Ave Maria”, ukazuje szerokie spektrum środków wyrazu artystycznego, wykorzystywanych przez twórców do reinterpretacji motywu zgodnie z estetyką swojej epoki. Zjawisko to potwierdza nie tylko ciągłą obecność modlitwy „Ave Maria” w kulturze muzycznej Zachodu, lecz również jej wyjątkową zdolność do adaptacji – zarówno w wymiarze religijnym, jak i świeckim. W każdej epoce modlitwa ta przybierała nowe formy, niosąc ze sobą zarówno przesłanie sakralne, jak i głęboko osobisty wymiar emocjonalny. Tym samym „Ave Maria” pozostaje niewyczerpanym, ponadczasowym źródłem inspiracji artystycznej – stanowiąc pomost między tradycją a nowoczesnością, duchowością a estetyką oraz wiarą a doświadczeniem jednostki. Te ewoluujące kompozycje są trwałym świadectwem tego, że „Ave Maria” stanowi źródło inspiracji dla kompozytorów na przestrzeni wieków.

1.3. Kompozytorzy zainspirowani Pozdrowieniem Anielskim

Przeprowadzona analiza internetowej bazy danych „Ave Maria”¹⁰⁷ pozwoliła wyciągnąć następujące ustalenia:

W bazie odnotowano imponującą liczbę ponad 5000 różnych kompozycji zatytułowanych „Ave Maria”¹⁰⁸. Ten fenomen świadczy o wyjątkowej popularności i ponadczasowej sile oddziaływania tej modlitwy w kulturze muzycznej.

¹⁰⁷ >4000 *Ave Maria songs*, online: <https://www.avemariasongs.org/aves/index.htm> [dostęp: 03.07.2025]

¹⁰⁸ Ostatniej aktualizacji bazy dokonano w 2014 roku, a więc do dziś liczba ta zapewne się zwiększyła.

Utwory te powstawały na przestrzeni wielu stuleci, w rozmaitych epokach historycznych – od połowy średniowiecza przez renesans, barok, klasycyzm, romantyzm, aż po współczesność. Ich twórcami są kompozytorzy wywodzący się z licznych krajów i kręgów kulturowych, choć część z nich ma charakter anonimowy lub pozostaje o nieustalonym autorstwie, co podkreśla uniwersalny charakter inspiracji tym tekstem.

Co więcej, zjawisko to nie ogranicza się do pojedynczych utworów per kompozytor. Wielu twórców powracało do tego tematu, komponując nie tylko jedno, ale często kilka, a nawet liczne opracowania „Ave Maria”. Ta powtarzalność wskazuje na głębokie znaczenie, jakie ten tekst miał dla poszczególnych artystów.

Odnosząc się do warstwy wykonawczej, różnorodność obsady wokalne jest ogromna. Znajdziemy tu zarówno utwory na pojedynczy głos solowy (sopran, alt, tenor, bas), jak i na różnorodne zespoły: duety, tria, kwartety, kwintety, septyety i większe grupy wokalne. W ramach tych kategorii istnieją dalsze podziały ze względu na rodzaj głosów: żeńskie, męskie, mieszane lub dziecięce. Bogactwo form obejmuje również liczne dzieła chóralne, zarówno a cappella, czysto wokalne i skupione na harmonii głosów, jak i z akompaniamentem instrumentalnym.

Równie zróżnicowane jest instrumentarium. Akompaniament lub partie instrumentalne wykorzystują szeroką gamę barw dźwiękowych. Do najczęściej spotykanych instrumentów należą organy i fortepian, ale równie często pojawiają się skrzypce, obój, klarnet oraz wiele innych (np. wiolonczela, harfa, flet, trąbka, a nawet całe orkiestry). Zaobserwowano przy tym znaczną różnorodność w kombinacjach głosów i instrumentów, prowadzącą do powstania niezliczonych, unikalnych brzmieniowo wersji tego samego tekstu.

Podsumowując, tak duża liczba i różnorodność może również stanowić dowód na to, że „Ave Maria” od wieków stanowi źródło inspiracji dla kompozytorów.

Aby odzwierciedlić wyniki przeprowadzonych badań oraz potwierdzić tezę pracy, autorka dokonała doboru części utworów „Ave Maria” jako przykładów, które zostały zestawione w poniższej tabeli (przy czym celowo pominięto szesnaście kompozycji, które stanowią przedmiot szczegółowych badań w rozdziale drugim i trzecim niniejszej rozprawy). W kolejnych kolumnach przedstawiono w formie tabelarycznej kluczowe informacje: imię i nazwisko kompozytora wraz z jego przynależnością narodową oraz latami życia, rok powstania dzieła, jego tytuł oraz szczegóły dotyczące obsady (rodzaje głosów i wykorzystane

instrumenty). Przedstawione zestawienie zawiera reprezentatywny wybór utworów wybranych kompozytorów z różnych epok historycznych.

Zestawienie prezentuje utwory uporządkowane chronologicznie według daty ich powstania, obejmujące wiele stuleci i uwzględniające twórców reprezentujących różne kraje.

Ujęto w nim również zróżnicowane konfiguracje głosowe oraz rozmaite rozwiązania w zakresie akompaniamentu – przy czym przeważającą część stanowią kompozycje chóralskie a cappella.

Istotnym elementem zestawienia jest także uwzględnienie tych samych kompozytorów, którzy podejmowali określony temat w wielu utworach, co stanowi charakterystyczną cechę ich dorobku.

Tabela 1. Wybrane utwory pod tytułem „Ave Maria”¹⁰⁹

Kompozytor			Opus			
Imię i Nazwisko	Kraj/Szkoła	Daty urodzenia i śmierci	Nazwa	Data powstania	Głos	Akompaniament
Anonimowy ar. Sato			Organum, Alleluia, Ave Maria, gratia plena	ok. XI – XII w.	SATB	a cappella
Nieznany			Ave Maria		Głos solowy	fortepian
Anonimowy (gregoriański)			Ave Maria	Mniej niż XV wiek	Głos solowy / chór uni-sono	a cappella
Josquin des Prés	Szkoła franko- flamandzka	ok. 1440-1455 /27.08.1521	Ave Maria... virgo serena	1485c	STTB	a cappella
			Ave Maria... benedicta tu	1504	SATB	a cappella
			Pater Noster – Ave Maria	1522	STTTTB	a cappella
Heinrich Isaac	Niderlandy	ok. 1450 / 26.03.1517	Ave sanctissima Maria	1490c	SATB	a cappella
Loyset Compère	Szkoła franko- flamandzka	ok. 1450 / 16.08.1518	Ave Maria, gratia plena	1497c	SATB	a cappella
Alexander Agricola	Niderlandy	ok. 1446 / 15.08.1506	Ave domina sancta Maria	1500	4 gł.	a cappella
Francesco de Layolle	Włochy	04.03.1492 / ok.1540	Ave Maria	1528	3 gł. SST	a cappella
Adrian Willaert	Niderlandy	ok. 1490 / 07.12.1562	Ave Maria ancilla sancte trinitatis / Ave Maria fons et pulchritudo Ave Maria gratia plena (nr 369)	1532	4 gł.	a cappella

¹⁰⁹ >4000 Ave Maria songs, online: <https://www.avemariasongs.org/aves/index.htm> [dostęp: 03.07.2025]

Adrian Willaert	Niderlandy	ok. 1490 / 07.12.1562	Ave Maria (nr 370)	1532	6 gł.	a cappella
			Ave Maria ancilla sancte trinitatis / Ave Maria fons et pulchritudo (nr 39)	1532	5 gł.	
			Ave Maria, Gratia plena. (nr 40)	1539	4 gł.	
			O magnum mysterium Ave Maria (nr 350)	1539	4 gł.	
Jean l'Heritier	Francja	ok. 1480 / ok. 1552	Ave Maria gratia plena	1534	4 gł., STTB lub SATB	a cappella
Arnold von Bruck	Szkoła franko-flamandzka	ok. 1500 / 06.02.1554	Ave Maria gratia plena	1538	SATTB	a cappella
Heinrich Schütz	Niemcy	18.10.1585 / 06.11.1672	Ave Maria	1639	5gł. SSATB duet Sopran-Alt	zespół mieszany, basso continuo
Wolfgang A. Mozart	Austria	27.01.1756 / 05.12.1791	Canon in F for 4 voices „Ave Maria”, K.554	1788	4 gł.	a cappella
George Onslow	Francja	27.07.1784 / 03.10.1853	Ave Maria	1838	SATB chór	a cappella
Francesco Quaranta	Włochy	04.04.1848 / 26.03.1897	Ave Maria	1879	Głos	wiolonczela i fortepian
Jean-Baptiste Faure	Francja	15.01.1830 / 11.09.1914	Ave Maria	1883	SSA	organy
Louis Victor Jules Vierne	Francja	08.10.1870 / 02.06.1937	Ave Maria	1886 (op. 3)	Sopran	organy
Ludwig Ebner	Niemcy	03.11.1858 / 25.08.1903	Ave Maria	1899	Chór żeński	organy
Achille Philip	Francja	10.12.1878 / 12.11.1959	Ave Maria	1902	Głos solowy	organy

José María Usandizaga	Hiszpania	31.03.1887 / 05.10.1915	Ave Maria Op.23	1904	tenor	organy
Percy B. Kahn	Wielka Brytania	09.12.1880 / 02.05.1966	Ave Maria	1913	Głos solowy	skrzypce i fortepian
Pietro A. Yon	USA	08.08.1886 / 22.11.1943	Ave Maria	1918	Głos solowy	fortepian
Charles Arthur Jarman	Australia	07.04.1882 / 05.06.1968	Ave Maria	1928	Solo, SATB ad lib.	fortepian
Karl Reiter	Rumunia	ok. 1874 / 17.10.1953	Ave Maria	1930	solo + chór	orkiestra
Juan Alfonso Garcia	Hiszpania	04.08.1935 / 17.05.2015	Ave Maria	1964	3 gł.	a cappella
			Ave Maria	1975	4 gł. solowe+ chór SATB	a cappella
Knut Nystedt	Norwegia	03.09.1915 / 08.12.2014	Ave Maria Op.110	1985	Chór, SATB	skrzypce
Eva Toller	Szwecja	1959	Ave Maria	2003	5 gł., SSATB	a cappella
Felix Zabala	Hiszpania	20.11.1921 / 14.07.2013	Ave Maria	2007	Sopran solo, chór SATB	a cappella

Rozdział II. Tło powstania i artystyczna forma szesnastu kompozycji „Ave Maria”

Rozdział niniejszy zawiera systematyczną analizę szesnastu utworów zatytułowanych „Ave Maria”, ściśle powiązanych z tematem pracy. Opracowanie każdej kompozycji obejmuje szczegółowy opis kontekstu historycznego oraz zwięzłą charakterystykę formy artystycznej. Kolejność prezentacji dzieł została określona na podstawie daty ich ukończenia lub pierwszej publikacji, obejmując utwory powstałe w (XVIII), XIX, XX i XXI wieku.

Na szczególną uwagę zasługuje przypadek „**Ave Maria**” **Johanna Sebastiana Bacha/Charles'a Gounoda**. Pomimo opublikowania w 1859 roku (z melodią autorstwa Gounoda), kompozycja ta wyróżnia się istotnym zapożyczeniem: jej podkład harmoniczny stanowi bezpośrednio przejęcie Preludium C-dur (BWV 846) ze zbioru *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha, skomponowanego około 1722 roku. To genialne połączenie, ta swoista muzyczna rozmowa ponad epokami, jest dla autorki czymś wyjątkowo poruszającym. Z uwagi na tę wyjątkową cechę – współistnienie elementów dwóch odległych epok (XVIII i XIX wieku) w jednym dziele – to dzieło zajmuje pierwsze miejsce w sekwencji szesnastu utworów „Ave Maria”.

Kolejnym warto również zauważyć, szczególnie intrygującym przypadkiem w historii błędnej atrybucji utworów muzycznych jest „**Ave Maria**” skomponowane przez **Władimira Wawilowa**. Utwór ten przez długi czas był w kręgach muzycznych oraz w literaturze przedmiotu błędnie przypisywany Giuliowi Cacciniemu. W niniejszym rozdziale Autorka szczegółowo analizuje genezę tego nieporozumienia, przedstawiając wyczerpujące wyjaśnienia dotyczące prawdziwego pochodzenia kompozycji oraz procesu, który doprowadził do utrwalenia się błędnej atrybucji.

Przeprowadzone w rozdziale analityczne rozważania stanowią fundamentalną podstawę teoretyczną dla praktyki wykonawczej Autorki. Dogłębne zrozumienie bogatego tła historycznego każdego utworu – obejmującego aż cztery stulecia rozwoju muzycznego – jest nieodzowne dla uchwycenia ewolucji kontekstu kulturowego i intencji twórczych kompozytorów. Taka wszechstronna wiedza, dostarczając Autorce istotnych punktów odniesienia, umożliwia podjęcie świadomych decyzji interpretacyjnych i stanowi kluczowy element przygotowania do artystycznej realizacji prezentowanych pieśni. Zrozumienie historycznej ciągłości jest zatem integralną częścią procesu prowadzącego do udanego wykonania, ale przede wszystkim do autentycznego i osobistego wykonania.

2.1. Johann Sebastian Bach/Charles Gounod

Charles-François Gounod (1818–1893) był jednym z najważniejszych kompozytorów francuskiego romantyzmu. Jego twórczość przypadła na okres przejściowy między tradycją klasyczną a rozwijającym się romantyzmem. Styl muzyczny Gounoda łączy podniosłość muzyki sakralnej z liryzmem opery, wyróżniając się melodyjnością, elegancją i subtelnością emocjonalną.

W 1843 roku kompozytor udał się do Lipska, gdzie odwiedził Feliksa Mendelssohna i zapoznał się z twórczością organową Bacha¹¹⁰ – doświadczenie to wywarło znaczący wpływ na jego późniejsze kompozycje religijne, w tym właśnie na „Ave Maria”.

Do najważniejszych dzieł scenicznych Gounoda należy pięcioaktowa opera *Faust*, wystawiona po raz pierwszy 19 marca 1859 roku w Théâtre Lyrique w Paryżu¹¹¹. Libretto autorstwa Barbiera i Carrégo oparte zostało na dramacie Johanna Wolfganga Goethego. Rolę Małgorzaty (Marguerite) wykonała Marie Caroline Miolan-Carvalho¹¹². Opera odniosła ogromny sukces - 70 przedstawień w ciągu pierwszego roku. *Faust* przez dekady pozostawał najczęściej wykonywaną operą Gounoda, będąc jednym z filarów repertuaru operowego¹¹³. W drugiej połowie życia Gounod poświęcił się głównie muzyce religijnej, komponując liczne msze oraz dwa oratoria: *La Rédemption* (1882) i *Mors et vita* (1885). Niemniej to „Ave Maria” pozostało jego najbardziej rozpoznawalnym dziełem, stale obecnym w praktyce koncertowej i liturgicznej.

„Ave Maria” Bacha/Gounoda to kompozycja z łacińskim tekstem modlitwy, opublikowana w 1859 roku przez Jacquesa-Léopolda Heugela¹¹⁴. Utwór ten należy do najbardziej znanych i rozpowszechnionych opracowań tego motywu w historii muzyki zachodniej. Melodia została pierwotnie zaimprovizowany przez Charles’a Gounoda na fortepianie i oparty na Preludium C-dur z pierwszego tomu *Das Wohltemperierte Klavier* Johanna Sebastiana Bacha (BWV 846). Dopiero w późniejszym etapie ukończono jego aranżację na skrzypce lub wiolonczelę z akompaniamentem fortepianu bądź organów, nadając jej koncertowy charakter pod tytułem *Méditation*. W 1853 roku kompozycja została opublikowana przez Heugela jako *Méditation sur le 1er prélude de piano de S. Bach* (CG 89)

¹¹⁰ C. Gounod, *Autobiographical reminiscences: With family letters and notes on music*, red. W. H. Hutchinson, London 1896, s. 123–125.

¹¹¹ François-René Tranchefort, *L’Opéra*, Paris 1983, s. 226.

¹¹² Piotr Kaminski, *Mille et un opéras*, Paris 2003, s. 513.

¹¹³ Steven Huebner, *Faust (ii)*, [hasło w:] *Grove Music Online*, Oxford 2002.

¹¹⁴ <https://data.bnf.fr/fr/ark:/12148/cb139126203> [dostęp: 03.07.2025]

¹¹⁵. Wersja wokalna z łacińskim tekstem modlitwy miała swoje pierwsze publiczne wykonanie 24 maja 1859 roku. Wówczas francuska sopranistka Marie Caroline Miolan-Carvalho zaprezentowała utwór, śpiewając przy akompaniamencie Henriego Vieuxtempsa i Victora Masségo, z Charlesem Gounodem przy organach i orkiestrą pod dyрекcją Féliciena Davida¹¹⁶. Utwór szybko zdobył ogromną popularność i w wydaniu Heugela został powszechnie znany jako „Ave Maria”. Do dziś powstało ponad sto jego aranżacji instrumentalnych¹¹⁷ – m.in. na skrzypce i gitarę, kwartet smyczkowy, fortepian solo, wiolonczelę oraz puzon. Stał się elementem repertuarowym zarówno śpiewaków operowych, jak i wokalistów popularnych oraz chórów z całego świata.

Preludium i Fuga C-dur BWV 846 to pierwszy utwór z cyklu *Das Wohltemperierte Klavier*, skomponowanego przez Johanna Sebastiana Bacha około 1722 roku. Preludium stanowi studium harmonii opartej na rozłożonych akordach (arpeggiach) w metrum $\frac{4}{4}$. W zachowanych źródłach funkcjonują trzy wersje tego utworu – pierwsza liczy 24 takty, druga 27, a trzecia, najczęściej wykorzystywana, 35 taktów¹¹⁸. Preludium zachowało się m.in. w książeczce Wilhelma Friedemanna Bacha (BWV 846a) oraz w zeszycie Anny Magdaleny Bach. Pisząc „Ave Maria”, Gounod prawdopodobnie korzystał z edycji Carla Czernego z 1837 roku (wydawnictwo Edition Peters), zawierającej tzw. „takt Schwencke’go”¹¹⁹ – dodany przez Christiana Friedricha Gottlieba Schwenckego. Wcześniejsza wersja została wydana przez N. Simrock około 1801–1802 r.¹²⁰. Dodany takt pojawia się po 22. takcie preludium i zawiera zharmonizowane arpeggio: G–es–h–c¹–es¹–h–c¹–es¹–G–es–h–c¹–es¹–h–c¹–es¹. W wersji Gounoda, ze względu na czterotaktowe wprowadzenie, ów dodatkowy takt figuruje jako takt 27. **W swoim opracowaniu „Ave Maria” Gounod wprowadził szereg zmian adaptacyjnych:** Dodanie czterotaktowego wstępu – kadencji opartej na początkowych taktach Preludium C-dur; Wprowadzenie oryginalnej melodii oraz łacińskiego tekstu modlitwy „Ave Maria”; Dodanie tzw. „taktu Schwencke’go” w celu wygładzenia przejścia harmonicznego; Modyfikacja układu akordowego w trzecim od końca takcie, co nadało utworowi nową kolorystykę harmoniczną; Dodanie końcowego taktu, co sprawiło, że utwór liczy łącznie 41 taktów.

¹¹⁵ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k328306g/f1.item.r=Gounod%20Bach> [dostęp: 03.07.2025]

¹¹⁶ Prod'homme, Jacques-Gabriel i Arthur Dandelot, *Gounod (1818-1893) sa vie et ses œuvres, d'après des documents inédits ...*, Paris: C. Delagrave, 1911, s.231-232.

¹¹⁷ [https://imslp.org/wiki/Ave_Maria,_CG_89_\(Gounod,_Charles\)](https://imslp.org/wiki/Ave_Maria,_CG_89_(Gounod,_Charles)) [dostęp: 03.07.2025]

¹¹⁸ Peter Benary, J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier: Text – Analyse – Wiedergabe, Aarau 2005, s. 16.

¹¹⁹ Norbert Müllemann, Auf der Suche nach dem verlorenen Takt, Henle Blog, 16 kwietnia 2012, <https://www.henle.de> [dostęp: 03.07.2025]

¹²⁰ [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Pr%C3%A4ludium_BWV_846,_Druckfassung_1802_\(Schwencke-Takt_markiert\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Pr%C3%A4ludium_BWV_846,_Druckfassung_1802_(Schwencke-Takt_markiert).jpg) [dostęp: 03.07.2025]

2.2. Luigi Cherubini

Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore Cherubini (8 lub 14 września 1760¹²¹ – 15 marca 1842¹²²) był włoskim kompozytorem, którego twórczość obejmuje okres od późnego klasycyzmu do wczesnego romantyzmu. Urodzony we Florencji, od 1787 roku działał głównie we Francji. Zmarł w Paryżu. Jego styl muzyczny stanowił syntezę dramatyzmu włoskiej opery oraz powagi i elegancji muzyki francuskiej. Kompozytor cieszył się wielkim uznaniem – Ludwig van Beethoven określał go mianem najwybitniejszego żyjącego kompozytora dramatycznego¹²³, zaś Gioacchino Rossini chętnie sięgał po jego opery¹²⁴.

Cherubini skomponował muzykę do ponad trzydziestu dzieł scenicznych, w tym oper: *Lodoïska* (1791), *Elisa* (1794), *Medea* (1797), *L'hôtellerie portugaise* (1798), *Les deux journées* (1800), *Anacréon* (1803), wykazując wpływ reform operowych Glucka i klasycznej tragedii. Obok twórczości operowej pozostawił bogaty dorobek muzyki sakralnej, kantat oraz kwartetów smyczkowych.

W 1815 roku Królewskie Towarzystwo Filharmoniczne w Londynie zleciło mu skomponowanie symfonii, uwertury oraz utworu chóralnego z orkiestrą, co zaowocowało podróżą kompozytora do Anglii i ugruntowaniem jego międzynarodowej renomy. W 1835 roku ukazał się jego podręcznik *Cours de contrepoint et de la fugue*, opublikowany przez Jacques'a Halévy'ego.

W muzyce sakralnej Cherubini łączył głęboką ekspresję emocjonalną z mistrzowską znajomością technik kontrapunktycznych. Do jego najważniejszych kompozycji religijnych należy *Msza uroczysta F-dur* (1808) oraz *Msza koronacyjna G-dur* napisana w 1815 roku na uroczystość koronacji Ludwika XVIII. W kolejnym roku powstała „Ave Maria”, która zwraca uwagę bogactwem środków wyrazowych, licznymi appoggiaturami i rozbudowaną kadencją w części finałowej, ukazującą nie tylko kunszt warsztatowy kompozytora, lecz także jego wyjątkową inwencję muzyczną.

Wśród innych dzieł Cherubiniego warto wymienić *Credo* na osiem głosów i organy (1808), *Mszę C-dur* (1816) oraz dwa requiem: *Requiem c-moll* (1816) i *Requiem d-moll* (1836), z których drugie – przeznaczone wyłącznie na chór męski – wykonano podczas pogrzebu

¹²¹ S.C. Willis, *Cherubini, (Maria) Luigi (Carlo Zanobi Salvadore)*, [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Opera*, t. 1, red. S. Sadie, New York 1994, s. 833.

¹²² Fotokopia aktu zgonu Luigiego Cherubiniego z Archiwum Stanu Cywilnego w Paryżu dostępna jest pod adresem: <https://www.landrucimetieres.fr/spip/spip.php?article731> [dostęp: 03.07.2025]

¹²³ Luigi Magnani, *Beethoven nei suoi quaderni di conversazione*, Laterza 1970, s. 169.

¹²⁴ Amanda Holden, *The New Penguin Opera Guide*, Nowy Jork 2001, s. 174.

kompozytora. Decyzja ta była odpowiedzią na wcześniejsze krytyki ze strony duchowieństwa, dotyczące wykorzystania głosów kobiecych w muzyce liturgicznej. W uznaniu jego zasług, w 1910 roku miasto Florencja nadało jego imię miejscowemu konserwatorium.

„**Ave Maria**” włoskiego kompozytora **Luigi Cherubiniego** stanowi muzyczne opracowanie łacińskiej modlitwy „Ave Maria”, wpisujące się w nurt muzyki sakralnej początku XIX wieku. Kompozycja powstała w 1816 roku jako 76-taktowy duet dla sopranu i rożka angielskiego (z możliwością zastąpienia go fletem lub klarnetem) w tonacji F-dur, z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej. Partie dialogują ze sobą: podczas gdy rożek angielski wykonuje poruszającą melodię, partia sopranu musi pozostać stosunkowo spokojna i wyważona¹²⁵. Współcześnie utwór ten często wykonywany jest również jako pieśń solowa na sopran.

2.3. Franz Schubert

Franz Peter Schubert (31 stycznia 1797 – 19 listopada 1828) był austriackim kompozytorem, tworzącym na stylu klasycyzmu i wczesnego romantyzmu. Pomimo krótkiego życia pozostawił po sobie niezwykle obszerny dorobek artystyczny. Jego symfonie i muzyka kameralna rozwijały klasyczną tradycję Haydna, Mozarta i Beethovena, natomiast pieśni artystyczne i utwory fortepianowe zdradzały wyraźne cechy romantyzmu. Komponował w wielu gatunkach: stworzył ponad 600 pieśni (głównie Lieder), siedem ukończonych symfonii, dzieła sakralne, opery, muzykę kameralną oraz liczne utwory fortepianowe. „**Ave Maria**” Schuberta to jedna z jego najbardziej znanych pieśni, wyróżniająca się bogactwem emocjonalnym, liryczną i melodyjną partią wokálną oraz delikatnym, dyskretnym akompaniamentem fortepianowym. Utwór ten łączy poezję z muzyką, nadając obu środkom wyrazu nowy, głęboko emocjonalny wymiar.

Powstanie pieśni „Ave Maria” (oryg. Ellens Gesang III, D 839) wiąże się z okresem względnego dobrostanu w życiu Franza Schuberta. W tym czasie sytuacja materialna kompozytora uległa przejściowej poprawie, m.in. dzięki korzystnym zmianom na rynku wydawniczym, które umożliwiły mu prowadzenie działalności artystycznej w warunkach mniejszego napięcia finansowego. Latem tego samego roku Schubert odbył podróż do Górnej

¹²⁵ Oliver Schwarz-Roosmann, *Luigi Cherubini und seine Kirchenmusik*, Köln 2006, s. 252f.

Austrii (Oberösterreich), gdzie spotkał się z wyjątkowo serdecznym przyjęciem, co dodatkowo sprzyjało jego twórczej aktywności.¹²⁶

W trakcie wspomnianej podróży do Górnej Austrii Franz Schubert skomponował cykl siedmiu pieśni opartych na niemieckim tłumaczeniu poematu *The Lady of the Lake* Waltera Scotta, dokonany przez Adama Storcka. Utwory te zostały opublikowane w roku 1826 jako Opus 52. W obrębie tego zbioru trzy pieśni poświęcone postaci Ellen przeznaczone są na głos żeński z towarzyszeniem fortepianu — wśród nich znajduje się również „Ellens Gesang III”, znana powszechnie jako „Ave Maria”, oznaczona numerem 6. Pieśni przypisane postaciom Normana oraz Malcolma Graeme’a zostały napisane na głos tenorowy i wykonane po raz pierwszy przez zaprzyjaźnionego z kompozytorem śpiewaka Johanna Michaela Vogla. Dwa pozostałe utwory wchodzące w skład cyklu przeznaczone są dla zespołów wokalnych: żeńskiego oraz męskiego.

Wkład Schuberta w historię europejskiej muzyki romantycznej opiera się przede wszystkim na jego twórczości wokalne. To właśnie on odegrał kluczową rolę w ukształtowaniu pieśni artystycznej (*Kunstlied*) jako samodzielnego gatunku muzycznego, w którym warstwa poetycka zyskuje pogłębiony wyraz dzięki kunsztownej, narracyjnej strukturze muzycznej. Kompozytor z niezwykłą wrażliwością przekładał emocjonalną treść poezji na język muzyki, co umożliwiało wykonawcom głęboką interpretację zarówno tekstu, jak i melodii. Jego dzieła charakteryzują się wyjątkową zdolnością oddania nastroju, znaczeń oraz psychologicznego wymiaru tekstu, przez co stanowią fundament rozwoju romantycznej pieśni solowej. W tym kontekście „Ave Maria” pozostaje jedną z najbardziej rozpoznawalnych i cenionych kompozycji w historii muzyki klasycznej.

„**Ellens dritter Gesang**” (Ellens Gesang III „Hymne an die Jungfrau”, D 839, op. 52 nr 6) to pieśń skomponowana przez austriackiego kompozytora Franza Petera Schuberta w roku 1825. Utwór ten, szeroko znany jako „Ave Maria” Schuberta, zyskał szczególną popularność zarówno w repertuarze sakralnym, jak i świeckim. Każda strofa pieśni rozpoczyna się i kończy słowami „**Ave Maria**”, co wskazuje na wyraźne zakorzenienie kompozycji w tradycji maryjnej. Tym samym stanowi ona świadectwo rosnącego zainteresowania tematyką religijną w kulturze muzycznej XIX wieku — nie tylko wśród kompozytorów, lecz również poetów, do których należy Walter Scott, autor poematu „The Lady of the Lake”, z którego pochodzi oryginalny tekst pieśni Schuberta.

¹²⁶ William Henry Hadow, *Schubert, Franz Peter*, [hasło w:] *Encyclopædia Britannica*, Vol. 24, red. Hugh Chisholm, Cambridge 1911, s. 385.

Tekst pieśni pochodzi z niemieckiego tłumaczenia *Hymn to the Virgin* (XXIX) Waltera Scotta, którego autorem jest Adam Storck¹²⁷. Oryginał został opublikowany w 1810 roku¹²⁸, a tłumaczenie powstało później. Opowiada on historię modlitwy Ellen Douglas, znanej jako Pani Jeziora, skierowanej do Matki Bożej. Literackie tło utworu nawiązuje do wydarzeń z poematu „The Lady of the Lake”, w których Ellen wraz z ojcem ukrywa się w tzw. jaskini goblinów po odmowie dołączenia do swego byłego pana, Rodericka Dhu, w rebelii przeciwko królowi Jakubowi. Akcja rozgrywa się w szkockich górach, w okolicach jeziora Loch Katrine. Wódz górali, Roderick Dhu, wyrusza z wojownikami na górę, lecz zatrzymuje się, gdy słyszy modlitwę Ellen, której towarzyszy harfista Allan-Bane. Kobieta błaga Matkę Boską o pomoc. Po chwili wahania Roderick rusza dalej, by kontynuować walkę.

Melodia często wykonywana jest z łacińskim tekstem. Obok „Ave Maria” autorstwa Bacha - Gounoda, utwór Schuberta jest jednym z najczęściej wykonywanych podczas ceremonii kościelnych, takich jak śluby i pogrzeby, a także podczas uroczystości świeckich, np. Quinceañera¹²⁹. Dzieło to należy do najpopularniejszych kompozycji tego typu. Wersje zarówno niemieckojęzyczna, jak i łacińska zostały zarejestrowane przez wielu wybitnych artystów, m.in. Luciana Pavarottiego (Włochy), Jessye Norman (USA), Di Li Bai Era (Chiny) oraz Sarah Brightman (Wielka Brytania), zyskując uznanie międzynarodowej publiczności¹³⁰.

2.4. Luis Baca Elorriaga

Przez długi czas daty życia **Luisa Bacy Elorriagi** (15 grudnia 1824 – 22 marca 1853) pozostawały niepewne. W wielu źródłach, w tym w publikacjach encyklopedycznych oraz w serwisie Wikipedia, rozpowszechniano błędne informacje, podając jako daty jego życia lata 1826–1855. Pomyłkę tę sprostował meksykański muzykolog Fernando Carrasco Vázquez, wykładowca historii muzyki na Facultad de Música (FaM) Narodowego Uniwersytetu Autonomicznego Meksyku (UNAM). W artykule opublikowanym w 2020 roku pt. *Luis Baca Elorriaga (1824–1853), más de siglo y medio con los datos equivocados* autor szczegółowo

¹²⁷ Walter Scott, *Das Fräulein Vom See: Ein Gedicht in Sechs Gesängen*, tłum. A. Storck, Bremen 1819, s. 1–298.

¹²⁸ Todd William B., Bowden Ann, *Sir Walter Scott: A Bibliographical History 1796–1832*, New Castle, stan Delaware 1998, s. 175.

¹²⁹ Quinceañera (dosłownie: piętnastka) to szczególnie uroczyste obchodzone piętnaste urodziny dziewcząt w krajach latynoamerykańskich, symbolizujące ich wejście w dorosłość.
<https://www.parishfaith.com/quinceanera-music> [dostęp: 03.07.2025]

¹³⁰ Sigmund Spaeth, *Montana Stories Behind the World's Great Music*, Whitefish 2005, s. 114.

opisał proces weryfikacji danych biograficznych, opierając się na dokumentach archiwalnych, które pozwoliły ustalić rzeczywistą datę urodzenia i śmierci kompozytora.

Luis Baca Elorriaga był pianistą i kompozytorem, powszechnie uznawanym za jednego z pionierów meksykańskiej opery. Po uzyskaniu przez Meksyk niepodległości w 1821 roku, krajowa scena muzyczna została zdominowana przez operę włoską — twórczość takich kompozytorów jak Rossini, Bellini, Donizetti czy Verdi cieszyła się ogromną popularnością. W obliczu trudności z realizacją własnych projektów operowych w Meksyku, Baca wyjechał do Europy, gdzie prezentował swoje kompozycje i zdobył uznanie. Uważany jest za pierwszego meksykańskiego kompozytora operowego, który zyskał międzynarodowe uznanie — najpierw w Europie, a następnie również w ojczyźnie.

Kompozytor urodził się 15 grudnia 1824 roku w Durango jako syn Santiago Bacy Ortiza, pierwszego konstytucyjnego gubernatora tego stanu, oraz Venerandy Elorregi, siostry gubernatora Francisco Elorreagi¹³¹. Osierocony w wieku sześciu lat, znalazł się pod opieką wuja, który rozbudził w nim zainteresowanie muzyką. Już jako siedmiolatek rozpoczął naukę teorii muzyki oraz gry na fortepianie u Vicente Guardado, organisty durangijskiej katedry. Początek XIX wieku w Meksyku przyniósł intensywny rozwój edukacji muzycznej, co doprowadziło do powstania pierwszych krajowych instytucji muzycznych. W 1839 roku Baca rozpoczął naukę w Akademii Muzycznej przy Wielkim Towarzystwie Filharmonicznym, a po jego rozwiązaniu kontynuował kształcenie prywatnie¹³².

Wysłany przez rodzinę do Francji z zamiarem podjęcia studiów medycznych, Baca zdecydował się na karierę muzyczną. Rozpoczął naukę w paryskiej Akademii Muzycznej, gdzie studiował harmonię, kontrapunkt, kompozycję oraz orkiestrację pod kierunkiem Edmunda Jouveina. W Paryżu zaczął tworzyć polki, walce i pieśni, a także skomponował dwie opery: *Leonor* — dwuaktową tragedię do libretta włoskiego poety Carla Bozzettiego, oraz *Juana de Castilla*, również w dwóch aktach, do libretta Florentina Tenústoclesa Salery.

Największy rozgłos przyniosło mu jednak wspomniane „Ave Maria”, które po raz pierwszy zostało wykonane podczas nabożeństwa maryjnego w maju 1850 roku w kościele Matki Bożej Loretańskiej w Paryżu¹³³. Kompozycja została następnie opublikowana i zadedykowana jego nauczycielowi José Antonio Gómezowi. Początkowo napisany na głos i organy, utwór ten został w krótkim czasie zaaranżowany przez kompozytora na orkiestrę na

¹³¹ M. Arróniz, *Manual de biografía mejicana ó Galería de hombres célebres de Méjico*, Paryż-Nowy Jork 1857, s. 57.

¹³² Francisco Sosa, *Biografías de mexicanos distinguidos*, México 1884, s. 109.

¹³³ Antonio García Cubas, *Diccionario Geográfico, Histórico y Biográfico de los Estados Unidos Mexicanos*, t. 1, Murguía 1888, s. 345.

prośbę śpiewaczki Jenny de Rossignon, wielkiej admiratorki jego twórczości. Baca ukończył orkiestrację w ciągu zaledwie sześciu godzin¹³⁴, co świadczy o jego niezwykłych umiejętnościach twórczych.

Po powrocie do Meksyku w lutym 1852 roku kompozytor zorganizował serię koncertów, prezentując publiczności swoje dzieła. Podczas pierwszego z nich, który odbył się w Teatro Santa Anna, francuska śpiewaczka Koska wykonała „Ave Maria”, wzbudzając entuzjastyczne reakcje słuchaczy¹³⁵.

Luis Baca Elorriaga zmarł 22 marca 1853 roku z powodu choroby. Informacje o jego śmierci ukazały się w ówczesnej prasie, m.in. w gazetach *El Universal* oraz *El Siglo Diez y Nueve*¹³⁶.

„Ave Maria” Luisa Bacy Elorriagi to kompozycja przeznaczona na głos i organy, stworzona z okazji uroczystości ku czci Najświętszej Maryi Panny, które miały miejsce w maju 1850 roku w paryskim kościele Matki Bożej Loretańskiej¹³⁷. Dzieło to uznawane jest za jedno z najwybitniejszych osiągnięć muzyki sakralnej w historii Meksyku.

2.5. Harrison Millard

Harrison Millard (ur. 27 listopada 1829 r. w Bostonie, zm. 10 września 1895 r. w Nowym Jorku) był amerykańskim kompozytorem, śpiewakiem oraz nauczycielem muzyki. Już jako ośmioletnie dziecko został przyjęty do chóru jako alt, a dwa lata później występował w chórze Handel and Haydn Society¹³⁸, jednej z najstarszych i najbardziej renomowanych instytucji muzycznych w Stanach Zjednoczonych. W wieku piętnastu lat, dzięki przypadkowemu zastępstwu, zyskał możliwość wykonania partii tytułowej w oratorium Samson Händla, co okazało się punktem zwrotnym w jego młodszej karierze wokalne.

W 1851 roku Millard udał się do Europy, gdzie przez trzy lata studiował śpiew i kompozycję we Włoszech pod kierunkiem znanych pedagogów muzyki. Następnie przebywał w Londynie, gdzie występował jako tenor, po czym koncertował w Irlandii i Szkocji, towarzysząc słynnej sopranistce Catherine Hayes. W tym okresie komponował liczne utwory,

¹³⁴ Tamże.

¹³⁵ M. Arróniz, dz. cyt., s.63.

¹³⁶ „El Universal” 23 marca 1853, s. 3. *El Sr. D. Luis Baca*, „El Siglo Diez y Nueve” 24 marca 1853, s. 4.

¹³⁷ M. Arróniz, *Manual de biografía mejicana ó Galería de hombres célebres de Méjico*, Paryż-Nowy Jork 1857, s. 60–61.

¹³⁸ E.D. Bomberger, *Brainard's Biographies of American Musicians*, Westport 1999, s. 185.

a także współpracował jako autor tekstów i krytyk z muzycznymi czasopismami, m.in. z *Dwight's Journal of Music*.

Po powrocie do Stanów Zjednoczonych w 1854 roku Millard osiedlił się w Bostonie, gdzie udzielał lekcji śpiewu i kontynuował działalność koncertową. W 1856 roku przeniósł się do Nowego Jorku, a w 1859 roku skomponował swoją pierwszą znaną pieśń patriotyczną pt. *Viva La America*, która zyskała duże uznanie. W 1861 roku, w czasie wojny secesyjnej, zaciągnął się do wojska, gdzie jako porucznik 19. Korpusu Armii Nowego Jorku uczestniczył w walkach. Podczas bitwy pod Chickamaugą odniósł poważne obrażenia, które zakończyły jego służbę wojskową.

W 1865 roku opublikowano jego „Ave Maria”, które – zdaniem niektórych badaczy – stanowi muzyczne odzwierciedlenie doświadczeń kompozytora z okresu wojny. W kompozycji tej odnaleźć można intencję ukazania cyklicznych przejść od smutku (symbolizowanego przez ciemność) do radości (światło), a zakończenie dzieła wprowadza wyraźny motyw nadziei.

Millard pozostawił po sobie obfity dorobek kompozytorski, obejmujący około 300 pieśni, z których jedną z najbardziej znanych pozostaje utwór patriotyczny *Flag of the Free*. Ponadto przetłumaczył, zaadaptował i opublikował blisko 400 utworów wokalnych z języków francuskiego, niemieckiego, włoskiego oraz hiszpańskiego ¹³⁹, wykazując szerokie zainteresowania zarówno europejską tradycją klasyczną, jak i amerykańską muzyką popularną.

Millard zmarł 10 września 1895 roku w Nowym Jorku. Został pochowany na cmentarzu Mount Auburn w Cambridge, w stanie Massachusetts.

„**Ave Maria**” **Harrisona Millarda** zostało po raz pierwszy opublikowane w 1865 roku w Stanach Zjednoczonych ¹⁴⁰. Kompozycja przeznaczona jest na sopran lub tenor z towarzyszeniem fortepianu i utrzymana w tonacji F-dur. Tekst utworu oparty jest na łacińskiej wersji modlitwy „Ave Maria”, co sytuuje dzieło w nurcie XIX-wiecznej muzyki religijnej inspirowanej tradycją katolicką.

2.6. Camille Saint-Saëns

Camille Saint-Saëns (1835–1921) był wybitnym francuskim kompozytorem, organistą, dyrygentem i pianistą epoki romantyzmu, którego twórczość rozciąga się od późnego

¹³⁹ Tamże, s. 186.

¹⁴⁰ Pierwsze wydanie ukazało się nakładem wydawnictwa G. Schirmer w Nowym Jorku.

romantyzmu po wczesny modernizm XX wieku. Styl Saint-Saënsa charakteryzuje się łączeniem klasycznych form z romantyczną ekspresją oraz wysokim poziomem wirtuozerii. W jego późniejszych dziełach widoczne są także eksperymenty z nowymi rozwiązaniami harmonicznymi i instrumentacyjnymi.

Urodzony w Paryżu, od najmłodszych lat wykazywał niezwykle talent muzyczny. Pierwsze lekcje gry na fortepianie pobierał u swojej ciotki, następnie uczył się pod kierunkiem Camille'a Stamaty'ego, a kompozycji – u Pierre'a Maledena. W wieku pięciu lat skomponował melodię do wiersza Le Soir Marceline Desbordes-Valmore, dedykowaną nauczycielce Palmyre Granger¹⁴¹. Już jako dziesięciolatek wystąpił w słynnej paryskiej sali Pleyela, wykonując koncerty fortepianowe Beethovena i Mozarta, do których samodzielnie opracował kadencje¹⁴².

W 1848 roku, mając trzynaście lat, rozpoczął naukę w Konserwatorium Paryskim, gdzie studiował grę na organach u François Benoista oraz kompozycję u Fromental Halévy'ego. Jego edukację dopełniły lekcje akompaniamentu i śpiewu oraz konsultacje z Charles'em Gounodem. Już w 1852 roku zdobył pierwszą nagrodę w konkursie św. Cecylii w Bordeaux za kantatę *Ode à Sainte-Cécile*, a w roku następnym miało miejsce prawykonanie jego *I Symfonii Es-dur*. Saint-Saëns został wówczas organistą w kościele Saint-Merry w Paryżu, a od 1857 do 1877 roku pełnił tę samą funkcję w prestiżowym kościele La Madeleine. Jego wybitna umiejętność improwizacji zyskała uznanie samego Franciszka Liszta.

W latach 1861–1865 Saint-Saëns nauczał gry na fortepianie w École Niedermeyer, specjalizującej się w edukacji muzyki sakralnej. W tym czasie skomponował i opublikował dwie wersje „Ave Maria”: jednogłosową na sopran lub tenor z organami (ICS 19) oraz wersję dwugłosową na dwa głosy żeńskie (ICS 18). Obie kompozycje utrzymane są w ramach tradycyjnej funkcjonalnej harmonii, jednak wzbogacone są o subtelne chromatyzmy, nadające utworom eteryczny charakter. Melodie nawiązują do chorału gregoriańskiego, łącząc powagę i duchowość z lirycznością romantycznej frazy. Świadome operowanie kontrastami dynamicznymi służy tu pogłębieniu emocjonalnego wyrazu – co odzwierciedla estetykę kompozytora, opartą na idei „połączenia formy i emocji”.

W 1867 roku jego kantata *Les noces de Prométhée* zdobyła pierwszą nagrodę podczas konkursu Międzynarodowej Wystawy Pracy i Przemysłu w Paryżu, którego jury tworzyli m.in. Rossini, Auber, Berlioz, Verdi i Gounod. W 1868 roku Saint-Saëns, wspierany przez Antona Rubinsteiną, skomponował swój *II Koncert Fortepianowy*, natomiast w 1870 roku wystawił

¹⁴¹ Jean Gallois, *Charles-Camille Saint-Saëns*, Mardaga 2004, s. 18. Rękopis tego utworu z 15 maja 1841 r. dostępny online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55008212h/f4.image> [dostęp: 03.07.2025]

¹⁴² L. Watson, *Camille Saint-Saëns, his life and art*, London-New York 1923, s. 8–9.

operę *La princesse jaune*, która nie spotkała się z uznaniem krytyki. W tym samym roku zmarła jego ciotka Charlotte Masson. Przełomowym sukcesem okazała się dopiero *Samson et Dalila*, wystawiona w Weimarze w 1877 roku dzięki wsparciu Liszta, a w 1892 roku przyjęta entuzjastycznie w paryskiej Operze.

Od 1873 roku, z powodów zdrowotnych, Saint-Saëns regularnie przebywał w Algierze, gdzie osiedlił się w willi Pointe-Pescade (obecnie Raïs Amidou)¹⁴³. Równolegle prowadził aktywną działalność publicystyczną, publikując eseje i artykuły o muzyce oraz współczesnych mu twórcach. Pozostawił po sobie ogromny dorobek, obejmujący m.in. 12 oper (z których największą popularność zdobyła *Samson i Dalila*), liczne oratoria, pięć symfonii, pięć koncertów fortepianowych, trzy koncerty skrzypcowe, dwa koncerty wiolonczelowe, dzieła kameralne, chóralne, a także muzykę programową, jak *Le Carnaval des animaux* (1886). Zasłynął również jako pierwszy kompozytor, który stworzył oryginalną muzykę filmową – w 1908 roku napisał ilustrację dźwiękową do filmu *L'assassinat du duc de Guise*, w reżyserii André Calmettesa i Charles'a Le Bargy'ego¹⁴⁴.

„Ave Maria” (ICS 19) Camille’a Saint-Saënsa, opublikowane po raz pierwszy w 1865 roku, stanowi kompozycję przeznaczoną na głos sopranowy lub tenorowy z akompaniamentem organowym¹⁴⁵. Utwór ten opiera się na łacińskim tekście modlitwy „Ave Maria” (*Zdrowaś Maryjo*), wpisując się w tradycję sakralnej muzyki wokalne XIX wieku.

2.7. Luigi Luzzi

Luigi Luzzi (ur. 27 marca 1824 w Olevano di Lomellina¹⁴⁶, zm. 26 lutego 1876 w Stradelli) był włoskim kompozytorem epoki romantyzmu, znanym przede wszystkim z twórczości sakralnej i kameralnej. Pochodził z rodziny o liberalnych i patriotycznych tradycjach – jego wujowie Fortunato oraz Luigi Rossi brali czynny udział w powstaniu

¹⁴³ Jacques Marseille, *France et Algérie, journal d'une passion*, Paris 2002, s. 147.

¹⁴⁴ Lai, Hermione, *The Greatest Composers of Film Music: Saint-Saëns, Breil, Steiner and Korngold*, „Interlude.hk”, 25 kwietnia 2022. <https://interlude.hk/the-greatest-composers-of-film-music-saint-saens-breil-steiner-and-korngold/> [dostęp: 03.07.2025].

¹⁴⁵ [https://imslp.org/wiki/Ave_Maria_in_A_major,_ICS_19_\(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille\)](https://imslp.org/wiki/Ave_Maria_in_A_major,_ICS_19_(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille)) [dostęp: 03.07.2025]

¹⁴⁶ Parafia Olevano sul Tusciano (Salerno). Księgi metrykalne (parafialne): Chrzty. 1824, akt nr 12. „*Anno Domini millesimo ut supra, die 27 martii, ego Joannes Romussi, Rector hujus Parochiae Olevani, baptizavi infantem natum hodie hora decima prima ex D.ne Francisci Luzzo, et D.na Rosalba Rossa, jugalibus hujus Parochiae, cui impositum fuit nomen Alojsius. Joseph Fortunatus; patrinus fuit D.us Joseph Rossi, vid. Margarita Fossalta, ex Parochia S.ti Laurenti Civitatis Mortariae, idoneo, et ad hoc vocato*”.

rewolucyjnym w 1821 roku, a ten drugi w 1853 roku został senatorem Królestwa Sardynii i opiekunem małego Luigiego po śmierci jego ojca w 1827 roku. Luzzi pobierał pierwsze nauki muzyczne u Gaudenzia Bertolliego w Mortarze. Choć początkowo studiował medycynę i literaturę na Uniwersytecie w Turynie, ostatecznie poświęcił się muzyce, zdobywając uznanie jako kompozytor i pedagog¹⁴⁷.

W 1853 roku Luzzi został członkiem Akademii Filharmonicznej w Turynie, a w 1861 roku podpisał petycję o utworzenie Narodowego Konserwatorium Muzycznego w tym mieście¹⁴⁸. Tworzył liczne utwory instrumentalne, kameralne, sakralne i użytkowe – melodie, walce, mazurki oraz pieśni patriotyczne. Wśród jego dzieł znajdują się również cztery opery komiczne: *Chiarina* (1853), *I falsi monetari* (1854), *Tripilla* (1874) oraz *Fra Dolcino* (niewystawiona). Pomimo że Luzzi nie należał do czołówki włoskich kompozytorów XIX wieku, jego twórczość wyróżniała się indywidualnym językiem stylistycznym oraz wyjątkowym wyczuciem melodii, co dostrzegali współcześni mu krytycy.

„Ave Maria” op. 80 Luigiego Luzziego zostało po raz pierwszy opublikowane w 1866 roku jako utwór na głos solowy z towarzyszeniem fortepianu. Tekst kompozycji, utrzymany w języku włoskim, opiera się na łacińskiej wersji modlitwy „Ave Maria”, co świadczy o kontynuacji tradycji sakralnej pieśni wokalne w XIX-wiecznych Włoszech. Utwór odznacza się liryczną linią melodyczną oraz klarowną, przejrzystą formą, typową dla romantycznych pieśni religijnych. Zastosowanie półtonowych zejść, ozdobników oraz nieregularnych figur rytmicznych (m.in. triole) wprowadza elementy napięcia ekspresyjnego, które potęgują emocjonalny wymiar modlitwy.

Na uwagę zasługuje szczególnie zakończenie utworu – głos niespodziewanie schodzi do niskiego rejestru, zamykając pieśń słowem „Amen”. Zestawienie tego fragmentu z końcówką arii Desdemony z *Otella* Giuseppe Verdiego, również kończącą się cichym „Amen”, jest zasadne – kompozycja Luzziego powstała bowiem ponad dwie dekady wcześniej, co nadaje jej szczególne znaczenie w kontekście późniejszych rozwiązań dramatycznych stosowanych w operze włoskiej.

Warto podkreślić, że „Ave Maria” Luzziego zyskała popularność także poza granicami Włoch. Amerykański kompozytor Harrison Millard dokonał tłumaczenia utworu na język angielski, a wersja ta została opublikowana przez nowojorskie wydawnictwo G. Schirmer w

¹⁴⁷ Mario Nagari. *Un dimenticato maestro e compositore di musica: Luigi Luzzi*. Wyd. Tipografia La Cupola, Novara 1977.

¹⁴⁸ Francesco Izzo, *Luzzi, Luigi*, [hasło w:] *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 2006.

obu wersjach językowych – włoskiej i angielskiej¹⁴⁹. Fakt ten świadczy o międzynarodowym rezonansie kompozycji oraz o ponadnarodowym charakterze twórczości religijnej epoki romantyzmu.

Utwór cieszył się znaczną popularnością na początku XX wieku – w latach 1902–1928 był wielokrotnie nagrywany przez prestiżowe wytwórnie fonograficzne, takie jak Victor, Columbia i Edison¹⁵⁰. Wczesne interpretacje obejmowały różne wersje wykonawcze – zarówno z towarzyszeniem fortepianu, jak i orkiestry – oraz rozmaite obsady głosowe (soprany, tenory, mezzosoprany), co świadczy o uniwersalności dzieła i jego żywotności repertuarowej.

2.8. Adolf von Doß

Adolf von Doß (ur. 10 września 1825 w Pfarrkirchen, zm. 13 sierpnia 1886 w Rzymie) był niemieckim duchownym i kompozytorem pochodzenia szwedzkiego. Wywodził się ze szlacheckiej rodziny, która – z powodów religijnych – opuściła Szwecję i osiedliła się w Niemczech. Studiował teologię w Monachium, a w 1843 roku wstąpił do zakonu jezuitów w Szwajcarii¹⁵¹, z którym był związany przez całe życie. Edukację muzyczną i duchowną kontynuował w ośrodkach takich jak Fryburg, Namur, Maastricht, Kolonia oraz Leuven, a jego działalność duszpasterska obejmowała m.in. Bonn, Moguncję, Friedrichsburg, Liège i Rzym.

Von Doß był cenionym kompozytorem muzyki religijnej, specjalizującym się w twórczości chóralnej i oratoryjnej¹⁵². Wśród jego najważniejszych publikacji znajdują się m.in. *Melodiae sacrae* (Münster, 1862), *Mélodies religieuses* oraz *Collection de musique d'église*, które wpisują się w nurt katolickiej muzyki liturgicznej XIX wieku. Szczególnie intensywny okres jego aktywności kompozytorskiej przypada na lata 1860–1880, kiedy to łączył pracę duszpasterską z działalnością dydaktyczną i twórczą.

Zanim jednak wstąpił do zakonu, von Doß był aktywnym twórcą muzyki scenicznej – skomponował sześć oper, w tym *Baudouin du Bourg*, oraz dwie operetki¹⁵³. Choć jego dzieła sceniczne zostały z czasem zapomniane, jego muzyka religijna zyskała trwałe uznanie. Współczesna recepcja twórczości von Doßa skupia się przede wszystkim na jego dorobku

¹⁴⁹ [https://imslp.org/wiki/Ave_Maria,_Op.80_\(Luzzi,_Luigi\)](https://imslp.org/wiki/Ave_Maria,_Op.80_(Luzzi,_Luigi)) [dostęp: 03.07.2025]

¹⁵⁰ https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/102887/Luzzi_Luigi [dostęp: 03.07.2025]

¹⁵¹ Ina-Ulrike Paul, *Doß, Adolf von*, [hasło w:] *Bosls bayerische Biographie*, red. Karl Bosl, Regensburg 1983, s. 152.

¹⁵² Otto Pfülf SJ, *Erinnerungen an P. Adolf von Doß SJ, einen Freund der Jugend*, Freiburg im Breisgau 1887, s. 264.

¹⁵³ Tamże, s. 261

sakralnym, który łączy elementy stylu belcanto z głęboką religijnością i emocjonalną intensywnością charakterystyczną dla romantyzmu.

Kompozycja „**Ave Maria**” autorstwa **Adolfa von Doßa** powstała około 1865 roku, natomiast jej pierwsze wydanie miało miejsce w Filadelfii w 1881 roku, nakładem oficyny W.F. Shawa ¹⁵⁴. Jest to romantyczna pieśń religijna przeznaczona na sopran lub tenor z towarzyszeniem fortepianu lub organów, utrzymana w tonacji b-moll – tonacji tradycyjnie kojarzonej z patosem, skupieniem i modlitewną atmosferą. Utwór charakteryzuje się płynną, liryczną melodią oraz bogatą, kolorystycznie zróżnicowaną harmonią, która – w połączeniu z kontrastowymi zmianami dynamicznymi – buduje nastrój głębokiej duchowości i kontemplacji.

Liryczny charakter pieśni oraz intensywność wyrazu emocjonalnego sytuuje „Ave Maria” von Doßa w nurcie romantycznej muzyki religijnej, w której centralną rolę odgrywa subiektywne przeżycie modlitwy. Należy podkreślić, że utwór ten znalazł trwałe miejsce w repertuarze wykonawczym – obok dzieł Schuberta, Gounoda i Liszta – i został uwzględniony na prestiżowej składance „Ave Maria” [*Box Set*] ¹⁵⁵, co świadczy o jego ciągłej recepcji w kręgu muzyki sakralnej.

2.9. Giuseppe Verdi

Giuseppe Verdi (1813–1901), urodzony w Le Roncole niedaleko Busseto, uważany jest – obok Richarda Wagnera – za najważniejszego kompozytora operowego XIX wieku. W swojej twórczości łączył dramatyzm z melodycznością ¹⁵⁶. Po sukcesach tzw. „trylogii popularnej” (*Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*) oraz *Aidy* (1871), Verdi wycofał się z życia publicznego, by powrócić po szesnastu latach z trzema późnymi arcydziełami: *Messa da Requiem* (1874), *Otello* (1887) oraz *Falstaff* (1893), które ugruntowały jego pozycję jako twórcy doskonałego zarówno w zakresie muzyki sakralnej, jak i operowej.

W rolę Desdemony podczas prapremiery *Otella* wcieliła się włoska sopranistka Romilda Pantaleoni¹⁵⁷, a jej kreacja przyczyniła się do ogromnego sukcesu dzieła. „Ave Maria” pozostała jednym z najczęściej wykonywanych fragmentów tej opery – zarówno w kontekście

¹⁵⁴ [https://imslp.org/wiki/Ave_Maria_in_B-flat_minor_\(Doss,_Adolf_von\)](https://imslp.org/wiki/Ave_Maria_in_B-flat_minor_(Doss,_Adolf_von)) [dostęp: 03.07.2025]

¹⁵⁵ <https://www.avemariasongs.org/sources/CDs/CD1.htm> [dostęp: 03.07.2025]

¹⁵⁶ Paul Levy, Bob Dylan, *Verdi and/or Wagner: Two Men, Two Worlds, Two Centuries* by Peter Conrad – review, online: <http://www.freakyparty.net/2011/11/verdi-and-or-wagner-two-men-two-worlds-twocenturies-by-peter-conrad-review/> [dostęp: 03.07.2025].

¹⁵⁷ Julian Budden, *The Operas of Verdi*, Vol 3 *From Don Carlos to Falstaff*, London 1992, s. 322.

scenicznym, jak i w repertuarze koncertowym – jako symbol subtelnej ekspresji uczuć religijnych i tragicznych zarazem.

Aria „**Ave Maria**”, stanowiąca finałowy monolog Desdemony w II scenie IV aktu opery *Otello*, należy do najbardziej przejmujących fragmentów całej twórczości **Giuseppe Verdiego**.

Tekst arii nawiązuje do tradycyjnej katolickiej modlitwy „Ave Maria”, lecz Verdi świadomie unika monumentalizmu i podniosłości typowej dla muzyki sakralnej. Zamiast tego kompozytor buduje przestrzeń intymnej modlitwy, wykorzystując oszczędną melodykę i introspektywną, chromatyką nasyconą harmonię, która pogłębia stan wewnętrznego niepokoju bohaterki. Stały akompaniament niskich smyczków przywodzi na myśl nieuchronność losu, a szerokie frazy sopranowe – często wykonywane w ekstremalnym pianissimo – wyrażają samotność, rozpacz i głęboką pokorę wobec przeznaczenia.

Aria stanowi nie tylko emocjonalny punkt kulminacyjny *Otella*, ale również doskonały przykład dojrzałego stylu kompozytorskiego Verdiego, w którym elementy sacrum zostają przeniknięte dramatem ludzkim. Przełamanie konwencji religijnej muzyki wokalnej i połączenie jej z dramatem scenicznym świadczy o głębokim zrozumieniu pierwowzoru szekspirowskiego oraz o nowatorstwie operowego języka Verdiego w jego późnym okresie twórczości.

Partia Desdemony w „Ave Maria” stawia wyjątkowo wysokie wymagania wykonawcze. Śpiewaczka musi wykazać się precyzją intonacyjną przy bardzo cichej dynamice oraz kontrolą oddechu i delikatnym vibrato, które pozwala na oddanie intymnego charakteru modlitwy. Szczególnie końcowy fragment arii – niemal szepty – przypomina mistyczny monolog duszy, unoszący się ponad ziemskim cierpieniem i zapowiadający tragiczny finał.

2.10. Pietro Mascagni

Pietro Antonio Stefano Mascagni (7 grudnia 1863 – 2 sierpnia 1945)¹⁵⁸, urodzony w Livorno¹⁵⁹, zyskał międzynarodową sławę dzięki sukcesowi *Cavallerii Rusticana*¹⁶⁰, opartej na

¹⁵⁸ V. Bernardoni, *Pietro Mascagni* [hasło w:] *Dizionario biografico degli italiani*, t. 71, Roma 2008.

¹⁵⁹ Jego dom rodzinny, stojący niegdyś przy Piazza della Erbe w tym mieście, został zburzony po II wojnie światowej. Dziś stoi tam nowoczesny apartamentowiec, na którego fasadzie umieszczono tablicę upamiętniającą kompozytora.

¹⁶⁰ M. Sansone, *Verga and Mascagni: The Critics' Response to 'Cavalleria Rusticana'*, „Music & Letters” 1990, nr 2, s. 198.

noweli Giovanniego Vergi. Dzieło to, którego premiera odbyła się 17 maja 1890 roku w Teatro dell'Opera di Roma, z udziałem Gemmy Bellincioni (Santuzza) i Roberta Stagno (Turiddu)¹⁶¹, stało się przełomem w historii opery włoskiej i początkiem nurtu werystycznego. Po zjednoczeniu Włoch i upadku ideałów Risorgimenta, włoska kultura uległa przemianom – pojawił się nurt realistyczny, którego operowa odmiana skupiała się na ukazywaniu losów zwykłych ludzi, silnych emocji i gwałtownych konfliktów, w kontrze do idealizmu oper romantycznych.

Wraz z rosnącą popularnością *Intermezzo sinfonico*, utwór ten doczekał się licznych adaptacji. Około 1890 roku berlińskie wydawnictwo Bote & G. Bock opublikowało wersję wokalną z włoskim tekstem Mazzoniego i niemieckim tłumaczeniem Sigmara Mehringa, z aranżacją Bogumiła Zeplera na sopran lub tenor z fortepianem¹⁶². Rok później nowojorska oficyna G. Schirmer, Inc. wydała wersję z angielskim tekstem Fredericka Edwarda Weatherly'ego, przeznaczoną na mezzosopran lub baryton¹⁶³.

Wykorzystanie motywu „Ave Maria” w kontekście *Cavallerii Rusticany* znajduje uzasadnienie w silnie zakorzenionej sakralności opery. „Ave Maria” staje się nie tylko muzyczną transpozycją instrumentalnego interludium, ale także reinterpretacją duchowej wymowy dzieła w formie intymnej modlitwy wokalne.

„Ave Maria” Pietro Mascagniego to adaptacja instrumentalnego *Intermezzo sinfonico* z jednoaktowej opery *Cavalleria rusticana* (1890), uznawanej za jedno z najważniejszych dzieł włoskiej opery werystycznej. Kompozytor przekształcił oryginalne interludium orkiestrowe w pieśń religijną, nadając jej nowy wymiar emocjonalny poprzez dodanie tekstu autorstwa Piera Mazzoniego, utrzymanego w języku włoskim. Choć kompozycja nosi tytuł „Ave Maria”, tekst pieśni nie jest dosłownym odwzorowaniem katolickiej modlitwy, lecz jej luźną parafrazą, nacechowaną dramatyzmem i emocjonalną intensywnością – czego przykładem może być wykrzyknienie „Non m'abbandonar!” („Nie opuszczaj mnie!”), przywołujące na myśl operową ekspresję rozpacz i lęku. Akompaniament fortepianowy często imituje harfę i smyczki oryginalnej partytury orkiestrowej, co wzmacnia kontemplacyjny, quasi-sakralny charakter pieśni. Zastosowanie takich środków, jak oznaczenia *con sostenuto* i *organo intero*, podkreśla duchowy aspekt kompozycji i odsyła do religijnego tła samej opery – m.in. sceny wielkanocnego nabożeństwa oraz *Regina Coeli* śpiewanej zza kulis przez wiejski chór.

¹⁶¹ https://archivistorico.operaroma.it/edizione_opera/cavalleria-rusticana-1890/ [dostęp: 03.07.2025], Piotr Kamiński: *Tysiąc i jedna opera*. T. 1. Warszawa 2008, s. 849–851.

¹⁶² https://ecommons.udayton.edu/imri_sheetmusic/24 [dostęp: 03.07.2025]

¹⁶³ https://ecommons.udayton.edu/imri_sheetmusic/22 [dostęp: 03.07.2025]

2.11. Władimir Wawilow

Władimir Fiodorowicz Wawilow (ur. 5 maja 1925, zm. 11 marca 1973) był rosyjskim gitarzystą, lutnistą i kompozytorem, związanym z Leningradzką Szkołą Muzyczną im. Nikołaja Rimskiego-Korsakowa. Studiował pod kierunkiem Pietra Isakowa (gitara) oraz Johanna Admoniego (kompozycja). Współtworzył duet gitarowy z Lwem Andronowem, który zdobył międzynarodowe uznanie podczas Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w 1957 roku¹⁶⁴.

W swojej działalności artystycznej Wawilow tworzył repertuar stylizowany na „muzykę dawną” – często przypisując swoje utwory renesansowym lub barokowym mistrzom. Przykładem takiej praktyki są: *Canzona e danza*, przypisywana Francesco da Milano, która posłużyła za bazę do pieśni *Город Золотоу* (Złote miasto), oraz *Pavana e Gagliarda*, rzekomo autorstwa Vincenza Galileiego, znana z aranżacji *Конь унёс любимого*.¹⁶⁵

Jak wskazywała jego córka, Tamara Wawilowa, ojciec świadomie rezygnował z autorstwa: „Mój ojciec wiedział, że dzieła nieznanego samouka o nazwisku Wawilow nigdy nie zostaną opublikowane. Bardzo mu jednak zależało, aby jego muzyka dotarła do szerokiego grona odbiorców – nawet za cenę anonimowości”.¹⁶⁶

Na przestrzeni lat „Ave Maria” Wawilowa zyskało ogromną popularność. W 1975 roku zostało ponownie przypisane Cacciniemu w albumie Iriny Bogaczowej pt. *Старинные арии* (*Stare arie*) wydany przez Melodiję¹⁶⁷.

„Ave Maria” autorstwa Władimira Wawilowa należy do najbardziej znanych muzycznych mistyfikacji XX wieku. Utwór, skomponowany pod koniec lat 60. XX wieku, po raz pierwszy został wydany w 1970 roku przez radziecką wytwórnię Melodija w albumie zatytułowanym *Лютневая музыка XVI–XVII веков* (*Muzyka lutniowa XVI–XVII wieku*)¹⁶⁸. Kompozycja – choć powstała w epoce współczesnej – została celowo stylizowana na muzykę dawnego baroku i renesansu, co przejawia się w jej polifonicznej strukturze, spokojnym przepływie harmonii oraz zastosowaniu ograniczonego materiału tekstowego.

¹⁶⁴ Gejzel Zejew, *Istorija odnoj piesni*, „Migdal Times” 2007, nr 84–85.

¹⁶⁵ Tamże.

¹⁶⁶ Tamże.

¹⁶⁷ Irina Bogaczewa, *Starinnyje Arii*, Melodija, 1975, płyta winylowa. <https://www.discogs.com/release/5544728> [dostęp: 03.07.2025]

¹⁶⁸ Władimir Wawilow, *Liutniewaja Muzyka XVI–XVII wiekow*, Melodija, 1970, płyta winylowa. Wykonawcy: W. Bujanowski (waltornia), N. Wajner (śpiew), M. Szachin (organy), W. Kurlin (obój), L. Pieriepielkin (flet). <https://www.discogs.com/master/270945> [dostęp: 03.07.2025]

Wersja Wawiłowa ogranicza tekst do zaledwie kilku słów – „Ave Maria” i „Amen”, powtarzanych w długich, ozdobnych frazach wokalnych. Całość przywodzi na myśl kontemplacyjną modlitwę, w której religijna powaga łączy się z emocjonalnym liryzmem o niemal świeckim charakterze. Akompaniament, wykonywany na lutni lub organach, imituje barwę dzwoniących strun i wspiera eteryczny klimat utworu.

W pierwszym wydaniu pieśń przypisana została kompozytorowi anonimowemu, a wkrótce później – Giulio Cacciniemu, włoskiemu twórcy przełomu renesansu i baroku. Tę fałszywą atrybucję podtrzymano nawet po śmierci kompozytora, co potwierdza relacja śpiewaczki Iriny Bogaczowej, która wspominała: „Partytura została mi przekazana przez samego Wawiłowa. Powiedział mi, że to jego utwór. Nagraliśmy tę arię przed jego śmiercią”¹⁶⁹.

2.12. Astor Piazzolla

Astor Pantaleón Piazzolla (11 marca 1921 – 4 lipca 1992) był argentyńskim bandoneonistą, kompozytorem, aranżerem i dyrygentem pochodzenia włoskiego, uznawanym za jednego z najważniejszych twórców muzyki XX wieku¹⁷⁰, a zarazem za kluczowego ambasadora tanga na arenie międzynarodowej¹⁷¹. Jego twórczość stanowiła nowatorską syntezę tradycyjnego tanga, muzyki klasycznej oraz jazzu. Dzięki działalności kompozytorskiej i koncertowej Piazzolli tango zostało wyniesione ponad poziom muzyki tanecznej – stało się formą ekspresji artystycznej o silnym ładunku emocjonalnym, filozoficznym i narodowym.

Piazzolla dokonał gruntownej modernizacji tanga, przekształcając jego brzmienie, fakturę i funkcję. Wprowadził polifonię, zaawansowaną harmonię i rytmikę asymetryczną, tworząc nowy nurt – nuevo tango, przeznaczony do odbioru koncertowego, a nie do tańca. Założył Quinteto Nuevo Tango, poszerzając tradycyjny skład zespołu o fortepian i gitarę elektryczną, oraz skomponował pierwszą operę tango – *María de Buenos Aires*¹⁷². Mimo początkowej krytyki ze strony tradycjonalistów, którzy zarzucali mu odejście od

¹⁶⁹ Siergiej Siewostjanow, *Stranicy žyjni Władimira Fiodorowicza Wawiłowa*, „Niewa” 2005, nr 9, s. 233–237. <https://megavtogal.com/pereskazy1/kachchini-ave-mariya-istoriya-sozdaniya-kratko.html> [dostęp: 03.07.2025]

¹⁷⁰ Biografia Astora Piazzolli pod adresem: <https://biografiass.com/biografia-de-astor-piazzolla/>, <https://www.todotango.com/creadores/biografia/44/Astor-Piazzolla/> [dostęp: 03.07.2025]

¹⁷¹ Stephen Holden, *Astor Piazzolla, 71, Tango's Modern Master; Dies*, „The New York Times” 6 lipca 1992, s. 14.

¹⁷² http://news.bbc.co.uk/1/hi/spanish/misc/newsid_2094000/2094824.stm [dostęp: 03.07.2025] Astor Piazzolla, Natalio Gorin, *Astor Piazzolla: a manera de memorias*. Buenos Aires 1990, s. 31–35.

„autentycznego” ducha gatunku, jego muzyka została w końcu doceniona – najpierw przez środowiska intelektualne i artystyczne, a następnie przez szerszą publiczność.

Wśród najciekawszych i najbardziej nietypowych dzieł **Piazzolli** znajduje się kompozycja „*Ave Maria*” (*Tanti anni prima*), napisana pierwotnie jako część ścieżki dźwiękowej do filmu *Enrico IV* w reżyserii Marco Bellocchia (1984), opartego na sztuce Luigi Pirandella. Utwór pojawia się w sekwencji około 19 minuty i 35 sekundy, w której bohaterowie wchodzi do średniowiecznego zamku – scena ta ilustrowana jest muzyką wykonywaną na oboju i organach, co nadaje jej charakter medytacyjny i niemal liturgiczny.

Kompozycja znacząco odbiega od tradycyjnego muzycznego ujęcia modlitwy „*Ave Maria*”. Zamiast patosu charakterystycznego dla sakralnych hymnów, Piazzolla proponuje refleksyjną i emocjonalnie zniuansowaną formę wyrazu. Charakterystyczne dla stylu kompozytora połączenie melancholijnej melodii z wyrafinowaną harmonią nadaje dziełu kontemplacyjny wymiar. W warstwie fakturalnej uwagę zwracają zstępujące pochody półtonowe oraz płynne przejścia między tonacjami dur i moll, które budują napięcie i prowadzą ku lirycznemu ukojeniu.

Wersja wokalna utworu powstała później – Piazzolla zaaranżował ją do tekstu napisanego przez Roberto Bertozziego¹⁷³. Nie jest to jednak adaptacja tradycyjnej modlitwy maryjnej, lecz oryginalny tekst literacki inspirowany jej tematem, będący formą poetyckiego dialogu z tradycją. Kompozycja zyskała nowy wymiar emocjonalny w interpretacji Milvy (właśc. Maria Ilva Biolcati, 1939–2021¹⁷⁴), która wykonała ją w trzech językach: łacińskim, włoskim i hiszpańskim—album *Artisti* (2001)¹⁷⁵.

Mimo że „*Ave Maria*” pozostaje jedną z mniej znanych kompozycji Piazzolli, w jego dorobku zajmuje miejsce szczególne. Jest świadectwem jego duchowej dojrzałości, zdolności syntezy idiomów oraz twórczej reinterpretacji konwencji religijnej w języku tanga. Dzieło to potwierdza, że artysta potrafił w obrębie własnego stylu wyrażać również treści o głęboko egzystencjalnym i metafizycznym charakterze.

¹⁷³ M. Susnik, *El “Ave María” de Piazzolla*, <https://es.aleteia.org/2021/03/11/el-ave-maria-de-piazzolla> [dostęp: 03.07.2025]

¹⁷⁴ A. Bandettini, *È morta Milva, la “Rossa” della canzone d'autore*, https://www.repubblica.it/spettacoli/people/2021/04/24/news/e_morta_milva-297804515/ [dostęp: 03.07.2025]

¹⁷⁵ Milva, *Artisti*, BMG Rights Management GmbH, 2001, płyta CD. <https://www.discogs.com/master/338297-Milva-Artisti> [dostęp: 03.07.2025]

2.13. ნუნუ გაბუნია (Nunu Gabunia)

Nunu Gabunia (ur. 18 lipca 1941 roku w Tbilisi¹⁷⁶) jest gruzińską kompozytorką, śpiewaczką i działaczką muzyczną, uznawaną za jedną z najważniejszych postaci współczesnej kultury muzycznej Gruzji. W 1977 roku otrzymała tytuł Zasłużonego Działacza Sztuki Gruzji, a w 2011 – tytuł Honorowego Obywatela Tbilisi. Ukończyła Narodowe Konserwatorium Muzyczne w Tbilisi w dwóch specjalnościach: kompozycji (1966) oraz śpiewu operowego (1970)¹⁷⁷. Jej wieloletnia działalność artystyczna i dydaktyczna obejmuje m.in. pracę jako redaktorka muzyczna w Gruzjińskim Radiu, reżyserka programów telewizyjnych, pedagog, jurorka konkursów wokalnych, a także autorka licznych dzieł operowych, symfonicznych, teatralnych, filmowych i chóralnych.

W dorobku kompozytorskim **Gabunii** znajduje się również utwór „**Ave Maria**”, opublikowany w 1984 roku przez gruziński oddział Radzieckiej Fundacji Muzycznej w Tbilisi. Kompozycja została wydana w formie partytury z okładką w trzech językach – gruzińskim, rosyjskim i angielskim – przy czym tekst wokalny zawarty w utworze napisany został wyłącznie w języku gruzińskim¹⁷⁸. Dzieło przeznaczone jest na głos sopranowy z towarzyszeniem fortepianu i charakteryzuje się łagodną, liryczną melodyką oraz przejrzystą fakturą, co czyni je przystępnym dla wykonawców o różnym stopniu zaawansowania technicznego.

Język harmoniczny „Ave Maria” ukazuje umiejętność Gabunii do łączenia elementów muzyki tradycyjnej z idiomem współczesnym. Kompozytorka stosuje progresje harmoniczne i subtelne modulacje tonalne, płynnie przechodząc między tonacjami durowymi, a molowymi, co wzbogaca emocjonalną głębię utworu i nadaje mu wyraźnie refleksyjny, religijny charakter. Świadoma stylizacja sakralna połączona z lokalnym kolorytem językowym i melodycznym sprzyjała popularyzacji dzieła na gruncie gruzińskim.

Wpisanie się „Ave Maria” w estetykę muzyki duchowej XX wieku dokonuje się u Gabunii nie poprzez imitację tradycyjnych wzorców europejskich, lecz przez indywidualny idiom melodyczno-harmoniczny, z wyraźnym odniesieniem do gruzińskiej tożsamości kulturowej. Zastosowanie tekstu w języku gruzińskim – unikalne w repertuarze modlitw muzycznych tego typu – stanowi przykład adaptacji międzynarodowego motywu religijnego do realiów lokalnych, przy zachowaniu uniwersalnego wyrazu modlitewnego.

¹⁷⁶ nplg.gov.ge [dostęp: 03.07.2025]

¹⁷⁷ composersunion.ge [dostęp: 03.07.2025]

¹⁷⁸ dspace.nplg.gov.ge [dostęp: 03.07.2025]

2.14. Michał Lorenc

Michał Lorenc (ur. 5 października 1955 roku w Warszawie) jest jednym z najwybitniejszych polskich kompozytorów muzyki filmowej, laureatem ponad trzydziestu prestiżowych nagród i pięciokrotnym zdobywcą Złotych Lwów na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych. W 2016 roku uhonorowany został Krzyżem Kawalerskim Orderu Orła Białego. Choć pochodzi z rodziny prawniczej, od wczesnej młodości przejawiał pasję do muzyki – uczył się gry na fortepianie i gitarze, a przełomem w jego życiu okazał się seans włoskiego dokumentu *Mondo Cane*, który ukształtował jego zainteresowanie muzyką filmową.

Jednym z kluczowych dzieł jego filmografii pozostaje muzyka do filmu *Prowokator* (1995) w reżyserii Krzysztofa Langa. Centralnym elementem ścieżki dźwiękowej tej produkcji jest kompozycja „**Ave Maria**”, stanowiąca jedyny pełny utwór muzyczny wykorzystany w filmie. W filmowej narracji Lorenc wykorzystuje ją trzykrotnie – w scenach otwierającej, po czołówce oraz w finale – nadając jej funkcję klamry kompozycyjnej i motywu przewodniego.

„Ave Maria” pojawia się po raz pierwszy ok. 1:15, jako muzyka sącząca się z gramofonu, co zostaje zasugerowane wizualnie dopiero w 3:32 minucie filmu. Druga ekspozycja następuje w 4:35, tuż po eksplozji otwierającej sekwencję czołówkową – wówczas słyszalna jest pierwsza zwrotka i początek drugiej. Ostatnie, pełne wykonanie kompozycji pojawia się w scenie końcowej (ok. 1:25:43), gdy Marta Moraczewska fotografuje jezioro – utwór wybrzmiewa w całości w wykonaniu sopranistki Olgi Szyrowej.

Zabieg polegający na ograniczeniu palety dźwiękowej całej produkcji do jednego motywu muzycznego tworzy silne zespolenie warstwy dźwiękowej z narracyjną, a także podkreśla medytacyjno-egzystencjalny charakter filmu. Kompozycja Lorenca łączy kontemplacyjną liryczność z podskórnym napięciem, wpisując się w konwencję muzyki sakralnej reinterpretowanej przez pryzmat współczesnej wrażliwości emocjonalnej. „Ave Maria” w ujęciu Lorenca nie nawiązuje bezpośrednio do żadnej konkretnej wersji tej modlitwy w muzyce europejskiej, lecz stanowi oryginalną refleksję kompozytora nad ideą przebaczenia, winy i odkupienia.

Za ścieżkę dźwiękową do *Prowokatora* Lorenc otrzymał nagrodę na 20. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni (1995), a sam film zdobył dwie statuetki i cztery nominacje¹⁷⁹. Muzyka, ograniczona do jednego motywu przewodniego, pełni tu nie tylko

¹⁷⁹ Michał Lorenc: *Biografia i filmografia*, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1112381> [dostęp: 03.07.2025]

funkcję ilustracyjną, lecz także narracyjną i emocjonalną, współtworząc dramaturgię dzieła i potęgując jego symboliczne przesłanie.

2.15. Henri Seroka

Henri Seroka (ur. 9 maja 1949 roku w Brukseli) jest belgijskim kompozytorem, wokalistą i aranżerem, którego twórczość obejmuje szerokie spektrum gatunków – od muzyki klasycznej i filmowej po popularną i użytkową. Choć początkowo występował jako wokalista¹⁸⁰, największe uznanie zdobył jako autor muzyki filmowej, m.in. do serialu animowanego *Smerfy* oraz kilkunastu filmów fabularnych. Szczególnie owocna okazała się jego wieloletnia współpraca z reżyserem Jackiem Bromskim, obejmująca muzykę do tetralogii: *U Pana Boga za piecem* (1998), *U Pana Boga w ogródku* (2007), *U Pana Boga za miedzą* (2009) oraz *U Pana Boga w Królowym Moście* (2024).

Za ścieżkę dźwiękową do filmu *To ja, złodziej* (2000) Seroka został wyróżniony *Philip Award* – nagrodą dla najlepszego kompozytora filmowego, przyznawaną na Festiwalu Muzyki i Filmu w Warszawie¹⁸¹. Poza działalnością filmową, Seroka reprezentował Belgię podczas Konkursu Piosenki Eurowizji (1984)¹⁸², a także skomponował oficjalne hymny narodowe Belgii na Igrzyska Olimpijskie w Los Angeles (1984) i Mistrzostwa Świata w Piłce Nożnej w Meksyku (1986). W 2004 roku stworzył pięcioczęściowe oratorium *Credo*, wykonywane m.in. w Katedrze Berlińskiej oraz na Jasnej Górze¹⁸³.

Jednym z najbardziej znaczących utworów sakralnych w jego dorobku jest „**Ave Maria**”, skomponowane na potrzeby filmu *U Pana Boga za piecem*, który miał premierę w 1998 roku. Film zdobył uznanie podczas 23. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, m.in. za harmonijne połączenie narracji filmowej z muzyką, która istotnie wzmacnia duchowy wymiar dzieła.

Kompozycja Seroki pojawia się w filmie trzykrotnie, stanowiąc kluczowy motyw emocjonalno-religijny i pełniąc funkcję symbolicznej klamry.

¹⁸⁰ Henri Seroka, *Henri Seroka*, Polskie Nagrania Muza, 1971, płyta winylowa.

¹⁸¹ *Henri Seroka: Biografia i filmografia*, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1137> [dostęp: 03.07.2025]

¹⁸² *Seroka, Henri* [hasło w:] *Dictionnaire de la chanson en Wallonie et à Bruxelles*, red. Robert Wangermée, Pascale Vandervellen, Bruxelles 1995, s. 313.

¹⁸³ henriseroka.com [dostęp: 03.07.2025]

Muzyka Seroki opiera się na melodycznych frazach o charakterze liturgicznym, bliskich śpiewowi psalmowemu. Choć oszczędna formalnie, kompozycja niesie silny ładunek emocjonalny, pogłębiany przez przestrzenną akustykę kościoła oraz subtelny organowy akompaniament. Zestawienie ludzkiego głosu z architekturą sakralną – kopułą, sklepieniami i światłem przebijającym przez witraże – potęguje wrażenie duchowego uniesienia, budując audiowizualną metaforę modlitwy jako mostu między światem doczesnym a transcendentnym.

„Ave Maria” Seroki doskonale wpisuje się w ten kontekst, oferując nie tylko ilustrację muzyczną, lecz również autonomiczne dzieło sakralne, rezonujące zarówno z tradycją liturgiczną, jak i współczesną duchowością.

2.16. Robert Prizeman

Robert Prizeman (28 lutego 1952 – 8 września 2021¹⁸⁴) był brytyjskim kompozytorem, dyrygentem oraz dyrektorem artystycznym, znanym przede wszystkim jako twórca i lider chóru Libera – zespołu, który zyskał międzynarodową renomę dzięki unikalnemu stylowi łączącemu klasyczną muzykę chóralną z nowoczesnymi elementami aranżacyjnymi. Prizeman kształcił się w Royal College of Music, a od 1970 roku był związany z Chórem Chłopięcym św. Filipa (St. Philip's Boys Choir), który z czasem przekształcił w Angel Voices Choir, a ostatecznie – w Libera.

Od 1985 roku Prizeman pełnił funkcję dyrektora muzycznego w programie religijnym *Songs of Praise* nadawanym przez BBC. W 1986 roku skomponował jego motyw przewodni, który stał się rozpoznawalnym znakiem tej produkcji. W 1995 roku ukazał się pierwszy singiel zespołu pt. *Libera*, od którego wzięła się późniejsza nazwa chóru¹⁸⁵. Od 1999 roku zespół występował już pod tą nazwą, publikując liczne albumy i koncertując na całym świecie, m.in. w USA, Japonii, Korei Południowej oraz na Filipinach.

W 2005 roku na albumie *Visions* (wydanym w Stanach Zjednoczonych i Japonii) ukazał się utwór „Ave Maria” skomponowany przez **Robert Prizemana**¹⁸⁶. Kompozycja została zamieszczona jako trzecia pozycja na płycie i od tamtej pory na stałe zagościła w repertuarze koncertowym zespołu.

¹⁸⁴ Robert Prizeman RIP, <https://libera.org.uk/news/robert-prizeman-rip/> [dostęp: 03.07.2025]

¹⁸⁵ Libera, *Libera*, EMI Records, 1995, płyta CD, <https://www.discogs.com/it/master/165564-Libera-Libera> [dostęp: 03.07.2025]

¹⁸⁶ Libera, *Visions*, EMI Classics, 2005), płyta CD.

„Ave Maria” w wersji Prizemana nie jest klasyczną adaptacją tekstu modlitwy maryjnej, lecz muzyczną medytacją inspirowaną jej duchowym charakterem. Cechą wyróżniającą utwór jest minimalistyczna, płynna linia melodyczna oraz delikatna, niemal przezroczysta aranżacja oparta na cichym tle elektronicznym, wzmacnianym przez instrumenty smyczkowe i harfowe harmonie. Głos solisty – jasny i krystaliczny – prowadzi narrację muzyczną z ogromną delikatnością, tworząc nastrój introspekcji i sakralnego wyciszenia.

Utwór ten, choć utrzymany w duchu religijnym, przełamuje schematy tradycyjnej muzyki liturgicznej. Dzięki połączeniu technik klasycznych i współczesnych, „Ave Maria” Prizemana zyskuje charakter uniwersalnej modlitwy – ponadwyznaniowej i emocjonalnie inkluzywnej. Jest to przykład muzyki duchowej, która może przemawiać do szerokiego grona odbiorców niezależnie od ich kulturowego czy religijnego kontekstu.

Rozdział III. Analiza morfologiczna i wykonawcza kompozycji „Ave Maria”

– Integracja analizy tekstu z praktyką wykonawczą w kontekście interpretacji wokalne

Tabela analizy tekstu utworu muzycznego, zawarta w niniejszym rozdziale, wraz z dystrybucją strukturalną oraz systemem kodowania, została opracowana w oparciu o szczegółową analizę morfologii muzycznej. Należy ją obowiązkowo przeglądać w powiązaniu z odpowiadającą jej tabelą. Autorka wprowadziła w tej tabeli dodatkowe identyfikatory numeryczne, które odpowiadają analizie tekstu, stanowiąc nowatorskie podejście do integracji analizy muzycznej z analizą tekstu utworu. Wybór tej innowacyjnej próby metodologicznej wynikał w dużej mierze z charakterystycznej powtarzalności tematycznej tekstu szesnastu omawianych kompozycji „Ave Maria”.

Zastosowana metodologia analityczna pozwala na uchwycenie i porównanie indywidualnych strategii kompozytorów w zakresie przestrzennego rozmieszczenia elementów tekstowych w realizacji muzycznej, mimo oparcia na zbliżonym materiale tekstowo-tematycznym. Takie podejście umożliwia wykonawcom precyzyjniejsze uchwycenie rozmieszczenia tekstu w strukturze muzycznej, co pozwala na głębsze wyrażenie emocji zawartych w pieśni dzięki lepszej synchronizacji elementów werbalnych i muzycznych. Opisany zintegrowany system analizy stanowi istotną podstawę metodologiczną dla praktyk wykonawczych realizowanych przez autorkę.

W kontekście praktyki wykonawczej, stanowiącej ramy badawcze, autorka usystematyzowała trudności techniczne oraz kluczowe elementy artystyczne poszczególnych utworów wokalnych. Została podjęta nowa próba zaprezentowania treści w formie tabelarycznej, co ma na celu zwiększenie przejrzystości, uporządkowanie oraz wizualizację analizowanych zagadnień. Badania koncentrują się w szczególności na: wyzwaniach artykulacyjnych związanych z realizacją ozdobników, mechanizmach artykulacyjnych w różnych systemach językowych oraz regulacji natężenia ekspresji emocjonalnej. W części końcowej rozdziału zaprezentowana analiza techniki wokalne niezbędnej dla interpretacji „Ave Maria” w kontekście sakralnym z akompaniamentem organów uwypukla wyjątkowość jej wymagań, wynikającą z połączenia świętości i funkcji liturgicznej, wysokich aspiracji artystycznych oraz specyfiki akustyki przestrzeni kościelnej. Ekspozuje kluczowe techniki, których wzajemna synergia stanowi fundament udanego wykonania.

3.1. Johann Sebastian Bach/Charles Gounod

Analiza tekstu:

Część I	①Ave Maria, ②gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu ③ in mulieribus, et benedictus fructus fructus ventris tui, Jesu.
Część II	④Sancta Maria Sancta Maria Maria, ⑤ ora pro nobis nobis peccatoribus, nunc et in hora in hora mortis nostrae. Amen! Amen!

Tabela 2. Podział tekstu „Ave Maria” Johanna Sebastiana Bacha/Charlesa Gounoda

Pierwsza część tekstu jest wyrazem pochwały. Druga część wyraża prośbę o wstawiennictwo.

Analiza formalna:

Znaki przykluczowe: , łącznie 41 taktów, metrum $\frac{4}{4}$, forma AB z codą.

Ambitus: d¹-h². Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Część/ okres		A			B		
Fraza	Wstęp	①a	②b	③b'	④d	⑤b''	Coda
Budowa fraz	4	4	2+2+3	2+2+4	2+3	2+2+4+2+3	1
Liczba taktów	4	19			13		1
Takty	4	5-23			24-40		41
Tonacja	G-----D--a--G-----C---D---G-----G-C-G-----						
Metrum	4/4						

Tabela 3. Budowa formalna „Ave Maria” Johanna Sebastiana Bacha/Charlesa Gounoda

Jak już wspomniano, utwór dzieli się na dwie części: A i B z wstępem i codą. Części A i B łączy modulacja. Wstęp zaczyna się i kończy akordem tonicznym (G-dur), a pierwsze cztery takty części A w partii akompaniamentu są powtórzeniem wstępu. Część A rozpoczyna się wejściem linii melodycznej. Również rozpoczyna się ona i kończy akordem tonicznym G-dur w postaci zasadniczej. Ostatnia nuta tej części w partii wokalne to tercja akordu tonicznego (h¹), poprzedzonego doskonałą kadencją (D⁷-T). Część B rozpoczyna się kontrastującym

tematem w tonacji C-dur, a kończy się na akordzie tonicznym G-dur (postać zasadnicza). Ostatnia nuta w melodii to kwinta akordu tonicznego (d^2). Przebieg harmoniczny w ostatnich taktach: $D^7-(D^7)-S^6_5-D^7-T$ (kadencja harmoniczna jest doskonała). Coda ma tylko jeden takt, nie zawiera tekstu i kończy się akordem tonicznym G-dur (z prymą w najniższym i najwyższym głosie).

Po drugie, część lub okres A można podzielić na trzy frazy (a, b, b') o różnych motywach. Fraza a (takty 5-9) jest melodią tematu. Pierwsza i ostatnia nuta w melodii to tercja akordu tonicznego (h^1) i takim też akordem jest zharmonizowana w akompaniamencie. Rozwiązanie na tonikę poprzedzone jest dominantą w I przewrocie. Melodia i rytm frazy b wyraźnie różnią się od frazy a. Fraza ta kończy się modulacją do tonacji dominanty D-dur (postać zasadnicza), nuty ostatniego taktu w melodii to tercja i kwinta akordu tonicznego (fis^1, a^1), kadencja harmoniczn: D^7-T ; harmonia akompaniamentu frazy b' zaczyna się od a-moll, rytm melodii frazy b naśladuje rytm melodii frazy b, ale melodia jest inna, takt 6 przed końcem powraca do G-dur i kończy się akordem tonicznym G-dur (T, zasadnicza), ostatnia nuta w melodii to tercja akordu tonicznego (h^1), kadencja harmoniczna: D^7-T .

Pierwsza część tekstu (pochwalna) odnosi się dokładnie do części A.

Część lub okres B można podzielić na dwie frazy d i b''. Fraza d zawiera nowe motywy, zaczyna od C-dur, przechodzi do D-dur, a w ostatnim taktie do G-dur. Kończy się na akordzie nonowym G-dur z noną małą bez prymy, w IV przewrocie – najniższym dźwiękiem jest nona akordu, co stanowi element kolorystyczny i strukturalnie otwarty. Fraza b'' naśladuje rytm frazy b, ale melodia jest inna. W jej przebiegu występują modulacje, Rozwój harmoniczny w taktach 34–41: patrz powyżej.

Druga część tekstu (prośba o wstawiennictwo) odnosi się dokładnie do części B.

Akompaniament utworu oparty jest na Preludium C-dur BWV 846 Johanna Sebastiana Bacha z pierwszego tomu *Das Wohltemperierte Klavier*, które zostało przez Charles'a Gounoda przetransponowane do tonacji G-dur. Faktura akompaniamentu charakteryzuje się obecnością rozłożonych akordów, których składniki prezentowane są kolejno w sposób melodyczny, zbliżony do techniki arpeggio. Warstwa muzyczna cechuje się lirycznym, płynnym charakterem, przywodzącym na myśl obraz falującej wody. Od taktu 21 zauważalne jest stopniowe obniżanie rejestru partii akompaniamentu, co wpływa na zmianę jej kolorytu brzmieniowego.

Przykłady nutowe:



Takty 19-20



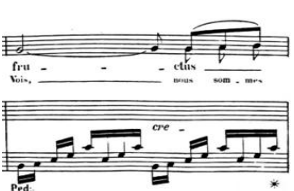
Takty 17-24

Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na następujące punkty:

Łaciński tekst oryginalny	Międzynarodowy alfabet fonetyczny
Ave Maria, gratia plena,	/ˈa.ve maˈri.a ˈgra.tsi.a ˈplɛ.na
Dominus tecum,	ˈdo.mi.nus ˈte.kum
benedicta tu in mulieribus,	be.neˈdik.ta tu in muˈli.e.ri.bus
et benedictus fructus	et ˌbe.neˈdik.tus ˈfruk.tus
fructus ventris tui Jesu	ˈfruk.tus ˈven.tris ˈtu.i ˈje.su
Sancta Maria Sancta Maria Maria,	ˈsaŋk.ta maˈri.a ˈsaŋk.ta maˈri.a ˈma.ri.a ˈo.ra
ora pro nobis nobis peccatoribus,	pro ˈno.bis ˈno.bis pɛk.aˈto.ri.bus ˈnunk et in
nunc et in hora in hora mortis nostrae.	ˈo.ra in ˈo.ra ˈmɔr.tis ˈnos.trae
Amen! Amen!	ˈa.mɛn ˈa.mɛn/

Tabela 4. Tekst „Ave Maria” Johanna Sebastian Bacha/Charlesa Gounoda

Wymowa	Łacina (zob. Tabela 4). Wykonanie utworu powinno opierać się na konsekwentnej i fonetycznie poprawnej wymowie tekstu łacińskiego, zgodnie z przyjętą transkrypcją. Szczególną uwagę należy zwrócić na artykulację głosek oraz zachowanie spójności fonetycznej, co wpływa zarówno na czytelność tekstu, jak i jego ekspresję.
Znak chromatyczny	W warstwie melodycznej występują chromatyzmy przygodne, takie jak $\sharp c^2$ (takt 14) oraz $\flat h^1$ (takt 27, tzw. „takt Schwenckego”). Wykonawca powinien zwrócić szczególną uwagę na te zmiany wysokości dźwięku, ponieważ pełnią one funkcję

	wyrazową i kolorystyczną w strukturze frazy. Chromatyzmy te wymagają precyzyjnego intonacyjnie wykonania. Przykłady nutowe:  Takt 14  Takt 27
Melodia	Linia melodyczna oparta jest w dużej mierze na wznoszących i opadających pochodych sekundowych oraz na powtarzających się wzorach rytmicznych. W interpretacji wokalne należy zwrócić uwagę na wyrazistość konturów melodycznych oraz subtelne różnice w wysokości dźwięku pomiędzy sąsiadującymi nutami. Intonacyjna precyzja oraz odpowiednie frazowanie powinny uwzględniać także przebieg semantyczny tekstu – ton i znaczenie każdego zdania powinny być oddane w ekspresji wokalne. Takty 9-12: $e^2-e^1-fis^1-g^1-a^1-h^1-a^1 - d^2-d^1-e^1-fis^1-g^1-a^1-g^1$  Takty 13-14: $g^2-g^1-a^1-h^1-cis^2-h^1-a^1-e^1$  Takt 16: $h^1-h^1-c^2-d^2$  Takt 18: $a^1-a^1-h^1-c^2$  Takt 20: $g^1-g^1-a^1-h^1$  Takt 21: $c^2-c^2-d^2-e^2$  Takt 33: $e^2-e^2-fis^2-g^2$ 

	Takty 29-30: $a^1-a^1-g^1-fis^1-d^2-h^1-g^1$  Takty 31-32: $c^2-c^2-h^1-a^1-a^2-fis^2-d^2$ 
Oznaczenia dynamiki	W partyturze zaznaczono wyraźne zmiany dynamiczne, szczególnie w taktach 26–29 (początek części B, fraza d), gdzie występują oznaczenia: „<i>cresc. – molto – f – p</i>”, co tworzy wyraźny kontrast dynamiczny. Takie przejścia wymagają od wykonawcy elastycznej kontroli emisji głosu oraz wrażliwości na napięcia dramatyczne zawarte w tekście i muzyce. Przykłady nutowe:  Takty 26-30
Artykulacja	W melodii pojawia się szereg łuków legato, wskazujących na konieczność wykonania danych fragmentów w sposób płynny i spójny: „$\frown$” lub „$\smile$”. Szczególna uwaga powinna zostać zwrócona na koordynację linii wokalne z akompaniamentem, zwłaszcza na początku i końcu utworu. Jednolita artykulacja oraz odpowiednie kształtowanie fraz zapewniają stylistyczną integralność wykonania. Przykłady nutowe:  Takty 5-8 Takty 39-42

Tabela 5. Wskazówki wykonawcze do „Ave Maria” Johanna Sebastiana Bacha/Charlesa Gounoda

3.2. Luigi Cherubini

Analiza tekstu:

Część I	①Ave Ave Maria, ②gratia plena, Dominus tecum Dominus tecum.
	③Benedicta tu in mulieribus, ④et benedictus fructus ventris tui, Jesu Jesu fructus ventris tui Jesu.
Część II	⑤Sancta Maria, Mater Dei, ⑥ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae.
	⑦Sancta Sancta Maria, ⑧Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae.
Coda	⑨Amen Amen A men.

Tabela 6. Analiza tekstu „Ave Maria” Luigi Cherubini

Analiza formalna:

Znaki przykluczowe: , łącznie 76 taktów, metrum $\frac{3}{4}$, forma AB ze wstępem, interludiami i codą. Ambitus: e^1 - a^2 . Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Część		A							B					
Okres		α			β			γ		α'				
Fraza	Wstęp	① a	② b	Interl.	③ c	④ d	Interl.	⑤ e	⑥ f	⑦ a	⑧ g	Coda		
Budowa fraz	1+2+3 +2+4	2+3	4+3	2	4	4+2+3	2	2+2	3+4	2+3	2+4 +3	⑨2+2 +4	2	
Liczba taktów	12	12		2	13		2	11		14		10		
Takty	12	13-25			26-39		40-41	42-52		53-66		67-76		
Tonacja	F-----C-----a-----d----F-----Ges-F-----													
Metrum	$\frac{3}{4}$													

Tabela 7. Budowa formalna „Ave Maria” Luigi Cherubini

Wstęp zaczyna się od F-dur, melodia jest głównym tematem części A. Wstęp kończy się na akordzie tonicznym F-dur poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała).

Część A zaczyna się od F-dur, moduluje do C-dur i kończy się na tymże akordzie, poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała). Między częściami A i B znajduje się interludium, w ostatniej ćwierci ostatniego taktu interludium przechodzi do tonacji a-moll, kończąc na akordzie E-dur septymowym (w postaci zasadniczej, bez kwinty). Część B zaczyna się od a-moll, przechodzi przez wiele modulacji, aby w zakończeniu wrócić do wyjściowej tonacji F-dur kadencją doskonałą. Podobną kadencję zawiera coda.

Podział tekstu na części odpowiada podziałowi modlitwy „Ave Maria”.

Część A można podzielić na dwa okresy: α i β z małym interludium pomiędzy. Okresy kontrastują ze sobą tematami. Okres α składa się z dwóch fraz: a i b. Fraza a zaczyna się od F-dur i kończy się na tymże akordzie poprzedzonym dominantą septymową. Fraza b zawiera nowe motywy i również kończy się na akordzie tonicznym F-dur, poprzedzonym dominantą septymową. Małe interludium służy jako łącznik między okresami α i β . Kończy się na akordzie tonicznym F-dur, poprzedzonym dominantą septymową. Okres β składa się z dwóch fraz: c i d. Fraza c zawiera nowe motywy oraz modulację do C-dur. Kończy się na tymże akordzie poprzedzonym dominantą septymową. Fraza d również zawiera nowe motywy i kończy się pod względem harmonii w ten sam sposób.

Tekst okresu α to początek modlitwy („Ave Maria [...] Dominus tecum”), a tekst okresu β to dalszy ciąg jej pierwszej części („Benedicta tu [...] Jesus”).

Część B można podzielić na dwa okresy: γ i α' . Okres γ składa się z dwóch fraz: e i f. Fraza e przechodzi z C-dur do równoległej tonacji a-moll. Zawiera nowe motywy i kończy się na dominancie w tonacji a-moll – akordzie E-dur septymowym a-moll, tworząc kadencję zawieszoną. Fraza f moduluje ponownie, zaczynając od d-moll i kończąc na dominancie septymowej w tonacji F-dur – akordzie C-dur septymowym. Również tworzy to kadencję zawieszoną, a muzyka powraca do wyjściowej tonacji. Okres α' składa się z dwóch fraz: a i g. Fraza a jest dokładnie taka sama, jak w okresie α ; fraza g zawiera całkowicie nowy materiał, zaczynają się od Ges-dur, kończąc się na akordzie tonicznym F-dur, poprzedzonym dominantą septymową.

Akompaniament utworu oparty jest zasadniczo na strukturach akordowych realizowanych zarówno w układzie harmonicznym (akordy grane jednocześnie), jak i w układzie arpeggiowanym (akordy rozłożone, w których poszczególne dźwięki brzmią kolejno).

Przykłady nutowe:



Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na następujące punkty:

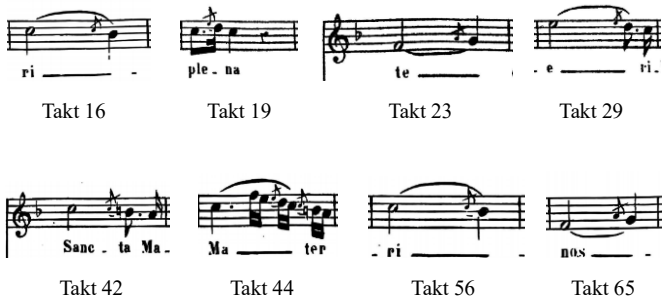
Łaciński tekst oryginalny	Międzynarodowy alfabet fonetyczny
Ave Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Jesu, Jesu fructus ventris tui, Jesu. Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Sancta Sancta Maria ,Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen Amen Amen.	/ 'a.ve 'a.ve ma'ri.a 'gra.tsi.a 'ple.na 'do.mi.nus 'te.kum 'do.mi.nus 'te.kum be.ne'dik.ta tu in mu'li.e.ri.bus et be.ne'dik.tus 'fruk.tus 'ven.tris tu.i 'je.su 'je.su 'fruk.tus 'ven.tris tu.i 'je.su 'san.ka ma'ri.a 'ma.ter 'de.i 'o.ra pro 'no.bis pek.ka'to.ri.bus nuŋk et in 'o.ra 'mor.tis 'nos.trae 'san.ka 'san.ka ma'ri.a'ma.ter 'de.i 'o.ra pro 'no.bis pek.ka'to.ri.bus nuŋk et in 'o.ra 'mor.tis 'nos.trae 'a.men 'a.men 'a.men /

Tabela 8. Tekst „Ave Maria” Luigiego Cherubiniego

Wymowa	Łacina (zob. Tabela 8). Wykonanie utworu powinno opierać się na konsekwentnej i fonetycznie poprawnej wymowie tekstu łacińskiego, zgodnie z przyjętą transkrypcją. Szczególną uwagę należy zwrócić na artykulację głosek oraz zachowanie spójności fonetycznej, co wpływa zarówno na czytelność tekstu, jak i jego ekspresję.
Znak chromatyczny	W warstwie melodycznej występują przygodne znaki chromatyczne: $\sharp$, $\sharp$, $\flat$ – skoncentrowane głównie w okresie γ , w tym: dużo nut $\sharp h^1$ (takty 27, 28, 31, 33, 42, 43, 44, 45, 62, 68 i 72), $\sharp c^2$ (takt 46), ba^1 (takt 51), bg^2 (takt 61), bd^2 (takt 61). Zmiany te pełnią funkcję kolorystyczną i wpływają na napięcie harmoniczne fraz. W interpretacji wykonawczej należy zwrócić szczególną uwagę na precyzyjne ich intonowanie oraz wyrazowość.

	Przykłady nutowe:  Takty 27-28 Takt 31 Takt 33 Takty 42-46 Takt 51 Takty 61-62 Takt 68 Takt 72
Tekst	W pierwszej części utworu występują powtórzenia wyrazów i fraz tekstowych, takich jak: <i>Ave</i>, <i>Dominus tecum</i>, <i>Jesu</i>, <i>fructus ventris tui Jesu</i>. Należy interpretować je z odpowiednią ekspresją emocjonalną i wyrazistością artykulacyjną. W drugiej części tekst również się powtarza, przy czym fragment ④ „Sancta Sancta Maria” stanowi powrót do materiału muzycznego z ① „Ave Ave Maria, gratia”. W porównaniu do ③ „Sancta Sancta Maria”, jest to temat kontrastowy – wymaga więc zaakcentowania poczucia powrotu do znanego motywu. Przykłady nutowe:  Tekst ①, takty 13-17 Tekst ⑦, takty 53-57 Końcowe <i>Amen</i> (takty 67–76) pojawia się w formie rozwiniętej, z bogatszą i bardziej zróżnicowaną melodią. Wymaga ono dokładnej koordynacji z akompaniamentem. Przykład nutowy:  Takty 67-76

	Powtarzające się fragmenty tekstu odzwierciedlają treści istotne dla kompozytora – wykonawca powinien je zaakcentować, uwypuklając ich znaczenie.
Melodia	Partia wokalna zawiera elementy faktury instrumentalnej – zwłaszcza liczne przednutki oraz tryle. Przykłady nutowe: Takty 22-24 Takty 27-30 Takty 42-45 Takty 67-71
Oznaczenia dynamiki, akcenty dynamiczne lub charakterystyczne	Takt 13 (fraza a, część A): <i>pp</i>. Takt 42 (fraza e, część B): <i>p</i>. Takty 49–50: <i>cresc.</i> – <i>f</i> – <i>dim.</i> – <i>pp</i>, dźwięk najpierw stopniowo narasta, a następnie dynamika opada. Takty 60–61: <i>cresc.</i> – <i>f</i> – <i>p</i>, z szybkim kontrastem dynamicznym. Takt 61: znak akcentu „>” przy nucie f², wskazujący na wyraziste podkreślenie. W interpretacji należy dążyć do elastycznego operowania barwą i intensywnością głosu.

	Przykład nutowy:  Takty 13-14 Takty 42-43  Takty 49-52 Takty 60-61
Ozdobnik	W utworze występuje wiele przednutek pojedynczych („<i>tr</i>”), m.in.: Takt 16: c² przed b¹, Takt 19: e² przed d², Takt 23: a¹ przed g¹, Takt 29: e² przed d², Takt 42: c² przed h¹, Takt 44: e² przed d² i c² przed h¹, Takt 56: c² przed h¹, Takt 65: a¹ przed g¹. Wszystkie przednutki należy wykonać lekko i krótko, poprzedzając nimi nutę główną, skracając wartość rytmiczną poprzedzającego dźwięku. Przykłady nutowe:  Takt 16 Takt 19 Takt 23 Takt 29 Takt 42 Takt 44 Takt 56 Takt 65 Utwór zawiera również przednutki podwójne („<i>tr</i>”) (takty 27–28, 38–39, 69–70, 73–74): a¹–b¹ przed c², c²–d² przed c², d²–e² przed f², f¹–g¹ przed f¹. Oraz tryle, oznaczone znakiem „<i>tr</i>” nad dźwiękami: h¹, d², e², g¹ – które należy wykonać płynnie, z efektem falowania. Przykłady nutowe:  Takty 27-28 Takty 38-39 Takty 69-70 Takty 73-74

Fermata	W końcowym „Amen” (takt 73) występuje znak fermaty („) nad dźwiękiem g¹. Czas jej trwania nie jest ściśle określony – zależy od interpretacji wykonawcy. Fermata umożliwia chwilowe zatrzymanie i pogłębienie ekspresji zakończenia. Przykład nutowy: 
Legato	W partii wokalne obecne są łuki legato („” lub „”), szczególnie w końcowych fragmentach utworu (takty 67–76). Wskazują one na potrzebę płynnego, ekspresyjnego prowadzenia fraz i integracji linii melodycznej z akompaniamentem. Przykłady nutowe:  Takty 67-76

Tabela 9. Wskazówki wykonawcze do „Ave Maria” Luigiiego Cherubiniego

3.3. Franz Schubert

Analiza tekstu:

Część I	①Ave Maria! Jungfrau mild, Erhöre einer Jungfrau Flehen, Aus diesem Felsen starr und wild. Soll mein Gebet zu dir hinwehen. ②Wir schlafen sicher bis zum Morgen, Ob Menschen noch so grausam sind. O Jungfrau, sieh der Jungfrau Sorgen, O Mutter, hör’ ein bittend Kind! Ave Maria!
Część II	③Ave Maria! Unbefleckt! Wenn wir auf diesen Fels hinsinken Zum Schlaf, und uns dein Schutz bedeckt Wird weich der harte Fels uns dünken. ④Du lächelst, Rosendüfte wehen In dieser dumpfen Felsenkluft, O Mutter, höre Kindes Flehen, O Jungfrau, eine Jungfrau ruft! Ave Maria!
Część III	⑤Ave Maria! Reine Magd! Der Erde und der Luft Dämonen, Von deines Auges Huld verjagt, Sie können hier nicht bei uns wohnen !

	⑥ Wir woll'n uns still dem Schicksal beugen, Da uns dein heil'ger Trost anweht; Der Jungfrau wolle hold dich neigen, Dem Kind, das für den Vater fleht. Ave Maria!
--	--

Tabela 10. Podział tekstu „Ave Maria” Franza Schuberta

Analiza formalna:

Znaki przykluczowe: , łącznie 43 taktów, metrum $\frac{4}{4}$, forma zwrotkowa z codą.

Ambitus: f¹-f². Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Część/ Okres		A			A			A		
Fraza	Wstęp	①a	②b	Interl.	③a	④b	Interl.	⑤a	⑥b	Coda
Budowa fraz	2	6	6	1	6	6	1	6	6	3
Liczba taktów	2	12		1	12		1	12		3
Takty	2	3-14		15	3-14		15	3-14		15-17
Tonacja	B									
Metrum	4/4									

Tabela 11. Budowa formalna „Ave Maria” Franza Schuberta

Utwór można podzielić na trzy części ze względu na treść tekstu. Pierwsza część tekstu opowiada o dziewczynie, która zaczyna modlić się do Matki Boskiej. W drugiej części dziewczyna czuje, że Matka Boska przybyła do niej i ją pocieszyła, a w trzeciej części dziewczyna wybiera zaakceptowanie swojego losu i prosi Matkę Boską, aby powtórzyła jej modlitwy „Bogu Ojcu”. Melodia trzech części jest taka sama, tonacja to B-dur.

Okres A można podzielić na dwie frazy: a i b zgodnie z melodią. Fraza a (tekst ①③⑤) kończy się na dominancie w postaci zasadniczej z prymą w partii wokalne. Fraza b (tekst ②④⑥) kończy się na akordzie tonicznym w postaci zasadniczej, z prymą w najwyższym głosie, poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała).

Faktura akompaniamentu oparta jest głównie na rozłożonych strukturach akordowych, wykonywanych jako dwudźwięki w figuracji sekstolowej, co nadaje warstwie harmoniczej płynność i ruchliwość.

Przykład nutowy:

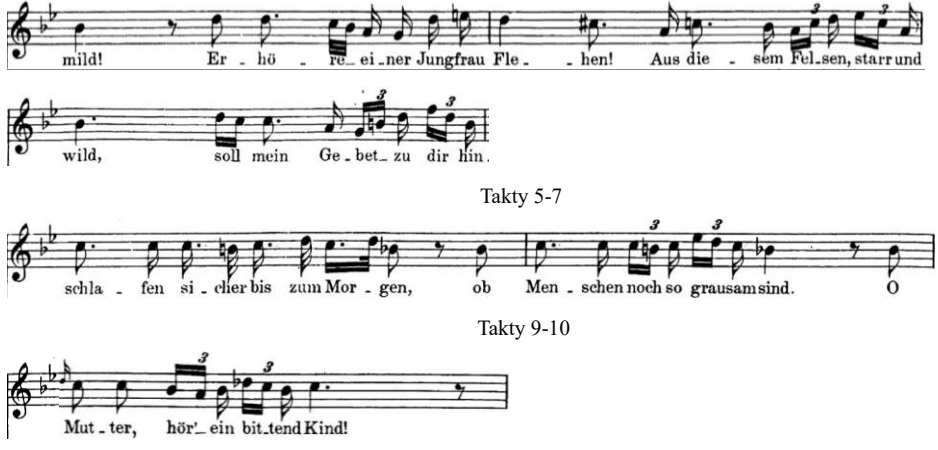


Takty 1-4

Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na następujące punkty:

Niemiecki oryginał	Międzynarodowy alfabet fonetyczny
Ave Maria! Jungfrau mild, Erhöre einer Jungfrau Flehen, Aus diesem Felsen starr und wild. Soll mein Gebet zu dir hinwehen. Wir schlafen sicher bis zum Morgen, Ob Menschen noch so grausam sind. O Jungfrau, sieh der Jungfrau Sorgen, O Mutter, hör' ein bittend Kind! Ave Maria!	/ˈaːve ˈmaːrja ˈjʊŋfraʊ ˈmɪlt ˈɛʁˈhøːrə ˈaɪnə ˈjʊŋfraʊ ˈfleːən ˈaʊs ˈdiːzəm ˈfɛlzn ˈʃtar ˈʊnt ˈvɪlt ˈzɔl ˈmaɪn ˈgəˈbeːt ˈtsuː ˈdiːɐ̯ ˈhɪnveːən ˈviːɐ̯ ˈʃlaːfn ˈzɪçə ˈbɪs ˈtsom ˈmɔrgn ˈɔp ˈmɛnʃən ˈnoχ ˈzoː ˈɡraʊzɑːm ˈzɪnt ˈoː ˈjʊŋfraʊ ˈziː ˈdeːə ˈjʊŋfraʊ ˈzɔrgn ˈoː ˈmʊtɐ ˈhøːr ˈaɪn ˈbɪtnt ˈkɪnt ˈaːve ˈmaːrja /
Ave Maria! Unbefleckt! Wenn wir auf diesen Fels hinsinken Zum Schlaf, und uns dein Schutz bedeckt Wird weich der harte Fels uns dünken. Du lächelst, Rosendüfte wehen In dieser dumpfen Felsenkluft, O Mutter, höre Kindes Flehen, O Jungfrau, eine Jungfrau ruft! Ave Maria!	/ˈaːve ˈmaːrja ˈʊnbɛflɛkt ˈvɛn ˈviːɐ̯ ˈaʊf ˈdiːzən ˈfɛls ˈhɪnˈzɪŋkn ˈtsom ˈʃlaːf ˈʊnt ˈʊns ˈdaɪn ˈʃʊts bəˈdɛkt ˈvɪrt ˈvaɪç ˈdeːə ˈhartə ˈfɛls ˈʊns ˈdʏŋkn ˈduː ˈlɛçlst ˈʁoːzɛndʏftə ˈveːən ˈɪn ˈdiːzə ˈdʊmpfən ˈfɛlzn ˈklʊft ˈoː ˈmʊtɐ ˈhøːrə ˈkɪndəs ˈfleːən ˈoː ˈjʊŋfraʊ ˈaɪnə ˈjʊŋfraʊ ˈruːft ˈaːve ˈmaːrja /
Ave Maria! Reine Magd! Der Erde und der Luft Dämonen, Von deines Auges Huld verjagt, Sie können hier nicht bei uns wohnen, Wir woll'n uns still dem Schicksal beugen, Da uns dein heil'ger Trost anweht; Der Jungfrau wolle hold dich neigen, Dem Kind, das für den Vater fleht. Ave Maria!	/ˈaːve ˈmaːrja ˈraɪnə ˈmaːkt ˈdeːə ˈeːɔdə ˈʊnt ˈdeːə ˈlʊft ˈdɛˈmoːnən ˈfɔn ˈdaɪnəs ˈaʊgəs ˈhʊlt ˈfɛɐ̯ˈjaːkt ˈziː ˈkœnən ˈhiːɐ̯ ˈnɪçt ˈbaɪ ˈʊns ˈvoːnən ˈviːɐ̯ ˈvɔl'n ˈʊns ˈʃtɪl ˈdeːm ˈʃɪkʒaːl ˈbɔɪgn ˈdaː ˈʊns ˈdaɪn ˈhaɪl'gɐ ˈtroːst ˈanveːt ˈdeːə ˈjʊŋfraʊ ˈvɔlə ˈhɔlt ˈdɪç ˈnaɪgn ˈdeːm ˈkɪnt ˈdas ˈfyːɐ̯ ˈdeːn ˈfaːtɐ ˈfleːt ˈaːve ˈmaːrja /

Tabela 12. Tekst „Ave Maria” Franz Schuberta

Wymowa	Niemiecki (zob. Tabela 12). Wykonanie powinno być oparte na transkrypcji fonetycznej, zapewniającej konsekwentną i poprawną artykulację tekstu niemieckiego. Szczególną uwagę należy zwrócić na wyraźne brzmienie spółgłosek, które w języku niemieckim często decydują o przejrzystości przekazu oraz jego dramatyzmie.
Znaki chromatyczne	Melodia zawiera znaki chromatyczne o charakterze przygodnym („h²”, „#”, „b²”): h^{e2} (takt 5), #c² (takt 6), h¹ (takty 7, 9 i 10), b^{d2} (takt 12). Ich zastosowanie wpływa na koloryt harmoniczny oraz subtelną modulacyjność. Należy zwrócić szczególną uwagę na ich precyzyjne intonowanie. Przykłady nutowe:  Takty 5-7 Takty 9-10 Takt 12
Repetycje	Między taktami 3 a 15 jest trzykrotna repetycja. Kolejność śpiewania: takty 1-15, 3-15, 3-17. Przykłady nutowe:  Takt 3 Takty 15-17
Tekst	Na początku i końcu wszystkich trzech zwrotek występuje „Ave Maria!”, co podkreśla wagę tego wyrażenia. Melodia „Ave Maria!” na początku i na końcu jest taka sama, jednak może zmieniać swój wyraz emocjonalny w zależności od inwencji wykonawcy. Przykłady nutowe:  Takty 3-4

	 Takty 13-14
Rytm	Melodia i akompaniament opierają się na różnych schematach rytmicznych. Partia akompaniamentu opiera się na sekstolach przypadających na każdą ćwierćnutę. W partii wokalne jedynie czasem występują triole i sekstole (szesnastkowe). Wymaga to od wykonawcy precyzyjnego zestrojenia rytmu frazy z fakturą towarzyszącą. Przykłady nutowe:  Takty 6-8 Takty 10-12
Oznaczenia Dynamiki	Dynamika w utworze jest starannie zaplanowana i bardzo zróżnicowana: W taktach 5–6 (faza a): <i>cresc.</i> – <i>dim.</i>, co tworzy ekspresyjny łuk dynamiczny. W taktach 11–12 (faza b): złożony ciąg zmian dynamicznych: <i>cresc.</i> – <i>fp</i> – <i>dim.</i> – <i>pp</i> – <i>cresc.</i> – <i>dim.</i>, w tym nagłe przejście od forte do piano. W takcie 13: kolejna zmiana dynamiczna uzupełniająca formę zamknięcia. Wszystkie te elementy wymagają wrażliwości dynamicznej i umiejętności budowania napięcia. Przykład nutowy:  Takty 5-6

	Takty 11-13
Ozdobniki	W utworze występują przednutki pojedyncze („”), przednutki podwójne („”) oraz mordent („”): Takt 4: d²–c² przed b¹, takt 8: c²–b¹ przed a¹, takt 11: mordent górny – es²–d² na nucie d² (tworząc figurację: d²–es²–d²), takty 11 i 12: f² przed es² oraz d² przed c². Przednutki należy wykonać lekko, bez akcentu, skracając poprzedzającą wartość rytmiczną. Mordent natomiast powinien być wykonany szybko, z wyraźną artykulacją górnej sekundy i powrotem do dźwięku głównego. Przykłady nutowe: Takt 4 Takt 8 Takt 11 Takt 12
Legato	Szczególnie ważne jest płynne legato na początku i na końcu melodii, ponieważ wyraża ono temat utworu. Przykład nutowy: Takt 3 lub 13
Uwaga: melodia trzech części jest dokładnie taka sama i powtarzalna, więc wybrano tylko dwie pierwsze części do wykonania i nagrania.	

Tabela 13. Wskazówki wykonawcze do „Ave Maria” Franza Schuberta

3.4. Luis Baca Elorriaga

Analiza tekstu:

Część I	① Ave Maria, gratia plena, Ave Maria, Dominus tecum.
	② tu benedicta in mulieribus, et benedictus Jesu, fructus ventris tui;
	③ Ave Maria, Dominus tecum. Ave Maria, gratia plena,
	④ Ave Maria, gratia plena, Ave Maria, Dominus tecum.

Część II	⑤ Sancta Maria, Mater Dei,
	⑥ Ora pronobis peccatoribus, Nunc et in hora in hora mortis nostrae.
	⑦ Sancta Maria, Mater Dei,
	⑧ Ora pronobis peccatoribus.
Coda	⑨ A men A men A men A men. A men A men A men A men.

Tabela 14. Podział tekstu „Ave Maria” Luisa Bacy Elorriagi

Analiza formalna:

Znaki przykluczowe: , łącznie 123 taktów, metrum $\frac{3}{4}$, forma AB ze wstępem, interludiami i codą. Ambitus: d¹-a². Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Część		A									
Okres		①α			②α'		③β			④α	
Fraza	Wstęp	a	a'	Interl.	a''	a'''	b	b'	Interl.	a	a'
Budowa fraz	7+9	2+2	2+3	2+2	2+2	2+5	2+2	2+3	1	2+2	2+3
Liczba taktów	16	9		4	11		9		1	9	
Takty	1-16	17-25		26-29	30-40		41-49		50	51-59	
Tonacja	F-----d-F-----d-----F-----d-F-----										
Metrum	$\frac{3}{4}$										

Tabela 15. Budowa formalna „Ave Maria” Luisa Bacy Elorriagi – część A

Część		B										
Okres		⑤γ		⑥δ			⑦γ		⑧δ'			
Fraza	Interl.	c	c	d	e	Interl.	c	c	d	e'	coda	
Budowa fraz	4	4	4	4	2+2+4	4	4	4	4	6	⑨ 2+2+4+2+2+4	2
Liczba taktów	4	8		12		4	8		10		18	
Takty	60-63	64-71		72-83		84-87	88-95		96-105		106-123	
Tonacja	C-----d----F-----C-----d-----F-----g--a--F--g--a--F-----											
Metrum	$\frac{3}{4}$											

Tabela 16. Budowa formalna „Ave Maria” Luisa Bacy Elorriagi – część B

Części A i B są ze sobą skonstrastowane, rozdziela je modulujące interludium. Wstęp wykorzystuje materiał głównego tematu. Zaczyna się od F-dur, a kończy się na akordzie tonicznym F-dur poprzedzonym dominantą septymową. Część A kończy się akordem tonicznym F-dur z prymą w partii wokalne (f^l), poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała). Interludium zaczyna się od zmiany tonacji z F-dur na C-dur i kończy się akordem C-dur poprzedzonym dominantą septymową. Część B kończy się akordem tonicznym F-dur, z prymą (f^l) w partii wokalne, poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała). Coda zawiera wiele modulacji, jednak ostatecznie kończy się akordem tonicznym F-dur, poprzedzonym dominantą (kadencja doskonała).

Podział tekstu na części odpowiada podziałowi modlitwy. Coda zawiera wiele powtarzających się słów „Amen”.

Część A można podzielić na cztery okresy α , α' , β i α z interludium. Okres α składa się z dwóch fraz: a i a'. Fraza a zawiera główną melodię tematu. Zaczyna się na akordzie F-dur (w akompaniamencie), a kończy na akordzie A-dur septymowym (w III przewrocie, z kwintą w najwyższym głosie), tworząc kadencję zawieszoną. Pierwsze trzy takty frazy a' naśladują rytm pierwszych trzech taktów frazy a, powracając do tonacji F-dur. Rozwija melodię tematu i kończy się na akordzie tonicznym F-dur, poprzedzonym dominantą septymową. Okresy α i α' są oddzielone interludium. Okres α' składa się z dwóch fraz: a'' i a'''. Fraza a'' także naśladuje rytm frazy a i kończy się na akordzie tonicznym F-dur w postaci zasadniczej, z tercją w partii wokalne, poprzedzonym dominantą septymową bez kwinty w postaci zasadniczej. Fraza a''' ma pierwszy takt taki sam, jak fraza a''. Kończy się na akordzie tonicznym F-dur, poprzedzonym dominantą septymową bez kwinty w postaci zasadniczej. Istnieje modulacja pomiędzy okresami α' i β , a tematy tych okresów są skonstrastowane ze sobą. Okres β składa się z dwóch fraz: b i b'. Fraza b wprowadza nowe motywy, zaczyna się od d-moll i kończy się na tymże akordzie, poprzedzonym dominantą septymową. Początek frazy b' naśladuje melodię z początku frazy b, powraca do tonacji F-dur i kończy się akordem tonicznym w tejże tonacji, poprzedzonym dominantą septymową. Pomiędzy okresem β a powrotem okresu α również znajduje się interludium.

Pierwszą część tekstu można podzielić na dwa zestawy: ①+② i ③+④. Pierwszy zestaw jest tożsamy z pierwszą częścią modlitwy „Ave Maria”. Drugi zestaw jest powtórzeniem wybranych słów z początku modlitwy (od „Ave Maria” do „Dominus tecum”).

Część B można podzielić na cztery okresy: γ , δ , γ , δ' . Okres γ składa się z dwóch fraz c. Fraza c wprowadza nowe motywy, zaczyna się od C-dur i kończy się również akordem C-dur, poprzedzonym dominantą septymową; ta fraza występuje dwukrotnie, po czym następuje

powrót do tonacji zasadniczej (F-dur). Okres γ i δ są ze sobą kontrastujące, a okres δ składa się z dwóch fraz: d i e. Fraza d zawiera nowe motywy, zaczyna się od d-moll i kończący się na tymże akordzie, poprzedzonym dominantą septymową. Fraza e również wprowadza nowe motywy, tonacja powraca w niej do F-dur, a fraza ta kończy się właśnie tym akordem, poprzedzonym dominantą septymową. Pomiedzy okresem δ a powrotem okresu γ znajduje się interludium. Okres δ' składa się z dwóch fraz: d i e'. Fraza d jest całkowitym powtórzeniem frazy d z okresu δ ; początek frazy e' jest taki sam, jak frazy e, pod względem harmonicznym kończy się też podobnie – na akordzie tonicznym F-dur, poprzedzoną dominantą septymową.

Drugą część tekstu odpowiada drugiej części modlitwy „Ave Maria”, przy czym niektóre jej zwroty są powtarzane.

Faktura akompaniamentu opiera się na przemianym zastosowaniu akordów granych harmonicznie i arpeggiowanych, z wyraźnym zróżnicowaniem rytmicznym, w którym dominuje figura triolowa jako istotny element kształtujący puls i charakter warstwy towarzyszącej. Przykłady nutowe:

Andante religioso



Takt 1-2



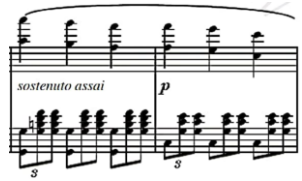
Takt 9



Takt 17



Takt 41



Takty 60-61



Takt 64



Takt 113



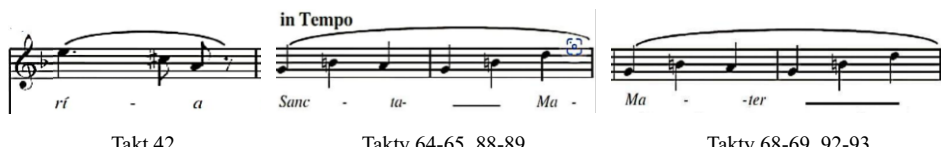
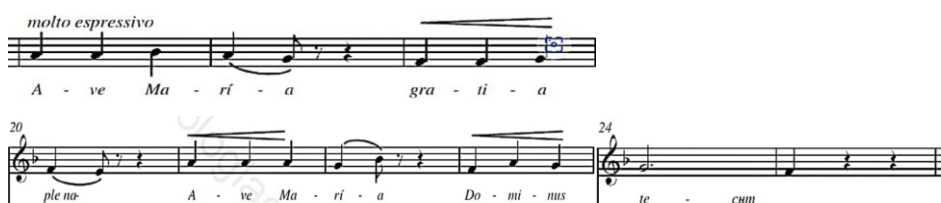
Takt 114

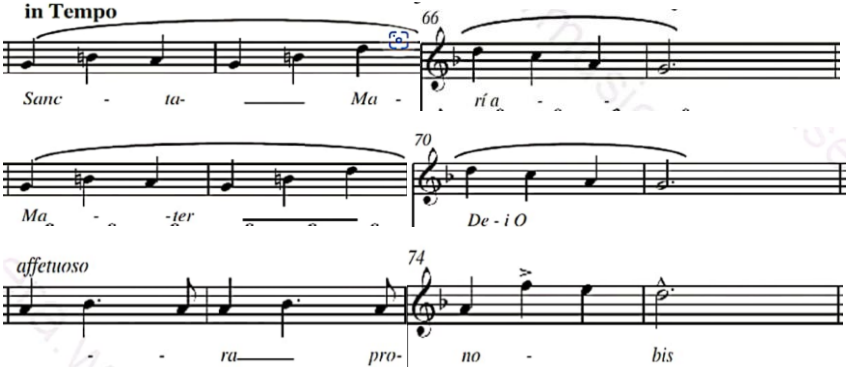
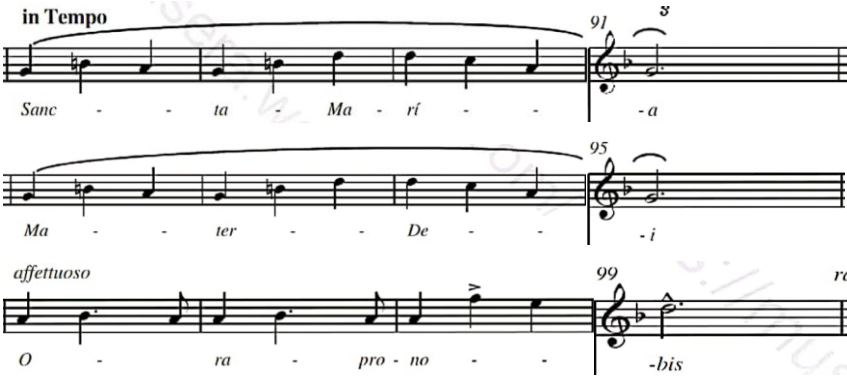
Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na następujące punkty:

Łaciński tekst oryginalny	Międzynarodowy alfabet fonetyczny
Ave Maria gratia plena Ave Maria	/ 'a.ve ma'ri.a 'gra.t̃si.a 'pl̃e.na 'a.ve ma'ri.a
Dominus tecum. tu benedicta	'd̃o.mi.nus 'te.kum tu be.ne'd̃ik.ta
in mulieribus et benedictus Jesu,	in mu'li.e.ri.bus et be.ne'd̃ik.tus 'je.su
fructus ventris tui,	'fruk.tus 'ven.tris tu.i
Ave Maria Dominus tecum	'a.ve ma'ri.a 'd̃o.mi.nus 'te.kum
Ave Maria Gratia plena	'a.ve ma'ri.a 'gra.t̃si.a 'pl̃e.na

Ave Maria gratia plena	'a.ve ma'ri.a 'gra.tsi.a 'plɛ.na
Ave Maria Dominus tecum	'a.ve ma'ri.a 'dɔ.mi.nus 'te.kum
Sancta Maria,Mater Dei,	'sank.ta ma'ri.a 'ma.tɛr 'de.i
Ora pronobis peccatoribus,	'o.ra pro'no.bis pɛk.ka'to.ri.bus
Nunc et in hora in hora mortis nostrae	'nunk et in 'o.ra in 'o.ra 'mɔr.tis 'nɔ.strae
Sancta Maria,Mater Dei,	'sank.ta ma'ri.a 'ma.tɛr 'de.i
Ora pronobis peccatoribus	'o.ra pro'no.bis pɛk.ka'to.ri.bus
A men A men A men A men. A men A men	'a.mɛn 'a.mɛn 'a.mɛn 'a.mɛn 'a.mɛn 'a.mɛn
A men A men.	'a.mɛn 'a.mɛn/

Tabela 17. Wymowa tekstu „Ave Maria” Luisa Bacy Elorriagi

Wymowa	Łacina (zob. Tabela 17). Wykonanie utworu powinno opierać się na konsekwentnej i fonetycznie poprawnej wymowie tekstu łacińskiego, zgodnie z przyjętą transkrypcją. Szczególną uwagę należy zwrócić na artykulację głosek oraz zachowanie spójności fonetycznej, co wpływa zarówno na czytelność tekstu, jak i jego ekspresję.
Znak chromatyczny	W melodii zawarte są znaki przygodne: $\sharp c^2$ (takt 42) i $\natural h^1$ (takty 64, 65, 68, 69, 88, 89, 92 i 93 w okresie γ), które wzbogacają harmonię i nadają koloryt charakterystyczny dla okresu γ, poprawna intonacja tych dźwięków jest istotna dla zachowania spójności harmonicznego. Przykłady nutowe:  Takt 42 Takty 64-65, 88-89 Takty 68-69, 92-93
Tekst	Najczęściej powtarzanymi fragmentami tekstu w część I (części A) są: „Ave Maria, gratia plena”, „Ave Maria, Dominus tecum”. Tekst oznaczony jako ④ jest identyczny z tekstem ①, a ich opracowanie muzyczne również jest tożsame, co podkreśla spójność formalną i retoryczną utworu. Przykłady nutowe:  Takty 17-25

	 Takty 51-59 W części B, tekst „Sancta Maria, Mater Dei, Ora pro nobis” pojawia się dwukrotnie ((5)(6) i (7)(8)), przy zachowaniu tej samej melodii. Przykłady nutowe:  Takty 64-75  Takty 88-99
Długość	Utwór liczy 123 takty, co czyni go stosunkowo długim. Należy odpowiednio zaplanować rozłożenie napięcia emocjonalnego i dbać o różnicowanie wyrazowe w powtarzających się fragmentach, aby uniknąć monotonii.
Oznaczenia dynamiki i tempa, fermaty	W części A (takty 17, 19, 21, 23, 47, 51, 53, 55) występują oznaczenia <i>cresc.</i>, sygnalizujące stopniowe narastanie dynamiki. Takt 47: „Calando” (łącznie cechy ritardando i diminuendo) – jednoczesne zwalnianie tempa i ściszenie dźwięku, takt 48: fermata („”) nad nutą e² – dźwięk należy przedłużyć zgodnie z intencją wykonawczą, takt 49: „1° Tempo” (tempo primo) – powrót do tempa początkowego (repryza α).

Przykłady nutowe:

Takty 16-25

Takty 47-56

W części B (γ), pojawiają się kolejne oznaczenia: „in Tempo” (takty 64 i 88) – powrót do pierwotnego tempa, *crescendo* (takt 76), *ritard.* (ritardando – spowolnić) (takt 78), *rall.* (rallentando – stopniowo zwolnić) (takty 80, 100), graficzne crescendo („)” (takt 100), „*smorzando*” (dosłownie „zamieranie”) (takt 102) – szybkie zaniknięcie dźwięku. Przykłady nutowe:

Takt 64

Takt 88

Takty 76-77

Takty 78-83

Takty 100-103

	W takcie 110 i 118 (coda) pojawiają się chwilowe zmiany tempa – oznaczenia <i>rall.</i>, wymagające naturalnego zwolnienia frazy. Przykłady nutowe:  Takt 110  Takt 118
Ozdobnik	Utwór zawiera przednutki i ozdobniki melodyczne: Takty 32 i 104: przednutki krótkie („”) – dodane nuty: f²–e² przed d², c²–b¹ przed a¹. Przykłady nutowe:  Takt 32  Takt 104 Takt 38: obieg („”) – figuracja b¹–a¹–g¹–a¹ wpleciona między nuty a¹–b¹, tworząc: a¹–b¹–a¹–g¹–a¹–b¹. Przykład nutowy:  Takty 38-39 Wszystkie ozdobniki powinny być wykonane lekko, rytmicznie precyzyjnie, bez spowalniania głównego pulsu.
Oznaczenia artykulacyjne	Akcenty dynamiczne lub charakterystyczne W takcie 74 partytury znajduje się znak akcentu: „>” nad nutą f² – wymaga podkreślenia dźwięku. Przykład nutowy:  W części końcowej znajdują się znaki marcato w taktach 75, 106, 108, 114 i 116: „” – oznaczają silny, wyraźny akcent, odpowiednio nad nutami d², d², e², d² i e². Marcato powinno być krótkie i energiczne, z zachowaniem spójności rytmicznej.

	Przykłady nutowe:  Takty 75-76 Takty 106-107  Takty 108-109 Takty 114-116
	Legato Wielokrotnie występują łuki legato, oznaczające płynne łączenie dźwięków – szczególnie przy liniach melodycznych obejmujących kilka nut na jedną sylabę. Wykonawca powinien zwracać uwagę na ciągłość frazy i muzyczną spójność linii wokalne.
	Terminologia emocjonalna Takt 17: „<i>molto espressivo</i>” – wykonanie pełne ekspresji, nacechowane emocjonalnie. Przykład nutowy:  Takty 17-18 Takty 72 i 96: „<i>affettuoso</i>” – z uczuciem, łagodnie i ciepło, ale nie bez energii. Przykłady nutowe:  Takt 72  Takt 96 Takt 78: „<i>dolcissimo ritard.</i>” – bardzo słodko i miękko, połączone z „<i>ritard.</i>”. Przykład nutowy:  Takty 78-80

Tabela 18. Wskazówki wykonawcze do „Ave Maria” Luisa Bacy Elorriagi

3.5. Harrison Millard

Analiza tekstu:

Część I	①Ave Maria, gratia plena, Ave Maria, gratia plena, ② Dominus tecum Dominus tecum Dominus tecum. Benedicta tu benedicta tu in mulieribus;
	③benedictus benedictus ④benedictus fructus ventris benedictus fructus ventris ⑤ fructus ventris ventris tui fructus ventris ventris tui, ⑥Jesu Jesu Jesu Jesu Jesu.
Część II	⑦Sancta Sancta Maria, Mater Dei, Mater Dei, Sancta Sancta Maria, Ora pro nobis; ⑧Nunc et in hora mortis nostrae, Nunc et in hora mortis nostrae.
	⑨Ave Maria, ora pro nobis, Ave Maria, ora pro nobis. Amen Amen; ⑩ Ave Maria, ora pro nobis ora pro nobis. Amen Amen!
Coda	⑪Amen! Amen! Ah! Amen!

Tabela 19. Podział tekstu „Ave Maria” Harrisona Millarda na poszczególne części

Analiza formalna:

Znaki przykluczowe:  (takty 1-50 i 67-92) oraz  (takty 51-66), w sumie 92 taktów, metrum $\frac{4}{4}$, forma AB ze wstępem, interludium kodą. Ambitus: c¹-a². Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Część		A						
Okres		α				β		
Fraza	Wstęp	①a	②a'	Interl.	③b	④c	⑤c'	⑥d
Budowa fraz	6	4+4	2+2+7	5	2+2	2+2	2+2	1+1+4
Liczba taktów	6	19			5	18		
Takty	6	7-25			26-30	31-48		
Tonacja	f-----F-----d-C-d-----F-d-F-d-F-d-C--F-----g-f-a-C-F---							
Metrum	4/4							

Tabela 20. Budowa formalna „Ave Maria” Harrisona Millarda, część A

Część		B					
Okres		γ		α'			
Fraza	Inter.	⑦e	⑧f	⑨a''	⑩g	Coda	
Budowa fraz		4+4	4+4	4+4+2+2	4+4	⑪ 2+3	+1
Liczba taktów	2	16		20		6	
Takty	49-50	51-66		67-86		87-92	
Tonacja	As-----c-As-c-As-c-As-----f-----F-----C-F---C-F-----						
Metrum	4/4						

Tabela 21. Budowa formalna „Ave Maria” Harrisona Millarda, część B

Wstęp zaczyna się od f-moll i kończy na akordzie tonicznym f-moll (z tercją w partii wokalne i najwyższym głosie akompaniamentu), poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała). Część A rozpoczyna się od f-moll i składa się z dwóch okresów. Kończy się na akordzie F-dur poprzedzonym wtrąconą dominantą septymową (kadencja doskonała). Pomiędzy częściami A i B znajduje się kontrastujące interludium. Rozpoczyna się ono od As-dur (choć znaki przykluczowe nie uległy jeszcze zmianie) i kończy na akordzie Es-dur septymowym, tworząc kadencję zawieszoną, przygotowującą do wprowadzenia części B. Część B rozpoczyna się od zmiany znaków przykluczowych (cztery bemole) i nowego tematu, ale jeszcze w jej trakcie powraca się do oryginalnych znaków przykluczowych (jeden bemol) i wykorzystania tematu pierwotnego (z nowym materiałem dodanym później). Część ta kończy się na akordzie tonicznym F-dur, poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała). Koda także zawiera kadencję doskonałą i kończy się na akordzie tonicznym F-dur (z tercją w najwyższym głosie akompaniamentu).

Pierwsza i druga część tekstu pochodzi z pierwszej, a druga i trzecia część – z drugiej części modlitwy. Coda ma tekst „Amen! Amen! Ah! Amen!”. Wielokrotne powtórzenie podkreśla znaczenie tego słowa.

Część A można podzielić na dwa okresy: α i β , skontrastowane tematycznie, między którymi znajduje się interludium. Okres α składa się z dwóch fraz: a i a'. Fraza a zawiera melodię tematu. Zaczyna się na f-moll i kończy także na akordzie tonicznym f-moll poprzedzonym dominantą septymową. Początek frazy a' powtarza rytm frazy a, ale melodia i tonacja są inne. Fraza ta rozpoczyna się od F-dur, zaś na końcu przechodzi do C-dur i kończy się właśnie takim akordem, poprzedzonym wtrąconą dominantą septymową. Pomiędzy

okresami α i β znajduje się interludium. Jego pierwsze trzy takty są w tonacji d-moll, a ostatni takt powraca do tonacji F-dur akordem C-dur septymowym. Okres β wprowadza nowe motywy i składa się z czterech fraz: b, c, c' i d. Fraza b także wprowadza nowe motywy, zaczyna się od F-dur, a akompaniament w jej trakcie chwilowo moduluje. Fraza ta kończy się na akordzie C-dur septymowym w III przewrocie. Fraza jest czterotaktowa (struktura 2+2) i charakteryzuje się powtórzeniami tekstowymi (benedictus benedictus) i melodycznymi. Fraza c wprowadza także inne motywy. Zaczyna się od F-dur, następnie przechodzi bezpośrednio do d-moll, a w dwóch ostatnich taktach do C-dur. kończy się akordem C-dur poprzedzonym wtrąconą dominantą septymową. Podobnie jak fraza b ma strukturę 2+2 i charakteryzuje się powtórzeniami tekstu „benedictus fructus ventris benedictus fructus ventris” oraz interwałowych relacji wewnątrz melodii. Początek frazy c' naśladuje rytm frazy c, ale melodia jest inna. Fraza ta zaczyna się od F-dur i kończy się na akordzie tonicznym F-dur (z tercją w partii wokalne i najwyższym głose akompaniamentu), poprzedzonym dominantą septymową; Struktura frazy c' to 2+2, w tekście powtarzają się „fructus ventris ventris tui fructus ventris ventris tui”. Fraza d zawiera nowe motywy, a harmonia akompaniamentu wprowadza wiele modulacji. Kończy się pod względem harmonicznym tak samo, jak fraza c'. Ma charakter małej cody, a jej tekst to „Jesu Jesu Jesu Jesu Jesu”, powtórzony 5 razy. Natężenie emocjonalne i wysokość dźwięku wzrastają, a następnie osiągają szczyt. Najwyższa nuta to „a²”, a końcowa to „f”, zharmonizowane akordem tonicznym.

Część B można podzielić na dwa okresy: γ i α' . Okres γ wprowadza nowy temat, nowe znaki przykluczowe i nową tonację, a składają się na niego dwie frazy: e i f. Fraza e ma nowe motywy. Zaczyna się od As-dur, lecz przechodzi wiele modulacji, ostatecznie kończąc się na akordzie c-moll, poprzedzonym dominantą septymową. Struktura frazy e to 4+4, a początek tekstu i melodii powtarza „Sancta Sancta Maria, Mater Dei, Mater Dei” i „Sancta Sancta Maria, Ora pro nobis”. Fraza f zawiera nowe motywy. Zaczyna się od As-dur, ale w trakcie przechodzi do tonacji f-moll. Kończy się na akordzie C-dur, poprzedzonym akordem b-moll. Jest to kadencja zawieszona, która doprowadza do okresu α' . Struktura frazy f to 4+4. Jej tekst powtarza „Nunc et in hora mortis nostrae, Nunc et in hora mortis nostrae”. Rytm także zasadniczo się powtarza.

Okres α' jest powtarzającym się okresem, znaki przykluczowe wracają do jednego bemola, składa się z dwóch fraz a''g. Melodia pierwszych 8 taktów frazy a'' jest w zasadzie taka sama jak melodia frazy a, z wyjątkiem taktu 4, który odpowiada podkreślonej części tekstu „Ave Maria, ora pro nobis, Ave Maria, ora pro nobis. Amen Amen”, tonacja jest taka sama, zaczynając od f-moll, fraza a'' również dodaje nową melodię „Amen Amen”, a tonacja

zmieniana jest na F-dur, kończąca się na akordzie tonicznym F-dur, kadencja harmoniczna: D⁷-T; Fraza g zawiera nowe motywy, a harmonia akompaniamentu zaczyna się od C-dur, z wieloma zmianami tonacji w środku, by ostatecznie skończyć się na akordzie tonicznym F-dur, poprzedzonym dominantą septymową. Fraza g powtarza tekst frazy a, pomijając drugie „Ave Maria”. Jej struktura to 4+4. Początek melodii jest powtarzany na podkreślonej części tekstu: „Ave Maria, ora pro nobis ora pro nobis. Amen Amen!”.

Akompaniament utworu opiera się głównie na zastosowaniu akordów wykonywanych zarówno w układzie harmonicznym, jak i rozłożonym, z dodatkowymi elementami w postaci arpeggiów, krótkiej artykulacji staccato oraz opadających sekwencji gamowych, co nadaje warstwie towarzyszącej większą różnorodność brzmieniową i ruchliwość. Przykłady nutowe:

Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na następujące punkty:

Łaciński tekst oryginalny	Międzynarodowy alfabet fonetyczny
Ave Maria, gratia plena, Ave Maria,	/ 'a.ve ma. 'ri.a 'gra.tsi.a 'plɛ.na 'a.ve ma. 'ri.a
gratia plena, Dominus tecum,	'gra.tsi.a 'plɛ.na 'dɔ.mi.nus 'te.kum
Dominus tecum, Dominus tecum,	'dɔ.mi.nus 'te.kum 'dɔ.mi.nus 'te.kum
benedicta tu benedicta tu in mulieribus,	be.nɛ.'dɪk.ta tu be.nɛ.'dɪk.ta tu in mu.'li.e.ri.bus
benedictus benedictus benedictus	be.nɛ.'dɪk.tus be.nɛ.'dɪk.tus be.nɛ.'dɪk.tus
fructus ventris benedictus	'fruk.tus 'ven.tris be.nɛ.'dɪk.tus
fructus ventris fructus ventris ventris tui	'fruk.tus 'ven.tris 'fruk.tus 'ven.tris 'ven.tris 'tu.i
fructus ventris ventris tui	'fruk.tus 'ven.tris 'ven.tris 'tu.i

Jesu Jesu Jesu Jesu Jesu.	'je.su 'je.su 'je.su 'je.su 'je.su.
Sancta Sancta Maria Mater Dei	'sæŋk.ta 'sæŋk.ta ma.'ri.a 'ma.ter 'de.i
Sancta Sancta Maria ora pro nobis	'sæŋk.ta 'sæŋk.ta ma.'ri.a 'o.ra pro 'no.bis
nunc et in hora mortis nostrae,	nʊŋk et in 'ho.ra 'mɔr.tis 'no.stræ,
nunc et in hora mortis nostrae.	nʊŋk et in 'ho.ra 'mɔr.tis 'no.stræ.
Ave Maria ora pro nobis	'a.ve ma.'ri.a 'o.ra pro 'no.bis
Ave Maria ora pro nobis Amen. Amen.	'a.ve ma.'ri.a 'o.ra pro 'no.bis 'a.men. 'a.men.
Ave Maria ora pro nobis ora pro nobis	'a.ve ma.'ri.a 'o.ra pro 'no.bis 'o.ra pro 'no.bis
Amen Amen Amen Amen Ah! Amen.	'a.men 'a.men 'a.men 'a.men 'a.h! 'a.men/

Tabela 22. Wymowa tekstu „Ave Maria” Harrisona Millarda

Wymowa	Łacina (zob. Tabela 22). Wykonanie utworu powinno opierać się na konsekwentnej i fonetycznie poprawnej wymowie tekstu łacińskiego, zgodnie z przyjętą transkrypcją. Szczególną uwagę należy zwrócić na artykulację głosek oraz zachowanie spójności fonetycznej, co wpływa zarówno na czytelność tekstu, jak i jego ekspresję.
Znaki przykluczowe	W taktach 1-50 i 67-92 – jeden bemol, oznaczony jako:  . W taktach 51-66 – cztery bemole, oznaczone jako:  .
Znaki chromatyczne	W melodii pojawiają się liczne znaki przygodne: $\sharp$, $\#$ i $\flat$, m.in. $\flat^1$ (takty 7, 9, 11, 12, 67, 69, 71, 72), $\sharp^1$ (15, 24, 89), $\flat^2$ (51, 55, 57), $\flat^2$ (70), $\sharp^1$ (89). Przykłady nutowe: Znaki przykluczowe:   Takt 7 Takt 9 Takty 11-12 Takt 15 Takt 24  Takt 67 Takty 69-72 Takt 89 Znaki przykluczowe:   Takt 51 Takt 55 Takt 57
Melodia	Pieśń jest stosunkowo rozbudowana — liczy łącznie 92 takty — dlatego istotne jest odpowiednie rozłożenie napięcia emocjonalnego w trakcie wykonania.

	W części B (okres γ) tempo ulega przyspieszeniu, po czym w okresie α' następuje powrót do tempa pierwotnego i ponowne nawiązanie do tematu głównego. Warto zwrócić szczególną uwagę na rytm triolowy, który pojawia się w takcie 12 (frazja α') oraz w takcie 72 (frazja α''). W obu przypadkach ma on charakter ekspresyjny i stanowi istotny element frazowania. Przykłady nutowe:  Takt 12  Takt 72 Na końcu utworu, w takcie 87, znajduje się symbol fermaty: „fermata”. Podczas jego wykonywania należy zwrócić szczególną uwagę na zatrzymanie frazy oraz synchronizację z akompaniamentem. W takcie 89 pojawia się oznaczenie „<i>a piacere</i>”, które daje wykonawcy swobodę rytmiczną — zwłaszcza w kadencyjnych fragmentach. Oznacza to, że śpiewający może interpretować rytm dowolnie, zgodnie z własnym wyczuciem muzycznym. Przedostatnia nuta melodii (e^2) opatrzona jest zarówno fermatą, jak i oznaczeniem trylem („trill” i „tr”), co wskazuje na konieczność wykonania efektownego zakończenia z wyraźną ozdobą dźwiękową. Przykład partytury:  Takty 87-91
Oznaczenia dynamiki i tempa, terminologia emocjonalna	Na początku okresu α, w takcie 7 znajdują się oznaczenia <i>mf</i> i <i>con molto espress.</i>, wskazujące na potrzebę umiarkowanej głośności i silnej ekspresji. Takty 9-10 mają zmiany dynamiki: „<i>cresc. – sfz – dim.</i>”. <i>Sfz</i> (<i>sforzando</i>) wskazuje na nagłe, silne zaakcentowanie dźwięku — intensywniejsze niż zwykły akcent („$>$”), gdyż oprócz głośności zwiększa się także napięcie muzyczne. Takt 12 ma znak akcentu: „$>$”, nad nutą „g^1” podkreśl. Takt 13 zawiera zmiany dynamiki: „<i>cresc. - dim.</i>”. Głos najpierw stopniowo się wzmacnia, a potem stopniowo słabnie. W takcie 17 znowu ma miejsce <i>crescendo</i>, a takt 18 ma znak akcentu nad nutą e^2. Na początku okresu β, w takcie 31 znajduje się oznaczenie <i>cantabile</i>. To włoski termin muzyczny, oznaczający „śpiewnie” – z emocjonalnym efektem lirycznym.

Ponieważ jest zapisany na początku okresu β , odnosi się do całego tego okresu. W takcie 45 znajduje się *cresc.*, a w takcie 47 – znak akcentu („>”) nad dźwiękiem d^2 , który należy wyraźnie podkreślić. Przykłady nutowe:



Takty 7-14



Takty 17-18



Takty 31-32



Takty 45-48

Na początku okresu γ , w takcie 59 pojawia się francuskie oznaczenie tempa *pressez*, wskazujące na przyspieszenie tempa – warto zwrócić uwagę na zmianę energii w tym fragmencie. Przykład nutowy:



Takty 59-66

Na początku okresu α' , nad taktami 67-68, widnieje oznaczenie *con espress.*, wymagające emocjonalnego wykonania – analogicznie jak w okresie α . Takty 69-72 mają zmiany dynamiki: *cresc.* - *dim.* - *dim.* - *dim.*, a więc po krótkim crescendo następuje dłuższe diminuendo. W takcie 74 występuje najpierw *cresc.*, a później *dim.*, co podkreśla falowanie ekspresji dynamicznej. Przykład nutowy:



Takty 67-75

W takcie 87 (coda) znajdują się zmiany dynamiki *cresc.* W następnym takcie nad dźwiękiem f^2 znajduje się znak akcentu: „>”. Przykład nutowy:



Takty 87-88

Ozdobniki i fermaty	W takcie 70 znajduje się podwójna przednutka krótka. Należy dodać nuty es²-des² przed nutą c², zwracając uwagę na rytm i intonację. Przykład nutowy:  Takty 69-70 Takt 66 ma znak fermaty („”) nad pauzą ćwierćnutową („”). Jest to koniec okresu γ, po bicie modyfikującym następuje początek okresu α', a znaki przykluczowe powracają do tonacji wyjściowej. Przykład nutowy:  Takty 66-67 Fermaty występują także w taktach 84, 85, 87 i 89 nad pauzą ćwierćnutową (takt 87) i nutami d², c² i e². Podczas wydłużania nut należy zwrócić uwagę na współpracę z akompaniamentem. W taktach 85 i 89 występują znaki ozdobnika <i>tr</i> odpowiednio nad nutami c² i e². Przykład nutowy:  Takty 84-92
Akcenty dynamiczne lub charakterystyczne	W taktach 12, 16, 18, 20, 21, 47, 80, 81, 84, 88, 89 znajdują się znaki akcentu („>”). Należy podkreślić odpowiednio nuty g¹, d², e², d², c²-b¹, d², d², d², d²-c², f², b¹-c²-d². Przykłady nutowe:  Takt 12 Takt 16 Takt 18 Takt 20 Takt 21 Takt 47 Takty 80-81 Takt 84 Takt 88 Takt 89
Legato	W melodii zawarta jest pewna liczba łuków legato: „” lub „”, szczególnie w końcowej części i w połączeniu z ozdobnikami. Przykład nutowy:  Takty 87-92

Tabela 23. Wskazówki wykonawcze do „Ave Maria” Harrisona Millarda

3.6. Camille Saint-Saëns

Analiza tekstu:

Część I	①Ave Maria, gratia plena, Ave Maria, Dominus tecum, ②Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui Jesu;
Część II	③Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis;④ ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. mortis nostrae;
Część III	⑤Ora pro nobis ora pro nobis, nunc et in hora et in hora mortis nostrae. ⑥ora pro nobis⑦ora pro nobis.

Tabela 24. Podział tekstu „Ave Maria” Camille’a Saint-Saënsa

Analiza formalna:

Znaki przykluczowe: , łącznie 72 takty, metrum $\frac{2}{4}$, trzyczęściowa forma ABA’ z jednotaktowym wstępem i interludium. Ambitus: e¹-g². Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Część/ Okres		A			B					A'		
Fraza	Wstęp	①a	②a'	Interl.	③b	④b'				⑤a'	⑥c	⑦c'
Budowa fraz	1	4+4	4+2+6	3	4+4	4+4	Interl. 2	6	Coda 1	4+2+6	4	7
Liczba taktów	1	20		3	25					23		
Takty	1	2-21		22-24	25-49					50-72		
Tonacja	A-----h-D-A-----fis-----cis-----A-----h-D-A-----F-A---											
Metrum	$\frac{2}{4}$											

Tabela 25. Budowa formalna „Ave Maria” Camille’a Saint-Saënsa

Części A i B są skontrastowane ze sobą pod względem tematycznym. Rozdziela je modulujące interludium. Część A’ jest wariantowym powtórzeniem części A. Wstęp ma tylko jeden takt i zharmonizowany jest akordem tonicznym A-dur. Część A zawiera główny temat i chwilową modulację. Kończy się akordem tonicznym A-dur, poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała). Interludium jest trzytaktowe, kończy się akordem Cis-dur

septymowym. Część B to kontrastowa melodia tematu, z tymczasową modulacją w środku, zakończona akordem tonicznym A-dur (z kwintą w najwyższym głosie), kadencja harmoniczna to niedoskonała autentyczna kadencja (IAC): D^7-T . Część A' jest nieco zmienionym powtórzeniem części A z dodanym nowym materiałem i tymczasową modulacją w środku. Zmiany harmoniczne w ostatnich pięciu taktach: (F-dur) $S^{7<7<-^{\circ}S_{II}{}^6{}_6-(A-dur)$ $T-T_{VI}-S_{II}{}^7-T_{VI}-S_{II}{}^7-T$. Podział tekstu na części jest zasadniczo zgodny z podziałem modlitwy, z tym, że pierwsza część tekstu pochodzi z pierwszej części modlitwy, a druga i trzecia – z drugiej części. Trzecia część powtarza wybrane fragmenty tekstu z drugiej części.

Część (okres) A składa się z dwóch fraz: a i a'. Fraza a zawiera główny temat i kończy się na akordzie dominantowym E-dur, tworząc kadencję zawieszoną. Melodia sześciu taktów na początku frazy a' powtarza melodię z początku frazy a, później dodany jest nowy motyw. W środku tej frazy jest tymczasowa zmiana tonacji. Fraza a' kończy się akordem tonicznym A-dur, poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała). Część (okres) B składa się z dwóch fraz: b i b'. Fraza b wprowadza nowy temat, zaczynający się od fis-moll, a kończący na akordzie Cis-dur septymowym (kadencja zawieszona). Trzy pierwsze takty frazy b' są takie same, jak na początku frazy b. Fraza ta zaczyna się od fis-moll, przechodzi przez tonację cis-dur, aby dojść do wyjściowej tonacji A-dur. Część (okres) A' składa się z trzech fraz: a', c i c'. Fraza a' jest pod względem tonalności i melodii identyczna z frazą a' z okresu A, ale ma inny tekst. Kończy się akordem tonicznym A-dur, poprzedzonym dominantą septymową. Fraza c wprowadza nowe motywy; pod względem harmonicznym kończy się tak samo, jak fraza a'. Fraza c' zawiera modulację. Powtarza rytm i tekst frazy c, ale jest od niej dłuższa o trzy takty (przebieg harmoniczny zob. wyżej).

Faktura akompaniamentu obejmuje akordy grane w układzie harmonicznym, równoległe prowadzenie (zdwojenie) linii melodycznej oraz rozłożone struktury akordowe zbliżone do formy arpeggia, co wzbogaca warstwę harmoniczną i wspiera linię melodyczną.

Przykłady nutowe:

Andantino sempre legato

CHANT

ORGUE

Takty 1-4



Takty 14-21



Takty 25-28

Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na następujące punkty:

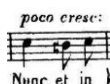
Łaciński tekst oryginalny	Międzynarodowy alfabet fonetyczny
Ave Maria, gratia plena,	/ˈaː.ve ˈma.ri.a ˈgra.t̪si.a ˈple.na
Ave Maria, Dominus tecum,	ˈaː.ve ˈma.ri.a ˈdɔ.mi.nus ˈte.kum
benedicta tu in mulieribus,	be.neˈdik.ta tu in muˈli.e.ri.bus
Et benedictus fructus ventris tui Jesu;	et be.neˈdik.tus ˈfruk.tus ˈven.tris ˈtu.i ˈje.su
Sancta Maria, Mater Dei ora pro nobis	ˈsan.kta ˈma.ri.a ˈma.ter ˈde.i ˈo.ra pro ˈno.bis
ora pro nobis peccatoribus,	ˈo.ra pro ˈno.bis pek.kaˈto.ri.bus
nunc et in hora mortis nostrae,	nun̩k et in ˈo.ra ˈmor.tis ˈnos.træ
mortis nostrae;	ˈmor.tis ˈnos.træ
Ora pro nobis ora pro nobis	ˈo.ra pro ˈno.bis ˈo.ra pro ˈno.bis
nunc et in hora	ˈno.bis nun̩k et in ˈo.ra
et in hora mortis nostrae	et in ˈo.ra ˈmor.tis ˈnos.træ
ora pro nobis ora pro nobis.	ˈo.ra pro ˈno.bis ˈo.ra pro ˈno.bis/

Tabela 26. Wymowa tekstu „Ave Maria” Camille’a Saint-Saënsa

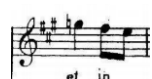
Wymowa	Łacina (zob. Tabela 26). Wykonanie utworu powinno opierać się na konsekwentnej i fonetycznie poprawnej wymowie tekstu łacińskiego, zgodnie z przyjętą transkrypcją. Szczególną uwagę należy zwrócić na artykulację głosek oraz zachowanie spójności fonetycznej, co wpływa zarówno na czytelność tekstu, jak i jego ekspresję.
Znaki chromatyczne	W melodii zawarte są pewne przygodne znaki chromatyczne („ł”, „#”, „b”), skupione głównie w frazie c’, w tym: łg ² (takty 16 i 56), #his ¹ (takt 37), łf ² (takt 66), b ¹ (takt 67), łc ² (takt 67), łf ¹ (takt 68), łg ¹ (takt 68). Przykłady nutowe:



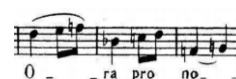
Takt 16



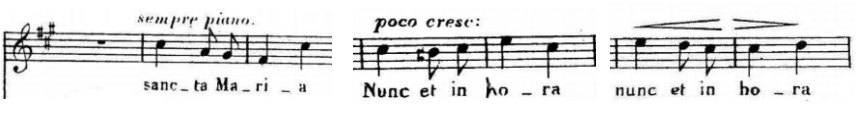
Takt 37



Takt 56



Takty 66-68

Melodia	W środku części B partytury znajduje się krótkie interludium (takty 41-42), Jest to podobne do kompozycji „Ave Maria” Luigiho Luzziego, która jest analizowana poniżej. Przykłady nutowe:  Takt 32-47
Oznaczenia dynamiki	Takty 14-15 części A są oznaczone graficznym symbolem zmiany dynamiki: „” (crescendo). Takty 19-20 pod koniec części A są oznaczone symbolem przeciwnym „” (decrescendo). Przykład nutowy:  Takt 14-21 Część B zaczyna się od taktu 25, który jest oznaczony <i>sempre piano</i>. Takt 37 zawiera zmianę dynamiczną <i>poco cresc.</i> (małe crescendo). W takcie 43 jest oznaczenie <i>dim.</i>, a w takcie 45 <i>pp</i>, dynamika zatem stopniowo zmniejsza się do pianissimo. Takty 54-55 zawierają symbol graficzny zmiany dynamiki: „”, co obrazuje crescendo, a później decrescendo. Przykłady nutowe:  Takty 24-26 Takty 37-38 Takty 54-55  Takty 43-48
Znaki artykulacyjne	Legato Linia melodyczna na początku ma oznaczenie <i>sempre legato</i>. Podczas śpiewu należy zwrócić uwagę, aby zawsze łączyć ze sobą dźwięki. Przykład nutowy:  Takty 1-3

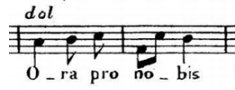
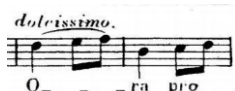
	Terminologia emocjonalna Nad taktem 50 znajdują się oznaczenie emocjonalne <i>dol.</i>[ce] Fraza ta musi być śpiewana delikatnie i słodko. Przykład nutowy:  Takty 50-51 Nad taktem 62 znajduje się oznaczenie emocjonalne <i>dolcissimo</i>. Podczas śpiewania należy być bardzo delikatnym i pełnym uczucia. Przykład nutowy:  Takty 62-63
--	--

Tabela 27. Wskazówki wykonawcze do „Ave Maria” Camille’a Saint-Saënsa

3.7. Luigi Luzzi

Analiza tekstu:

Część I	①Ave Maria, piena di grazie il Signore teco. Tu sei benedetta fra le donne tu sei benedetta fra le donne. E benedetto il frutto del ventre tuo, Gesù.
	②Maria! Maria! Ave Maria, piena di grazia. Ave!
Część II	③Santa Maria, Madre di Dio, prega per noi peccatori, peccatori, adesso e nell’ora della nostra morte, della nostra morte.
	④Maria, Maria, prega per noi adesso, e nell’ora della nostra morte! Maria! Maria, prega per noi, Maria!
Coda	⑤A men!

Tabela 28. Podział tekstu „Ave Maria” Luigiiego Luzziego

Analiza formalna:

Znaki przykluczowe: , łącznie 62 taktów, metrum $\frac{4}{4}$, forma AB ze wstępem, interludiami i codą. Ambitus: cis¹-ges². Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Część/ Okres		A						B		
Fraza	Wstęp.	①a	Interl.	②b			Interl.	③c	④b'	Coda
Budowa fraz	4+2	2+2+6+4	2	2	Interl. 2	4	2+1	2+2+9	2+6+2+ 3	1+⑤2
Liczba taktów	6	24					3	26		3
Takty	6	7-30					31-33	34-59		60-62
Tonacja	Ges-----Des-Ges-es-----Ges-es-----Ges-b-es--ges-----d-e-cis-fis-h-Ges-----									
Metrum	4/4									

Tabela 29. Budowa formalna „Ave Maria” Luigiho Luzziego

Części A i B są wyraźnie skontrastowane ze sobą i rozdzielone interludiami. Wstęp zaczyna się od Ges-dur, a jego dwa ostatnie takty zaczynają wykorzystywać schemat rytmiczny trioli, który przewija się przez cały utwór. Wstęp kończy się akordem tonicznym Ges-dur w I przewrocie, z prymą w najwyższym głosie. Część A zawiera główny temat utworu, kończy się akordem tonicznym Ges-dur, poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała). Interludium pomiędzy częściami A i B składa się z trzech taktów. W ostatnim takcie interludium zmienia się układ rytmiczny trioli. Interludium zaczyna od b-moll, zawiera modulację, a kończy się na akordzie Des-dur septymowym bez kwinty, w postaci zasadniczej, tworząc kadencję zawieszoną. Część B rozpoczyna się od ges-moll, przechodzi wiele chwilowych modulacji i kończy się akordem Ges-dur, poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała). Codę kończy akord toniczny Ges-dur w postaci zasadniczej z prymą w najwyższym głosie akompaniamentu i kwintą w partii wokalne.

Podział tekstu na części jest zgodny z podziałem modlitwy. Tekstem cody jest słowo „Amen!”.

Część (okres) A składa się z dwóch fraz: a i a' przedzielonych krótkim interludium. Fraza a zaczyna się od Ges-dur, ma chwilową modulację w środku i kończy się akordem es-moll z kwintą w partii wokalne, poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała). Pomiędzy frazami a i b znajduje się interludium, które kończy się akordem B-dur w postaci zasadniczej, poprzedzonym dominantą wtrąconą (kadencja zawieszona). Tekst frazy b to urywki tekstu frazy a. Fraza ta zaczyna się od Ges-dur, zawiera fragment instrumentalny w środku, i kończy się również na akordzie tonicznym Ges-dur, poprzedzonym dominantą

septymową (kadencja doskonała).

Część (okres) B można podzielić na dwie frazy: c i b'. Fraza c zaczyna się od ges-moll z wieloma chwilowymi odstępstwami od tonacji w swoim przebiegu, w ostatnich czterech taktach przechodzi do fis-moll i kończy się na akordzie Fis-dur w postaci zasadniczej. Ostatni takt tej frazy ma oznaczenie tempa „Tempo I”, co wymusza powrót do tempa części A. W drugiej połowie taktu 46 (jak przedstawiono poniżej), ostatniego taktu frazy c, tonacja powraca również enharmonicznie do Ges-dur (w I połowie tego taktu występuje akord Fis-dur). Fraza b' powtarza na początku tekst i rytm frazy b, a kończy się na akordzie tonicznym Ges-dur, poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała).



Takt 46

W partii akompaniamentu dominują akordy grane harmonicznie oraz dwa charakterystyczne wzorce rytmiczne oparte na triolach. W okresie A triole wykonywane są z artykulacją staccato, natomiast we frazie c okresu B pojawia się odmienny schemat triolowy, zbudowany z pauzy ósemkowej i dwóch ósemek ($\text{♩} = \text{7} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$). We frazie b' powraca rytmiczny wzorzec znany z okresu A, co podkreśla jego repryzowy charakter.

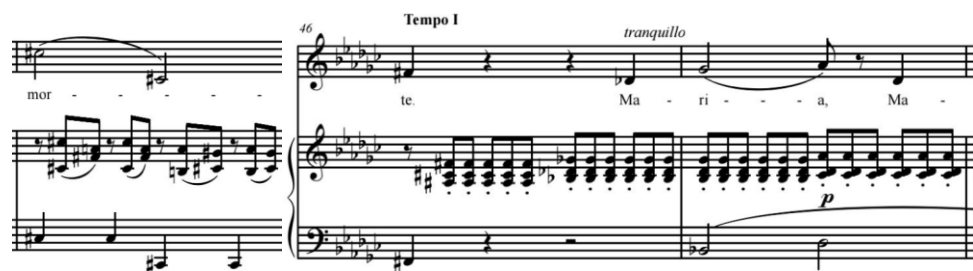
Przykład nutowy:



Początek okresu A (takty 7-8)



Początek okresu B (takty 34-35)



Przełom fraz c i b' (takty 45-47)

W taktach 8–11 części A partia lewej ręki akompaniamentu imituje z opóźnieniem linię melodyczną partii wokalne (takty 7–10), transponując ją o dwie oktawy w dół. Imitacja ta jest niemal dosłowna, z wyjątkiem ostatniego dźwięku, który różni się od oryginału. Temat wokalny obejmuje następujące dźwięki: ges¹–b¹–b¹–ces²–des²–ges¹–ges¹–ces²–es²–ges²–ges¹, natomiast odpowiadająca mu melodia akompaniamentu brzmi: Ges–B–B–ces–des–Ges–Ges–ces–es–ges–es.

Przykład nutowy:



Takty 7-11

Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na następujące punkty:

Oryginalny tekst włoski	Międzynarodowy alfabet fonetyczny
Ave Maria, piena di grazie	/ˈa.ve maˈri.a, ˈpjɛ.na di ˈɡrat.tsi.e
il Signore teco Tu sei benedetta fra le donne tu	il sijˈno.re ˈte.ko tu ˈsɛ.i beneˈdɛt.ta fra le ˈdɔn.ne tu
sei benedetta fra le donne.	ˈsɛ.i beneˈdɛt.ta fra le ˈdɔn.ne
E benedetto il frutto del ventre tuo, Gesù.	e beneˈdɛt.to il ˈfrut.to del ˈvɛn.tre tuo dʒɛˈzu
Maria! Maria! Ave Maria, piena di grazia. Ave!	maˈri.a! maˈri.a! ˈa.ve maˈri.a ˈpjɛ.na di ˈɡrat.tsi.a ˈa.ve
Santa Maria, Madre di Dio,	ˈsan.ta maˈri.a ˈma.dre di ˈdi.o
prega per noi peccatori, peccatori,	ˈpre.ga per nɔ.i pek.kaˈto.ri pek.kaˈto.ri
adesso e nell'ora della nostra morte,	aˈdɛs.so e nel ˈlo.ra del ˈla ˈnɔ.stra ˈmɔr.te

della nostra morte.	'del.la 'nɔ.stra 'mɔr.te
Maria, Maria, prega per noi adesso,	ma'ri.a ma'ri.a 'pre.ga per nɔ.i a'dɛs.so,
e nell'ora della nostra morte!	e nel'ɔ.ra del'la 'nɔ.stra 'mɔr.te
Maria! Maria, prega per noi, Maria! A men!	ma'ri.a ma'ri.a 'pre.ga per nɔ.i ma'ri.a a'men/

Tabela 30. Wymowa tekstu „Ave Maria” Luigię Luzziego

Wymowa	Włoski (zob. Tabela 30). Wykonanie utworu powinno opierać się na konsekwentnej i fonetycznie poprawnej wymowie tekstu włoskiego, zgodnie z przyjętą transkrypcją fonetyczną.
Znak chromatyczny	W melodii zawarte są pewne przygodne znaki chromatyczne („h”, „#”, „b”). Najwięcej jest ich w frazie c, w tym: $\sharp c^2$ (takt 15), $b b e^2$ (takty 35, 36 i 53), $b b h^1$ (takt 37), $\sharp a^1$ (takt 40), $\sharp e^2$ (takty 40 i 41), $\sharp d^2$ (takt 41), $\sharp d^2$ (takt 42), $\sharp c^2$ (takt 42), $\sharp h^1$ (takt 43), $\sharp a^1$ (takt 43), $\sharp g^1$ (takt 43), $\sharp f^1$ (takty 43, 44 i 46), $\sharp c^1$ (takty 44 i 45), $\sharp c^2$ (takt 45), $b f^2$ (takt 53). Przykłady nutowe: Takt 15 Takty 35-37 Takty 40-46 Takt 53
Tekst	W tekstach ② i ④ występują powtórzenia: „Maria! Maria!”. Podczas śpiewania należy zwracać uwagę na zróżnicowanie emocjonalne tych samych słów. Przykłady nutowe: Takty 22-24 Takty 46-48

	 Takty 54-56
Rytm	Akompaniament utworu ma rytm trioli, ale partia wokalna nie. To tworzy kontrast polegający się na przeplataniu różnych schematów rytmicznych, w tym: $\text{♩} = \text{♩} + \text{♩}$, $\text{♩} = \text{♩} + \text{♩}$, $\text{♩} = \text{♩} + \text{♩}$, $\text{♩} = \text{♩} + \text{♩}$. Przykłady nutowe:  Takty 7-8  Takty 17-18 W takcie 15 części A znajduje się triola: „$\text{♩} \text{♩} \text{♩}$”. Należy zwrócić uwagę na zróżnicowanie jej od sąsiadującego rytmu punktowanego. Przykład nutowy:  Takty 14-16 W części A znajdują się dwie krótkie interludia (takty 21 i 25-26). Przykład nutowy:  Takty 19-27
Oznaczenia dynamiki i tempa	Takty 9 i 27 części A mają znak crescendo: „<”. Takt 27 jest dodatkowo oznaczony: „<i>ff con trasporto</i>”, co oznacza „z ekstazą”. Dźwięk stopniowo staje się bardzo mocny i emocjonalny.

Przykłady nutowe:



Takty 9-10



Takty 27-28

Ostatni takt interludium (takt 33) ma oznaczenia tempa: „Poco più mosso”, czyli nieco szybciej. Podana jest dokładna wartość metronomiczna. Przykład nutowy:



Na początku taktu 46 części B znajduje się oznaczenie „Tempo I”. Na końcu tego samego taktu znajduje się oznaczenie: „tranquillo” („spokojnie”). Takty 49 i 53 mają znak decrescendo: „ $\rightrightarrows$ ”. Takt 52 ma oznaczenie dynamiki „pp”. Przykłady nutowe:



Takty 46-54

W takcie 61 (coda) są oznaczenia „pp” i „divotamente”. To ostatnie oznacza „pobożnie”. Przykład nutowy:



Takty 61-62

Fermata

W taktach 29 i 58 znajdują się znaki fermaty „ $\frown$ ”, odpowiednio na nutach b¹, as¹, które należy przedłużyć.

	Przykłady nutowe:  Takty 28-30  Takty 58-59
Terminologia emocjonalna	W taktach 22-23 Części A znajduje się oznaczenie emocjonalne: „<i>supplichevole</i>”, co dosłownie oznacza śpiewanie „z prośbą i błaganiem”. Przykład nutowy:  Takty 22-24 Na początku części B, w takcie 34, znajduje się oznaczenie: „<i>pregando</i>”, które oznacza śpiew błagalny, modlitewny. Takt 55 ma oznaczenie: „<i>con dolore</i>”, które oznacza śpiewanie z boleścią, smutkiem. Przykłady nutowe:  Takty 34-35  Takty 54-56
Legato	W melodii zawarta jest pewna liczba łuków legato: „” lub „”. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na ciągłość, płynność i spójność fragmentów objętych łukami.

Tabela 31. Wskazówki wykonawcze do „Ave Maria” Luigiiego Luzziego

3.8. Adolf von Doß

Analiza tekstu:

Część I	①Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus;
	②et benedictus fructus ventris benedictus fructus ventris tui, Jesu;
Część II	③Sancta Maria, Mater Dei, ora ora pro nobis peccatoribus, ④ora pro nobis pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis in hora mortis nostrae, amen.
Coda	⑤Amen Amen

Tabela 32. Podział tekstu „Ave Maria” Adolfa von Doß

Analiza formalna:

Znaki przykluczowe:  (takty 1-21),  (takty 22-42), łącznie 42 taktów, metrum $\frac{2}{4}$, forma AA' ze wstępem, interludium i codą. Ambitus: e¹-a². Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Część/ Okres		A			A'		
Fraza	Wstęp	①a	②a'	Interl.	③a''	④a'''	⑤Coda
Budowa fraz	2	2+2+4	2+2+4	3	2+2+4	2+2+4	2+3
Liczba taktów	2	16		3	16		5
Takty	2	3-18		19-21	22-37		38-42
Tonacja	b-----B-----						
Metrum	4/4						

Tabela 33. Budowa formalna „Ave Maria” Adolfa von Doß

Wstęp ma dwa takty, zaczyna się od akordu b-moll i kończy na dominancie w postaci zasadniczej, tworząc kadencję zawieszoną, która przygotowuje wprowadzenie melodii tematu części A. Część A kończy się na akordzie tonicznym b-moll, poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała). Pomiędzy częściami A' i A następuje interludium, które

kończy się dominantą w I przewrocie. Część A' w zasadzie naśladuje rytm części A, jednak melodia i tekst są odmienne, a materiał muzyczny kontrastujący. Inna jest także tonacja (B-dur) i znaki przykluczowe (dwa bemole). Część ta kończy się akordem B-dur, poprzedzonym dominantą septymową. Krótka coda kończy się akordem tonicznym B-dur z prymą w najniższym głosie i najwyższym głosie.

Podział tekstu odpowiada podziałowi modlitwy: tekst części A to pierwsza część modlitwy, a części A' – druga część modlitwy. Coda ma tekst „Amen”.

Część (okres) A składa się z dwóch fraz: a i a'. Fraza a zawiera melodię tematu i kończy się na dominancie septymowej, tworząc kadencję zawieszoną. Melodia frazy a' i frazy a jest prawie taka sama, z wyjątkiem trzech ostatnich taktów. Fraza a' kończy się akordem tonicznym b-moll, poprzedzonym dominantą septymową. Część (okres) A' składa się z dwóch fraz: a'' i a'''. Fraza a'' zawiera nowy materiał muzyczny, ale naśladuje schemat rytmiczny frazy a, moduluje do B-dur i kończy się na dominancie septymowej do B-dur, tworząc kadencję zawieszoną. melodia frazy a''' jest prawie taka sama, jak frazy a'', z wyjątkiem dwóch ostatnich taktów. Kończy się akordem tonicznym B-dur, poprzedzonym dominantą septymową.

Akompaniament utworu oparty jest zasadniczo na akordach wykonywanych w układzie harmonicznym. Warstwa ta wzbogacona jest ponadto o ornamentykę, oznaczenia dynamiczne oraz znaki akcentuacyjne. W interludium i codzie zastosowano ponadto figuracje arpeggiowe, nadające brzmieniu większą płynność i przestrzenność.

Przykłady nutowe:

Takty 3-6

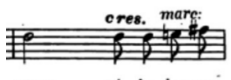
Takty 19-21

Takty 40-42

Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na następujące punkty:

Łaciński tekst oryginalny	Międzynarodowy alfabet fonetyczny
Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus. Et benedictus fructus ventris, benedictus fructus ventris tui, Jesu. Sancta Maria, Mater Dei ora ora pro nobis peccatoribus, ora pro nobis pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae, Amen Amen Amen	/ˈa.ve ˈma.ri.a ˈgra.t̪si.a ˈplɛ.na ˈdo.mi.nus ˈte.kum be.neˈdik.ta tu in muˈli.e.ri.bus. et be.neˈdik.tus ˈfruk.tus ˈven.tris be.neˈdik.tus ˈfruk.tus ˈven.tris ˈtu.i ˈje.su. ˈsan.kta ˈma.ri.a ˈma.ter ˈde.i ˈo.ra ˈo.ra pro ˈno.bis pɛk.kaˈto.ri.bus ˈo.ra pro ˈno.bis pro ˈno.bis pɛk.kaˈto.ri.bus nɒŋk et in ˈo.ra ˈmor.tis ˈnos.træ ˈa.mɛn. ˈa.mɛn ˈa.mɛn/

Tabela 34. Wymowa tekstu „Ave Maria” Adolfa von Doß

Wymowa	Łacina (zob. Tabela 34). Wykonanie utworu powinno opierać się na konsekwentnej i fonetycznie poprawnej wymowie tekstu łacińskiego, zgodnie z przyjętą transkrypcją. Szczególną uwagę należy zwrócić na artykulację głosek oraz zachowanie spójności fonetycznej, co wpływa zarówno na czytelność tekstu, jak i jego ekspresję.
Znaki chromatyczne	Znaki przykluczowe dla taktów 1-21 to pięć bemoli, oznaczone jako:  . Znaki przykluczowe dla taktów 22-42 to dwa bemole, oznaczone jako:  .
	W melodii zawarte są znaki przygodne $\flat^2$ (takty 26 i 34) i $\sharp f^2$ (takty 26 i 34). Przykłady nutowe:  Takt 26  Takt 34
Melodia	Melodia zawiera częste powtórzenia, w związku z tym należy je zróżnicować pod względem emocjonalnym. W partii wokalne występuje wiele wzorców rytmicznych, np. rytmy punktowane, w tym: ćwierćnuty z kropką „  ”, ósemki z kropką „  ”. Podczas śpiewania zwróć uwagę na kontrast krótkich i długich nut.

	Przykład nutowy:  Takty 7-10
Oznaczenia dynamiki i tempa, fermaty, akcenty dynamiczne lub charakterystyczne, terminologia emocjonalna	W frazie a występują pewne zmiany dynamiki, np. w takcie 3 „<i>p-cresc. – dim.</i>”: a w taktach 5-10: <i>mf-cresc. – dim. – dim. – f-cresc. – dim. -p.</i> W takcie 8 znajduje się także określenie „<i>espress.</i>” – śpiew musi być zatem emocjonalny przy uwzględnieniu zmian dynamiki. Przykłady nutowe:  Takt 3  Takty 5-10 Fraza a' zasadniczo powtarza zmiany dynamiki frazy a, z wyjątkiem taktów 16-17, w których są oznaczenia „<i>f-dim. – pp</i>”. Dynamika zmienia się zatem na krótkim odcinku dość znacznie. Przykłady nutowe:  Takt 11  Takty 13-15  Takty 16-17 W frazie a” występują pewne zmiany dynamiki: w taktach 22 i 24: „<i>cresc.-dim.</i>”, w taktach 26-28: „<i>cresc.-f-p-pp-dim.</i>”. W takcie 22 znajduje się również oznaczenie emocjonalne <i>dolce</i> (słodko) i oznaczenie <i>in Tempo</i>. W takcie 26 znajduje się także znak akcentu: „<i>marc.</i>”. W przeciwieństwie do graficznych znaków akcentu nie odnosi się on do konkretnej nuty. Dźwięk musi być selektywny przy jednoczesnym wykonywaniu crescendo.

Przykład nutowy:



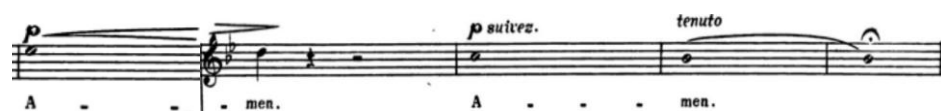
Takty 22-29

Fraza a''' zasadniczo powtarza zmiany dynamiki frazy a''. Jedyne takt 36 różni się od taktu 28, ponieważ występuje w nim diminuendo. W takcie 34 znajduje się również oznaczenie akcentu: „*marc.*”, nieodnoszące się do konkretnej nuty (zob. uwagę do taktu 26). Przykład nutowy:



Takty 30-37

Koda cechuje się intensywnymi zmianami dynamiki w taktach 38-42, jednak są one skoncentrowane wokół dynamiki piano. Należy zwrócić uwagę na francuskie słowo „*suiuez.*”, które oznacza „podążaj”. Wskazuje ono na to, aby podążać za oznaczeniem dynamiki „*p*”. „*Tenuto*” to włoskie wyrażenie, które oznacza „utrzymywać”, i ma w muzyce znaczenie podobne do fermaty. W ostatnim takcie znajduje się znak fermaty „ $\frown$ ” przy nucie g¹. Nutę tę należy wytrzymać w miarę możliwości najdłużej. Przykład nutowy:



Takty 38-42

Należy szczególnie zwrócić uwagę, że stopniowe wzmocnienie lub osłabienie dźwięku w utworze odbywa się głównie pomiędzy dwoma nutami.

Legato

W melodii zawarta jest pewną liczbę łuków legato: „ $\frown$ ” lub „ $\smile$ ”. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na ciągłość, płynność i spójność nut nimi objętych, szczególnie na początku i na końcu łuku.

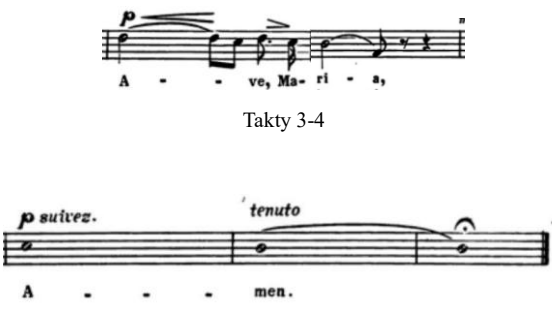
	Przykłady nutowe:  Takty 3-4 Takty 40-42
--	---

Tabela 35. Wskazówki wykonawcze do „Ave Maria” Adolfa von Doß

3.9. Giuseppe Verdi

Analiza tekstu:

Wstęp	①Ave Maria, piena di grazia, eletta fra le spose e le vergini sei tu, sia benedetto il frutto, o benedetta, di tue materne viscere, Gesù.
Część I	②Prega per chi adorando a te si prostra, prega pel peccator, per l'innocente, ③e pel debole oppresso e pel possente, misero anch'esso, tua pietà dimostra.
Część II	④Prega per chi sotto l'oltraggio piega la fronte e sotto la malvagia sorte; ⑤per noi, per noi tu prega, prega sempre e nell'ora della morte nostra, prega per noi, prega per noi, prega.
Coda	⑥Ave Maria...⑦ nell'ora della morte. Ave!... Amen!

Tabela 36. Podział tekstu „Ave Maria” Giuseppe Verdiego

Analiza formalna:

Znaki przykluczowe: , łącznie 55 taktów, metrum $\frac{4}{4}$, forma AB ze wstępem i codą.
Ambitus: es¹-as². Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Część/ Okres			A		B						
Fraza	Wstęp.		②a	③a'	④b	⑤a''	Coda				
Budowa fraz	6	①5	3+3	3+3	2+2+1	3+4+3	1	⑥1	4	⑦2 +3	6

Liczba taktów	11	12	15	17
Takty	11	12-24	25-38	39-55
Tonacja	As-----Ges-as--es--As-----			
Metrum	$\frac{4}{4}$			

Tabela 37. Budowa formalna „Ave Maria” Giuseppe Verdiego

Pieśń ta zawiera recytatyw i arię Desdemony (sopran) z opery *Otello*. Wstęp zaczyna się od As-dur i zawiera pięć taktów Recytatywu (przykład muzyki poniżej: takty 7-11) wykonywanego na dźwięku „es¹”, który jest piątym stopniem gamy As-dur. Kończy się on dominantą septymową w III przewrocie (kadencja zawieszona). Część A zaczyna się od As-dur, ale moduluje do Ges-dur w ostatnich 4 taktach. Część B rozpoczyna się w tonacji as-moll, przechodzi przez es-moll i ostatecznie powraca do As-dur, kończąc na akordzie tonicznym As-dur w postaci zasadniczej, z kwintą w partii wokalne, poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała). Początek kody powtarza wstęp – recytatyw na dźwięku es¹ (przykład muzyki poniżej: takty 40, 45-46 i 49), jednak tekst tego recytatywu łączy początek pieśni „Ave Maria” oraz tekst części B „nell ora della morte.”, następnie w partii wokalne jest rozłożony akord toniczny „as¹-c²-es²-as²” na słowie „Ave!” i skandowane „Amen!” na dźwięku es¹. całość utworu kończy się ostatecznie tonicznym akordem As-dur (w postaci zasadniczej, z prymą w najwyższym głosie).

Tekst wstępu to „pochwalna” część modlitwy, a część pierwsza, druga i coda mają tekst z drugiej jej części.

Część (okres A) można podzielić na dwie frazy: a i a'. Fraza a jest 6-taktowa (3+3 takty), a pierwsze trzy takty kończą się akordem tonicznym As-dur w postaci zasadniczej, z tercją w partii wokalne, poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała). Drugie trzy takty kończą się akordem Es-dur (dominantą w postaci zasadniczej, kwinta w partii wokalne, kadencja zawieszona). Początek frazy a' naśladuje melodię frazy a, ale tekst i rytm są nieco inny. W tej frazie występują modulacje. Również ma ona 6 taktów i konstrukcję 3+3, a pierwsze trzy takty kończą się akordem Es-dur (dominanta w postaci zasadniczej, kadencja zawieszona). Ostatnie trzy takty poprzez akord as-moll septymowy moduluje do tonacji Ges-dur (końcowy akord Ges-dur w postaci zasadniczej, kadencja doskonała: D⁷-T).

Część (okres) B można podzielić na dwie frazy: b i a''. Fraza b zaczyna się od as-moll, przechodzi przez es-moll i ostatecznie powraca do As-dur, kończąc się na dominancie septymowej Es-dur w postaci zasadniczej. kadencja harmoniczna. Akompaniament poprzez

wznoszący pochód chromatyczno-diatoniczny (takt 28) ma na celu wprowadzenie frazy a”, która powtarza nieco zmienioną melodię tematu z początku frazy a, jednak z innym tekstem. Fraza ta jest oznaczona *Tempo I*. Później pojawia się nowa melodia, kończąca się tonicznym akordem As-dur w postaci zasadniczej, z kwintą w partii wokalne, poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała).



Takty 7-11



Takty 39-49

Podstawowe faktury akompaniamentu to głównie akordy grane harmonicznie i akordy rozłożone.



Takty 27-29

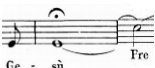
Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na następujące punkty:

Oryginalny tekst włoski	Międzynarodowy alfabet fonetyczny
Ave Maria, piena di grazia,	'a.ve ma'ri.a 'pje.na.di 'grat.tsja
eletta fra le spose e le vergini sei tu,	e'let.ta fra le 'spo.ze e le 'ver.dʒi.ni sei tu'
sia benedetto il frutto, o benedetta,	si.a be.ne'det.to il 'frut.to o be.ne'det.ta

di tue materne viscere, Gesù. Prega per chi adorando a te si prostra, prega pel peccator, per l'innocente, e pel debole oppresso e pel possente, misero anch'esso, tua pietà dimostra. Prega per chi sotto l'oltraggio piega la fronte e sotto la malvagia sorte; per noi, per noi tu prega, prega sempre e nell'ora della morte nostra, prega per noi, prega per noi, prega. Ave Maria nell'ora della morte. Ave! Amen!	di tue ma'ter.ne 'vi.ʃe.re dʒe'zu 'pre.ga per ki a.do'ran.do a te si 'pro.stra 'pre.ga pel pek.ka'tor per lin.no'tʃen.te e pel de'bo.le op'pres.so e pel pos'sen.te 'mi.ze.ro an'kes.so 'tua pje'ta di'mon.stra 'pre.ga per ki 'sot.to l.ol'tra.ddʒo 'pje.ga la 'fron.te e 'sot.to la mal'va.dʒa 'sor.te per noi per noi tu 'pre.ga 'pre.ga 'sem.pre e nell'o.ra 'del.la 'mor.te 'nos.tra 'pre.ga per noi 'pre.ga per noi 'pre.ga 'a.ve ma'ri.a... nell'o.ra 'del.la 'mor.te 'a.ve! a'men!
---	--

Tabela 38. Wymowa tekstu „Ave Maria” Giuseppe Verdiego

Wymowa	Włoski (zob. Tabela 38). Wykonanie utworu powinno opierać się na konsekwentnej i fonetycznie poprawnej wymowie tekstu włoskiego, zgodnie z przyjętą transkrypcją fonetyczną.
Znaki chromatyczne	W melodii zawarte jest wiele znaków przygodnych „b”, „#” i „b”, w tym: $b g^2$ (takt 20), $b c^2$ (takty 21, 22 i 25), $b g^1$ (takty 21, 22, 23 i 27), $b f^2$ (takty 24 i 25), $b f^1$ (takt 35). Przykłady nutowe:  Takt 20 Takt 35 Takty 21-27
Melodia	W taktach 7, 9, 24 i 40 występują triole, należy zwrócić uwagę na rytm. W takcie 7 wstępu znajduje się oznaczenie „sotto voce” (półgłosem) podczas wykonywania recytacji należy zwrócić uwagę na odpowiednie wyciszenie głosu. Przykłady nutowe:  Takt 7 Takt 9-10

	 Takt 24 Takt 40
Oznaczenia dynamiki i tempa	W taktach 16-17, w części A, następują zmiany dynamiczne: „<i>cresc.-dim.</i>”, dźwięk więc stopniowo staje się coraz głośniejszy, a następnie coraz cichszy. Przykład nutowy:  Takty 16-17 Podobne zmiany dynamiki występują także w taktach 24-25 i 30-31 w części B. W taktach 24-25 są również oznaczone <i>marcato</i> i <i>animando</i>. <i>Marcato</i> ma zwiększyć głośność i nieznacznie wydłużyć nuty. <i>Animando</i> oznacza ożywienie, zwiększenie ruchliwości. Podczas śpiewania zwróć uwagę na przejście dźwięku od crescendo do decrescendo. Takt 29 ma oznaczenie „Tempo I” (powrót do pierwotnego tempa). W taktach 37-38 znajduje się kilka oznaczeń: „<i>pp</i>”, „<i>dolciss.</i>”, „<i>allarg.</i>”, „<i>></i>”, „<i>morendo</i>”. <i>Allargando</i> to termin muzyczny, który oznacza zwalnianie przy stopniowym zwiększaniu intensywności dynamiki. Jest to jakby połączenie <i>ritenuta</i> i <i>crescenda</i>. <i>Morendo</i> (dosłownie „zamieranie”) to spowolnienie tempa, zanikanie i wygasanie dźwięku. <i>Dolcissimo</i> oznacza „bardzo słodko, miękko”. Zmiany dynamiki w tych taktach to <i>pp-cresc.-dim.</i>, od bardzo cichej do stopniowo silniejszej, a następnie znowu stopniowo słabnącej. Przykłady nutowe:  Takty 24-26 Takt 29 Takty 30-31 Takty 37-38
Fermata, legato	W ostatnim taktie wstępu znajduje się symbol fermaty „” i łuki legato „” i „”, łączące nutę es¹ (przedłużoną za pomocą fermaty) z nutą c². Przykład nutowy:  Łuki legato „” lub „” występują także w wielu innych miejscach utworu.

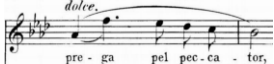
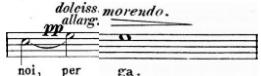
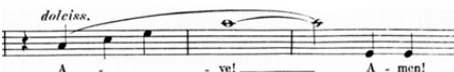
Akcenty dynamiczne lub charakterystyczne	W t. 13, 18, 35 i 36 pojawiają się symbole staccato „·” powyżej lub poniżej nut „des², des², des², c²”, „c², es², as¹, b¹, c²”, „fes¹, fes¹, fes¹” i „b¹, b¹, b¹”. Należy te dźwięki podkreślać i oddzielić minimalnymi pauzami. W takcie 19 znajduje się symbol akcentu: „>” przy nutach b¹ i b¹. Dźwięki te należy wyraźniej, silniej podkreślić. W takcie 35 znajduje się także oznaczenie <i>marcato</i>, również oznaczające podkreślenie. Przykłady nutowe:  Takt 13  Takty 18-19  Takty 35-36
Terminologia emocjonalna	W taktach 12 i 15 znajdują się oznaczenia <i>dolce</i>, co oznacza słodko, czule. Przykłady nutowe:  Takt 12  Takt 15 W takcie 29, 37 i 47 są oznaczenia <i>dolciss.</i>, co jest wzmocnionym wariantem oznaczenia <i>dolce</i>. Przykłady nutowe:  Takt 29  Takty 37-38  Takty 47-49

Tabela 29. Wskazówki wykonawcze do „Ave Maria” Giuseppe Verdiego

3.10. Pietro Mascagni

Analiza tekstu:

Część I	① Ave Maria, madre Santa, Sorreggi il piè del miser che t'implora, ② In sul cammin del rio dolor, E fede, e speme gl'infondi in cor
Część II	③ O pietosa, tu che soffristi tanto, Vedi, ah! Vedi il mio penar. ④ Nelle crudeli ambascie d'un infinito pianto, deh! non m'abbandonar. ⑤ Ave Maria! In preda al duol, Non mi lasciar, o madre mia, pietà!
Coda	⑥ O madre mia, pietà! In preda al duol, Non mi lasciar, non mi lasciar.

Tabela 40. Podział tekstu „Ave Maria” Pietro Mascagniego

Analiza formalna:

Znaki przykluczowe: , łącznie 52 taktów, metrum $\frac{3}{4}$, forma AB ze wstępem i codą.
Ambitus: d¹-a². Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Część/ Okres		A		B					
Fraza	Wstęp	①a	②a'	③b	④b'	⑤a''	Coda		
Budowa fraz	4	4+7	4+4	4+4	4+1.5	2+2+2	2	⑥ 2+3 ⁵ / ₆	1 ² / ₃
Liczba taktów	4	19		19.5			9.5		
Takty	4	5-23		24-43			43-52		
Tonacja	F-----C-F-----C-F-----								
Metrum	$\frac{3}{4}$								

Tabela 41. Budowa formalna „Ave Maria” Pietro Mascagniego

Pieśń jest adaptacją utworu instrumentalnego „Intermezzo sinfonico”. Dzieli się na dwie kontrastujące części A i B (zwłaszcza różni je akompaniament, w części B z arpeggiami – przykład poniżej) ze wstępem i codą. Wstęp ma cztery takty, a część akompaniamentu również wykorzystuje wiele arpeggiów. Wstęp zaczyna się od akordu F-dur, a kończy tymże akordem, lecz w II przewrocie ($T\frac{6}{4}$). Część A kończy się akordem C-dur, poprzedzonym wtrąconą dominantą septymową. Część B kończy się akordem tonicznym F-dur, poprzedzony dominantą septymową (kadencja doskonała). Codę kończy akord toniczny F-dur (w postaci zasadniczej, z tercją w partii wokalne), przebieg harmoniczny taktów 48-52: T – T^{7<} (w III przewrocie) – T_{VI} – T_{VI}⁷ (w III przewrocie) – S – S_{II}⁷ – T.

Tekst nie jest dokładnym tłumaczeniem modlitwy „Ave Maria”, a raczej luźno do niej nawiązuje. Pierwsza część tekstu jest prośbą do Matki Bożej o pomoc. Wyraża także nadzieję, że na drodze cierpienia przyniesie Ona wiarę i nadzieję. Druga część mówi o tym, że Matka Boża jest miłosierna, i wyraża prośbę do Niej, aby nie odchodziła, co powtórzone jest w zakończeniu.

Część (okres) A można podzielić na dwie frazy: a i a'. Na początku frazy a znajduje się oznaczenie *a tempo* (ponieważ przy ostatnim akordzie wstępu jest fermata). Fraza a, wychodząc od F-dur, moduluje przez ostatnie cztery takty do C-dur, poprzedzony wtrąconą dominantą septymową (kadencja doskonała). Ostatni takt ma pauzę ósemkową, a początek frazy a' imituje

rytm frazy a. Fraza a' dodaje nowy materiał i powraca do F-dur, ale w trzech ostatnich taktach moduluje z powrotem na C-dur, osiągając to w analogiczny sposób jak fraza a.

Część (okres) B składa się z trzech fraz: b, b' i a''. Fraza b zawiera nowy materiał tematyczny, powraca do F-dur kadencją doskonałą (D_4^{6+7} -T). Początek frazy b' wykorzystuje melodię z frazy b, dodając nowy materiał liczący 1,5 taktu (tekst: *Nelle crudeli ambascie d'un infinito pianto, deh! non m'abbandonar*). Pierwsze 4 takty kończą się akordem C-dur septymowym (w postaci zasadniczej z tercją w partii wokalne), Harmonia akompaniamentu w kolejnych taktach rozpoczyna się od toniki VI stopnia (w postaci zasadniczej, z tercją w partii wokalne), który wraz z poprzednim akordem tworzy kadencję zwodniczą (D^7 -T_{VI}). W następnym takcie pojawia się tonika F-dur (w I przewrocie, z prymą w partii wokalne), poprzedzona subdominantą z sekstą. Fraza a'' rozpoczyna się od oznaczenia *a tempo*. Naśladuje ona melodię z początku frazy a, ale na skróconych wartościach rytmicznych. Powtarzają się początkowe słowa „Ave Maria”, ale dalsza melodia i tekst są już nowe. Fraza ta kończy się akordem tonicznym F-dur, kadencja jest taka sama jak w frazie b.

Częścią cody jest powtórzenie i kontynuacja melodii frazy a.

Obserwując początki fraz a, a' i a'', widzimy, że różnią się one kierunkiem linii melodycznej lub rozdrobnieniem wartości rytmicznych. Akompaniamenty fraz a i a' w części A są podobne, ale różnią się od akompaniamentu frazy a'' w części B.

Przykłady nutowe:



Początek frazy a (takt 5)



Początek frazy a' (takt 16)



Początek frazy a'' (połowa taktu 37)



Takty 5-6, fraza a (A)



Takty 16-17, fraza a' (A)



Takty 37-39, fraza a'' (B)

Obserwując frazy b i b', można zauważyć, że powtarzający się materiał pojawia się w różnych miejscach tych fraz, w nieznacznie przekształconej formie za pomocą relacji oktauwowych ($\underline{d^1-d^2}$) lub dodania nut w obrębie interwału ($\underline{b^1d^1- b^1 b^1a^1g^1d^1}$).

Przykłady nutowe:



Takty 26-28 frazy b



Początek frazy b' (takty 32-34)

Porównując wstęp i codę, można zauważyć, że melodia użyta we wstępie w partii akompaniamentu występuje też w codzie w partii wokalne. W akompaniamencie cody są też arpeggia podobne do tych we wstępie. Zabieg ten spaja utwór w organiczną całość.

Przykłady nutowe:



Wstęp (takty 1-4)



Koniec cody (takty 48-52)

Akompaniament utworu oparty jest głównie na zastosowaniu akordów granych zarówno w układzie harmonicznym, jak i rozłożonym, z częstym wykorzystaniem figuracji arpeggiowej. W takcie 5 partia akompaniamentu zdwaja linię melodyczną w najniższym głosie o oktawę niżej ($f^2-e^2-d^2$ w melodii oraz $f^1-e^1-d^1$ w basie), co stanowi przykład techniki heterofonicznej. W takcie 11 pojawia się kwintola, wprowadzająca dodatkowe zróżnicowanie rytmiczne.

Przykłady nutowe:



Takty 1-5



Takt 11

Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na następujące punkty:

Oryginalny tekst włoski	Międzynarodowy alfabet fonetyczny
Ave Maria, madre Santa,	'a.ve ma'ri.a 'ma.dre 'san.ta
Sorreggi il piè del miser che t'implora,	sor're.ddʒi il 'pje del 'mi.zer ke t.im'plo.ra
In sul cammin del rio dolor,	in sul kam'min del 'ri.o do'lor
E fede, e speme gl'infondi in cor.	e 'fe.de e 'spɛ.me ʎʎin'fon.di in kɔr
O pietosa, tu che soffristi tanto,	o pje'to.za tu ke sof'fri.sti 'tan.to
Vedi, ah! vedi il mio penar.	've.di a 've.di il 'mi.o pe'nar
Nelle crudeli ambascie d'un infinito pianto, deh!	'nel.le kru'dɛ.li am'ba.ʃje dun in.fi'ni.to 'pjan.to de
non m'abbandonar. Ave Maria!	non mab.ban.do'nar 'a.ve ma'ri.a
In preda al duol, non mi lasciar,	in 'pre.da al 'du.ɔl non mi la'ʃkar
o madre mia, pietà! O madre mia, pietà!	o 'ma.dre 'mi.a pje'ta o 'ma.dre 'mi.a, pje'ta
In preda al duol, non mi lasciar,	in 'pre.da al 'du.ɔl non mi la'ʃkar
non mi lasciar.	non mi la'ʃkar

Tabela 42. Wymowa tekstu „Ave Maria” Pietro Mascagniego

Wymowa	Włoski (zob. Tabela 42). Wykonanie utworu powinno opierać się na konsekwentnej i fonetycznie poprawnej wymowie tekstu włoskiego, zgodnie z przyjętą transkrypcją fonetyczną.
Znaki Chromatyczne	W melodii zawarte są przygodne znaki „h”, w tym: h¹ (takty 13 i 14). Przykłady nutowe:  Takty 13-14
Melodia	Większość zdań zaczyna się od drugiej połowy taktu, zwłaszcza w frazie a” i w codzie. Podczas śpiewania trzeba zwrócić uwagę na szyk zdania i oddech. Przykłady nutowe:  Takty 37-52
Oznaczenia dynamiki i tempa	Zmiany dynamiczne w taktach 5-6 części A: „pp-cresc.” W taktach 9-10 występuje najpierw crescendo, a później diminuendo. W taktach 12-13 po crescendzie występuje niespodziewanie pianissimo. Takty 18-20 cechują się nieprzerwanym, długim crescendem. W taktach 22 ma miejsce diminuendo, zaś w taktach 24-26 crescendo zaczynające się od forte. Przykład nutowy:  Takty 5-15

Takty 16-26

Zmiany dynamiczne w taktach 35-39 części B: *dim.* – *p* – *cresc.* – *f* – *dim.* – *f*. Dynamika najpierw stopniowo spada aż do osiągnięcia piano, potem następuje crescendo aż do forte, diminuendo i znów forte. W takcie 36 użyto agogiczno- emocjonalnego oznaczenia *largamente*, co w języku włoskim oznacza „szeroki, rozległy”. W następnym takcie 37 jest oznaczenie *a tempo*, a więc tempo musi wrócić do pierwotnej wartości. W takcie 41 znów występuje stopniowe diminuendo. Przykład nutowy:

Takty 31-43

W takcie 45 cody następuje zmiana dynamiki: „*f-dim.*”, a więc stopniowy jej spadek od forte. Takty 47-48 mają zmiany dynamiki i tempa: „*p-rall. e dim. sempre*”. Mimo początkowego piano mamy do czynienia z dalszym wyciszaniem przy jednoczesnym zwolnieniu. Ostatnia nuta całego utworu w takcie 50 ma oznaczenie „*pp*”, jest to zarazem jego najsłabsze dynamicznie miejsce. Przykład nutowy:

Takty 45-49

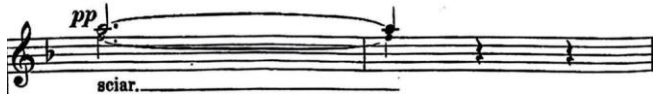
	 Takty 50-51
Fermata	W ostatnim takcie wstępu znajduje się znak fermaty „$\frown$” przy akordzie tonicznym F-dur (c¹f¹a¹). W następnym takcie na początku części A znajduje się oznaczenie „a tempo”. Śpiewający powinien zwrócić uwagę na akompaniament, a po wejściu partii wokalne wrócić do pierwotnego tempa. Przykład nutowy:  Takty 4-5
Ozdobniki	W takcie 18 znajduje się przednutka krótka: „♪”. Przed nutą f² trzeba dodać nutę g². Należy pamiętać, że jest to dźwięk krótki, nieakcentowany. Przykład nutowy:  Takty 18-19
Znaki artykulacyjne	Legato W melodii zawarte są łuki legato: „$\frown$” lub „$\smile$”. Należy zwrócić uwagę na ciągłość, płynność i spójność fragmentów objętych tymi łukami. Terminologia emocjonalna Oznaczenie w takcie 16: <i>dolcissimo</i> – bardzo słodko i delikatnie. Przykład nutowy:  Takty 16-17 Oznaczenie w takcie 36: „<i>largamente</i>”, a więc szerokie, rozwlekłe zwolnienie. Przygotowuje ono powrót tematu i osiągnięcie kulminacji. Przykład nutowy:  Takty 36-37

Tabela 43. Wskazówki wykonawcze do „Ave Maria” Pietro Mascagniego

3.11. Władimir Wawilow

Analiza tekstu:

Choć tekst zawiera tylko słowa „Ave Maria”, „Amen”, kompozytor poprzez stworzoną muzykę i melodię perfekcyjnie zinterpretował temat tej pieśni. Autor podczas wykonywania utworu zmodyfikował tekst, zmieniając ②Ave Ave Maria, ④Ave Ave Ave Ave Maria, ⑤Ave Ave Ave Ave Amen. na A-A-Ave, A-A-Ave, A-A-Amen. Celem tej zmiany było lepsze wyrażenie ciągłej, głębokiej emocji.

Część I	①Ave Maria Ave Maria ②Ave Ave Maria zmodyfikowano do A-A-Ave ③Ave Maria Ave Maria ④Ave Ave Ave Ave Maria zmodyfikowano do A-A-Ave;
Część II	①Ave Maria Ave Maria ②Ave Ave Maria zmodyfikowano do A-A-Ave ③Ave Maria Ave Maria ⑤Ave Ave Ave Ave Amen. zmodyfikowano do A-A-Amen.

Tabela 44. Podział tekstu „Ave Maria” Władimira Wawilowa

Analiza formalna:

Brak znaków przykluczowych (tonacja a-moll), łącznie 80 taktów, metrum $\frac{4}{4}$, ambitus: e^1 - a^2 , forma AA' z wstępem, interludium i codą. Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Część		A					A'				
Okres		α		α'			α		α''		
Fraza	Wstęp	①a	②a'	③a''	④a'''	Interl.	①a	②a'	③a''	⑤a''''	Coda
Budowa fraz	8	8	8	8	8	7	8	8	8	8	1
Liczba taktów	8	16		16		7	16		16		1
Takty	8	9-24		25-40		41-47	9-24		25-38,48-49		50
Tonacja	a										
Metrum	4/4										

Tabela 45. Budowa formalna „Ave Maria” Władimira Wawilowa

Wstęp zawiera cztery opadające pochody gamowe. Kończy się na akordzie dominantowym septymowym (D^7), tworząc kadencję zawieszoną. Część A zawiera główny

temat i kończy się akordem tonicznym, tworząc kadencję doskonałą $D^7-\circ T$. Pomiedzy częściami A i A' znajduje się interludium, które w zasadzie powtarza materiał wstępu i również kończy się na dominancie, tworząc kadencję zawieszoną. Część A' jest w zasadzie powtórzeniem części A, z tą różnicą, że tekst i rytm dwóch ostatnich taktów są nieco inne. Również kończy się na akordzie tonicznym, tworząc bardziej rozbudowaną kadencję doskonałą: $(\circ D_{\text{III}}^{\flat})\circ T_{\text{IV}}^{\flat}-D^7-\circ T$. Koda to jeden takt, zawierający akord toniczny.

Część A można podzielić na dwa okresy: α i α' . Część A' można podzielić na dwa okresy: α i α'' . Wszystkie te cztery okresy kończą się akordem tonicznym (pryma w najwyższym i najniższym głosie). Okres α składa się z dwóch fraz: a i a' . Okres α' składa się z dwóch fraz: a'' i a''' . Okres α'' składa się z dwóch fraz: a'' i a''' . Ponieważ ich przebiegi harmoniczne są bardzo podobne, z wyjątkiem różnych kadencji harmoniczej pomiędzy frazami, wszystkie oznaczono literą a .

Harmoniczny przebieg wstępu, fraz a , a'' i interludium jest następujący: $\circ T-\circ S^7-(D^7)-D_{\text{III}}^{7<}-T_{\text{VI}}^{7<}-\circ S^6-(\circ S_{\text{II}}^7)-(D^7)-D^7$. Wszystkie kończą się na dominancie septymowej, tworząc kadencje zawieszone. Przykłady nutowe:

Moderato

Wstęp, takty 1-8

Fraza a , takty 9-16

Fraza a'' , takty 25-32

Przebieg harmoniczny frazy a' to: $\circ T-\circ S^7-(D^7)-D_{\text{III}}^{7<}-T_{\text{VI}}^{7<}-\circ S^6-(\circ S_{\text{II}}^7)-D_{4-3}^7-\circ T$, zaś przebieg harmoniczny frazy a''' to: $\circ T-\circ S^7-(D^7)-D_{\text{III}}-T_{\text{VI}}-\circ S^7-(D)-D-\circ T$. Postęp harmoniczny

frazy a''' to: °T-°S⁷-(D⁷)-D_{III}-T_{VI}-°S⁷-D₄+°T. Wszystkie kończą się na akordzie tonicznym, tworząc kadencje doskonałe. Przykłady nutowe:



Faza a', takty 17-24



Faza a'', takty 33-40



Faza a''', takty 42-49

Akompaniament utworu oparty jest zasadniczo na akordach wykonywanych w układzie harmonicznym. Uzupełniają go również zstępujące pochody gamowe, skoki oktafowe oraz zastosowanie artykulacji staccato, co wzbogaca fakturę i różnicuje charakter warstwy towarzyszącej. Przykłady nutowe:



W akompaniamencie frazy a'' pojawiają się opadające pochody gamowe, które dialogują z podobnymi pochodami w partii wokalne. Przykłady nutowe:



Takty 25-32

W najniższym głosie fraz a''' i a'''' jest kilka skoków o interwał oktawy, a partia wokalna osiąga kulminację. Przykłady nutowe:



Fraza a''' (takty 33-40) i fraza a'''' (takty 33-38 i 48-49)

Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na następujące punkty:

Łaciński tekst oryginalny	Międzynarodowy alfabet fonetyczny
Ave Maria Ave Maria A-A-Ave Ave Maria	/ 'a.ve ma'ri.a 'a.ve ma'ri.a 'a.ve 'a.ve ma'ri.a
Ave Maria A-A-Ave; Ave Maria Ave Maria	'a.ve ma'ri.a 'a.ve 'a.ve ma'ri.a 'a.ve ma'ri.a
A-A-Ave Ave Maria Ave Maria A-A-A men.	'a.ve 'a.ve ma'ri.a 'a.ve ma'ri.a a 'men/

Tabela 46. Wymowa tekstu „Ave Maria” Władimira Wawilowa

Wymowa	Łacina (Tabela 46).
Znaki chromatyczne	W melodii zawarte są znaki przygodne gis ¹ (takty 23, 32, 39 i 48). Przykłady nutowe: Takt 23 Takt 32 Takt 39 Takt 48
Melodia	Emocjonalność utworu wzrasta w każdej kolejnej frazie (a<a'<a''<a'''), W pierwszych dwóch frazach tylko melodia zawiera pewną narrację. W frazie a'' pojawia się zmiana – melodia prowadzi dialog z akompaniamentem. W frazie a''' emocje osiągają szczyt. Ponieważ słów jest niewiele, podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na przekaz emocji.

Oznaczenia dynamiki	Początek śpiewu rozpoczyna się w dynamice <i>piano</i> „<i>p</i>”. Przykład nutowy (takt 9): 
Repetycja	W takcie 9 partytury rozpoczyna się repetycja, takty 39-47 to volta 1, takty 48-50 to volta 2. Kolejność śpiewania jest następująca: takty 1-47, 9-38 48-50. Przykłady nutowe:  Takt 9 Takty 39-46  Takty 47-50
Legato	W melodii zawarta jest pewną liczbę łuków legato: „” lub „”, głównie w frazach <i>a'</i> i <i>a''</i>. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na ciągłość, płynność i spójność fragmentów oznaczonych łukami. Przykłady nutowe:  Takty 17-24  Takty 33-40

Tabela 47. Wskazówki wykonawcze do „Ave Maria” Władimira Wawilowa

3.12. Astor Piazzolla

Analiza tekstu:

Część I	① Ave Maria a Te Ave Maria ② Madre nostra Maria Ave Ognuno pensa solo a sé non c'è più pietà ci sentiamo soli ③ Ave Maria prego Te Ave Maria Tu sai quanto dolore c'è, risveglia un po' d'amore, di calore e la speranza che non c'è Credo in Te Prego Te.
Coda	④ Te.
Część II	⑤ Vedi che non sappiamo più chi siamo ormai ⑥ Tutti così confusi Noi noi figli Tuoi ⑦ Uomini fragili Madre, Tu che puoi aiutaci Così sia
Część III	② Madre nostra Maria Ave Ognuno pensa solo a sé non c'è più pietà ci sentiamo soli ③ Ave Maria prego Te Ave Maria Tu sai quanto dolore c'è, risveglia un po' d'amore, di calore e la speranza che non c'è Credo in Te Prego Te.
Coda	⑧ Ave.

Tabela 48. Podział tekstu „Ave Maria” Astora Piazzolli

Analiza formalna:

Brak znaków przykluczowych, łącznie 100 taktów, metrum $\frac{4}{4}$, ambitus: c¹-b², forma ABA ze wstępem i codą. Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Część/ Okres		A					B			A			
Fraza	Wstęp	a ①	a' ②	b ③	coda ④	c ⑤	c' ⑥	d ⑦	a	a' ②	b ③	Coda ⑧	
Budowa fraz	4	8	8	4+4+4+2 +2+2	2	6	6	4+6	8	8	4+4+4+2 +2+2	4	
Liczba taktów	4	34				2	22			34			4
Takty	4	5-38				39-40	41-62			5-38			63-66
Tonacja	C-----G-C--a-e----b-a-G-F-----b--as-e-----C-G-C-a--e----b-a-G-F-----												
Metrum	4/4												

Tabela 49. Budowa formalna „Ave Maria” Astora Piazzolli

Wstęp zawiera materiał motywiczny, który później zostanie wykorzystany jako akompaniament głównego tematu utworu. Zaczyna się od akordu C-dur, a kończy na moll subdominancie w II przewrocie.

Część (okres) A składa się z trzech fraz: a, a', b z małą codą. Fraza a zawiera melodię tematu, zaczyna się od akordu C-dur i kończy się na akordzie G-dur, poprzedzony wtrąconą dominantą septymową. Fraza a' jest wariantem frazy a, kończy się dominantą nonową w tonacji e-moll (kadencja zawieszona). Fraza b wprowadza nowe motywy. Rozpoczyna się od e-moll, ulega wielu modulacjom w swoim przebiegu, przechodząc w ostatnich siedmiu taktach do F-dur, który w ostatnich taktach przeplata się ze swoją wtrąconą subdominantą z sekstą w II przewrocie. Akompaniament oparty jest na takim samym wzorze melodyczno-rytmicznym, jak w frazie a, ale tonacja jest inna. Mała coda powtarza dwa ostatnie takty frazy b. W partii wokalne jest pryma (f') z F-dur.

Części (okresy) A i B są ze sobą skontrastowane pod względem materiału tematycznego. Część (okres) B składa się z trzech fraz: c, c', d. Fraza c wprowadza nowe motywy, zaczyna się i kończy akordem b-moll (z kwintą w partii wokalne), kadencja harmoniczna: $^{\circ}D_{III-5}$ (w I przewrocie, bez kwinty) - $^{\circ}T$; fraza c' jest modulacją o interwał sekundy wielkiej w dół frazy c (od b-moll do as-moll), kończy się na akordzie tonicznym as-moll (pozycja akordu i kadencja jest analogiczna jak w frazie c). Fraza d również wprowadza nowe motywy, zaczyna się i kończy na akordzie e-moll, poprzedzonym toniką VI stopnia (C-dur).

Część (okres) A' jest dokładnym powtórzeniem części (okresu A), z tą różnicą, że fraza a, zamiast wokalnie, jest wykonywana instrumentalnie. Codę kończy akord toniczny F-dur.

Wstęp, fraza a oraz pierwsze cztery takty frazy a' mają tę samą harmonię akompaniamentu, tak jak i mała coda i dwa ostatnie takty części B. Harmonia akompaniamentu w pierwszych dwóch taktach cody jest taka sama, jak w przedostatnim takcie frazy b. Przykłady nutowe:

Wstęp (takty 1-4)



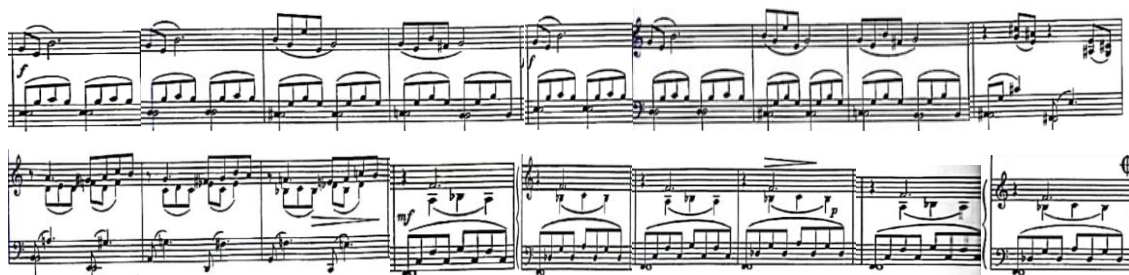
Fraza a z części A (takty 5-12)



Fraza a' (takty 13-20)



Fraza b (takty 21-38)



Mała coda (takty 39-40)



Fraza c z części B (takty 41-46)



Fraza c' (takty 47-52)



Fraza d (takty 53-62)



Coda (takty 63-66)



Utwór wykorzystuje akompaniament oparty na rozłożonych strukturach akordowych oraz figuracjach arpeggiowych, które nadają warstwie towarzyszącej płynność i lekkość fakturalną. Przykłady nutowe:



Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na następujące punkty:

Oryginalny tekst włoski	Międzynarodowy alfabet fonetyczny
Ave Maria a Te	/ 'a.ve ma'ri.a a te
Ave Maria, Madre nostra	'a.ve ma'ri.a 'ma.dre 'nɔ.stra
Maria Ave Ognuno pensa solo a sé	ma'ri.a 'a.ve o'ɲu.no 'pɛn.sa 'so.lo a se:
non c'è più pietà	non tʃɛ pju pie'ta
ci sentiamo soli.	tʃi sen'tja.mo 'so.li
Ave Maria prego Te. Ave Maria	'a.ve ma'ri.a 'prɛ.go te 'a.ve ma'ri.a
Tu sai quanto dolore c'è,	tu sai 'kwan.to do'lo.re tʃɛ
risveglia un po' d'amore,	ri'zveʎʎa un po d'a'mo.re
di calore e la speranza che non c'è.	di ka'lo.re e la spe'ran.tsa ke non tʃɛ
Credo in Te Prego Te Te	'kre.do in te 'prɛ.go te te
Vedi che non sappiamo più	've.di ke non sap'pja.mo pju
chi siamo ormai; tutti così confusi,	ki 'si.a.mo or'mai; 'tut.ti ko'si kon'fu.zi,
Noi noi figli Tuo, uomini fragili.	'no.i 'no.i 'fiʎʎ tw'ɔ.i, 'u.o.mini 'fra.dʒi.li.
Madre Tu che puoi aiutarci. Così sia.	'ma.dre tu ke pw'ɔ.i aiu'ta.tʃi. ko'zi 'si.a
Madre nostra Maria Ave	'ma.dre 'nɔ.stra ma'ri.a 'a.ve
Ognuno pensa solo a sé	o'ɲu.no 'pɛn.sa 'so.lo a se:
non c'è più pietà	non tʃɛ pju pie'ta
ci sentiamo soli.	tʃi sen'tja.mo 'so.li
Ave Maria prego Te. Ave Maria	'a.ve ma'ri.a 'prɛ.go te 'a.ve ma'ri.a
Tu sai quanto dolore c'è,	tu sai 'kwan.to do'lo.re tʃɛ
risveglia un po' d'amore,	ri'zveʎʎa un po d'a'mo.re
di calore e la speranza che non c'è.	di ka'lo.re e la spe'ran.tsa ke non tʃɛ
Credo in Te Prego Te Ave	'kre.do in te 'prɛ.go te 'a.ve/

Tabela 50. Wymowa tekstu „Ave Maria” Astora Piazzolli

Wymowa	Włoski (zob. Tabela 50). Wykonanie utworu powinno opierać się na konsekwentnej i fonetycznie poprawnej wymowie tekstu włoskiego, zgodnie z przyjętą transkrypcją fonetyczną.
Znaki chromatyczne	W melodii zawarte jest wiele znaków przygodnych „b”, „#” i „b”, zwłaszcza w frazach b, c, c', np. #g¹ (takt 19), #f² (takty 22, 24, 26, 28 i 29), #c²(takt 29), b^h¹ (takty 32, 42, 44, 48, 49 i 50), b^d² (takty 41, 43, 44 i 49), b^e² (takty 43, 51 i 52), b^c² (takty 47, 49 i 50), b^a¹(takty 48 i 50), b^h²(takt 63). Przykłady nutowe:
Repetycja	Nad początkiem taktu 5 znajduje się oznaczenie repetycji „§”, nad końcem taktu 38 znajduje się oznaczenie „⊕”, a nad końcem taktu 62 znajduje się oznaczenie „dal § al ⊕ poi CODA”. Przed taktem 63 znajduje się oznaczenie „CODA”. § (segno) oznacza miejsce, od którego zaczyna się powtórka. ⊕ oznacza koniec powtórki i połączenie z codą. Kolejność śpiewania jest następująca: takty 1-62, 5-38, 63. Przykłady nutowe: Koniec części B (takt 62) Początek części A i A' (takt 5) Przedostatni takt części A i koniec części A' (takt 38) Początek cody (takt 63)

Melodia

Nad taktem 5 znajduje się oznaczenie: „2a v. *strumentale*” i „ S ”, a nad ostatnią miarą taktu 12 „*ripresa canto*”. Oznacza to, że w powtórce od taktu 5 partię wokálną grają instrumenty, a głos nie śpiewa aż do ostatniej nuty taktu 12, kiedy zaczyna się śpiew, a instrumenty nie grają już melodii wokálnej. Przykład nutowy:

Takty 5-13

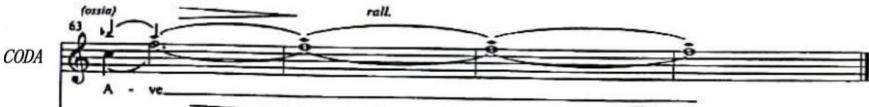
W takcie 19 znajduje się kwintola. Kwintola to figura rytmiczna złożona z pięciu wartości. Powstaje w wyniku podziału nuty dwudzielnej na 5 (zamiast na 4) równych wartości i oznaczamy ją cyfrą „5”. W tym przypadku jest to kwintola półnutowa. Przykład nutowy:

Takt 19

Oprócz początku frazy ab w części A, początku frazy cc'd w części B i początku kody, gdzie partia wokálna zaczyna się na pierwszą miarę rytmiczną w takcie, w pozostałych frazach zasadniczo zaczyna się od trzeciej lub czwartej miary rytmicznej. Przykłady nutowe:

Początek frazy a w części A(takty 5-9)

Koniec frazy a i początek frazy a'(takty 12-13)

	 Początek frazy b (takty 21-23)  Początek frazy c w części B (takty 41-42)  Początek frazy c' (takty 47-49)  Początek frazy d (takt 53)  Początek cody (takt 63)
Ossia	Nad pierwszym taktem cody jest oznaczenie „{<i>ossia</i>}”. Ossia to termin muzyczny, który oznacza alternatywny tekst nutowy, który może zastąpić oryginalny. Podczas wykonywania utworu można w zależności od gustu i możliwości wokalnych wybrać: śpiewanie na nutach {b²-a²} zamiast wydrukowanych dużą czcionką nut c²-f². Przykład nutowe:  Takt 63
Oznaczenia dynamiki i tempa	Na początku frazy a części A, w takcie 5 jest oznaczenie <i>p</i> (piano). W taktach 8-9 i 16-17 występują zmiany dynamiki: <i>cresc. - mf</i>, oznaczające stopniowy wzrost dynamiki do mezzoforte. Takt 12, położony na przełomie fraz a i a”, zawiera zmiany dynamiki: <i>dim. - p</i>, a więc powinien nastąpić stopniowy powrót do dynamiki piano. W 21. takcie frazy b znajduje się oznaczenie <i>f</i> (forte). W taktach 32-33 występują zmiany dynamiki: „<i>dim. - mf</i>”, a więc powinna ona stopniowo opaść do mezzoforte, a następnie, w takcie 36, do piano „<i>dim. - p</i>”. Wykonując utwór, należy zwracać uwagę na zmiany dynamiczne. Przykłady nutowe:  Takty 5-6  Takty 8-13  Takty 14-17

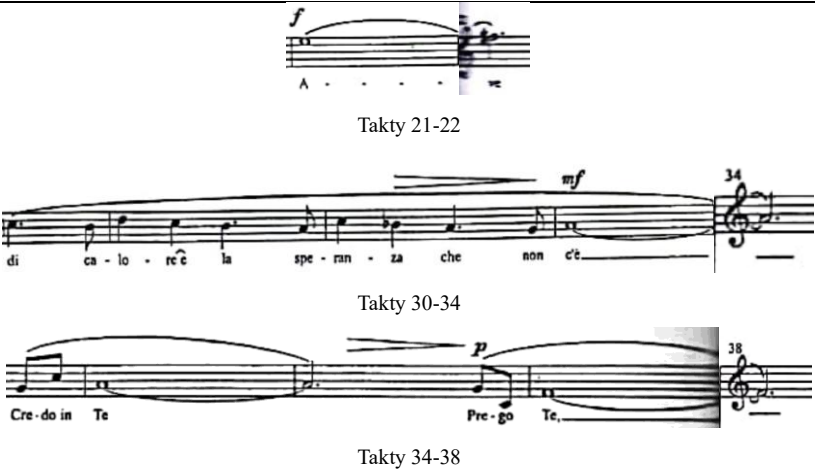
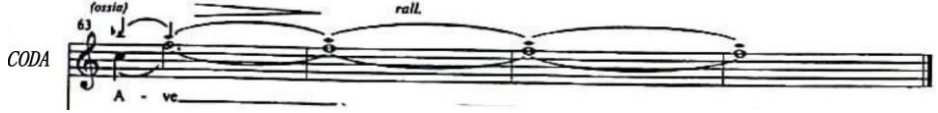
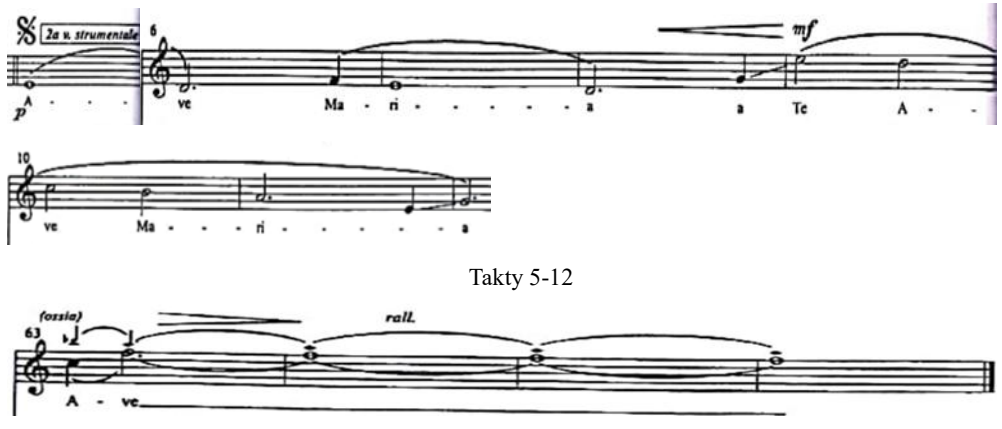
	 Takty 21-22 Takty 30-34 Takty 34-38 Na początku frazy c' części B, w takcie 47 zaznaczono <i>mf</i>. Na początku frazy d, w 53. takcie znajduje się oznaczenie: <i>p</i>. Przykład nutowy:  Takty 47-48 Na początku cody, w taktach 63-64 zachodzi stopniowy spadek dynamiki „<i>dim.</i>”. Takt 64, blisko zakończenia, ma oznaczenia tempa: <i>rall.</i>, co oznacza stopniowe zwolnienie, oraz znak graficzny diminuendo, wskazujący na osłabienie dynamiki. Przykład nutowy:  Takty 63-66
Legato	W melodii zawarte są pewne łuki legato: „” lub „”. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na ciągłość, płynność i spójność, szczególnie na początku i na końcu utworu. Przykłady nutowe:  Takty 5-12 Takty 63-66

Tabela 51. Wskazówki wykonawcze do „Ave Maria” Astora Piazzolli

3.13. ნუნუ გაბუნია (Nunu Gabunia)

Analiza tekstu:

Część I	① ავე მარია, დედაო ღვთისა, ② სეზმარია თუ ზარია ცისა, მზისავ! ③ სიცოცხლე არ მიწერია, სვე, როცა ④ მწარეა მამულისა
Część II	⑤ ჩემს ერს სწყალობდე, ⑥ ერს რუსთველისა, ⑦ დედაო ღვთისა და ქართლისა!
Część III	⑧ მზეო, მზეთა მზისა, დედავ მადლისა ⑨ ავე მარია, დედავ მადლისა ⑩ მწურა ხარეა მზე ღვთისა. ⑪ გთხოვ, დაიფარე შენ მიწა ქართლისა. ⑫ და ნინოს ჯვარი, დედაო ღვთისა.
Coda	⑬ ავე მარია დედაო ღვთისა! ⑭ ამენ! ⑮ ამენ!

Tabela 52. Podział tekstu „Ave Maria” Nunu Gabuni

Analiza formalna:

Znaki przykluczowe: , łącznie 68 taktów, metrum $\frac{4}{4}$, ambitus: c^1-e^2 . Forma ABA' z codą. Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Część/ Okres		A				B			A'								
Fraza	Wstęp	a	b	c	d	e	f	g	a'	b	c'	d'	h	Coda			
Budowa fraz	4+4	4	4	4	4	2	2	4	4	4	3	3	5	Inter. 2+4	a''	4	3
		①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑨	⑩	⑪	⑫		4	⑭	⑮
																⑬	
Liczba taktów	8	16				8			19					6	11		
Takty	8	9-24				25-32			33-51					52-57	58-68		
Tonacja	F-----a----F--a--F-----d-F--d-g--F-----a-F-----																
Metrum	4/4																

Tabela 53. Budowa formalna „Ave Maria” Nunu Gabuni

Wstęp rozpoczyna się melodią tematu, zaczyna i kończy akordem F-dur, poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała).

Część (okres A) składa się z czterech fraz (a, b, c, d) w tonacji F-dur. Fraza a zawiera główny temat, kończy się na akordzie tonicznym z tercją w partii wokalne, poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała D^7-T). Fraza b jest nowym motywem i kończy się na tonice VI stopnia septymowej (z kwintą w partii wokalne), kadencja zwodnicza: $D^7-T_{VI}^7$; Fraza c również wprowadza nowe motywy, lecz pod względem harmonicznym kończy się jak fraza b, z tą różnicą, że w partii wokalne ostatniego akordu jest tercja. Fraza d także wprowadza nowe motywy, kończy się na akordzie tonicznym, poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała)

Części (okresy) A i B są ze sobą skontrastowane. Część (okres) B składa się z trzech fraz: e, f, g. Początek frazy e i początek frazy a to ten sam wzór melodyczny, ale zaczynający się od a-moll, modulujący z F-dur na a-moll i kończący się akordem tonicznym a-moll, poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała $D^7-^{\circ}T$). Fraza f powraca do F-dur i kończy się na tonice VI stopnia (z tercją w partii wokalne), kadencja harmoniczna: D_{VII} (w II przewrocie) - $T_{VI}^7-T_{VI}$. Fraza g powraca do a-moll, a w ostatniej półnucie ostatniego taktu znów do F-dur poprzez dominantę septymową C-dur⁷ (z septymą w partii wokalne). Końcowy przebieg harmoniczny to (a-moll) $D^7-^{\circ}T$ - (F-dur) D^7 (kadencja zawieszona).

Część lub okres A' jest powtórzeniem ze zmianą okresu A i składa się z pięciu fraz: a', b, c', d', h. Fraza a' powtarza melodię tematu frazy a i kończy się tak samo jak ona; fraza b jest dokładnie taka sama jak w okresie A; fraza c' jest skrócona względnie frazy c, a jej przebieg harmoniczny to (F-dur) $S_{II}^7-T_{4}^6$ - (d-moll) D^9 - (g-moll) D^9 ; fraza h jest całkowicie nowa, zaczynający się od g-moll i kończący się na akordzie tonicznym F-dur, poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała $D^7-^{\circ}T$). Przebieg harmoniczny tej frazy to (g-moll) $D^9-^{\circ}T$ - (F-dur) D^7-T .

W przedostatnim takcie części (okresu) A' znajduje się oznaczenie tempa: „a tempo”, a następnie rozpoczęcie powtórki od wstępu. Przykład nutowy:

Takty 49-51

Takty 1-2

Pierwsze sześć taktów cody wykorzystuje materiał wstępu, ale kadencja harmoniczna jest inna. Coda zaczyna się w F-dur, przechodząc do a-moll w przedostatnim takcie, a kończy dominantą septymową tonacji F-dur (w postaci zasadniczej, z septymą w partii wokalne). Występuje tu kadencja zawieszona: (a-moll) $D^7-\circ T$ - (F-dur) D^7 . Następnie ponownie zostaje wprowadzona fraza a'' ze zmianą w ostatnim takcie, kończącym się na akordzie tonicznym F-dur (z kwintą w partii melodii), poprzedzonym dominantą septymową (kadencja doskonała). W ciągu ostatnich siedem taktów postęp harmoniczny jest następujący: (F-dur) S-T-S-T-T-T. W ostatnim akordzie tonicznym F-dur jest tercja w partii wokalne. Typ kadencji to kadencja plagalna.

Warto zaznaczyć, że melodia początku części B jest melodią przewodnią części A przetransponowaną do tonacji a-moll. Przykłady nutowe:



Początek części A(takty 9-10)



Początek części B(takty 25-26)

Część B rozpoczyna się od a-moll i powraca do F-dur w ostatniej półnucie ostatniego taktu, aby doprowadzić do części A'. Przykład nutowy (takty 25-40):

poco piu mosso

Akompaniament utworu oparty jest przede wszystkim na zastosowaniu akordów rozłożonych oraz granych harmonicznie. Faktura wzbogacona jest ponadto o znaki akcentuacyjne oraz figuracje arpeggiowe, które urozmaicają warstwę towarzyszącą zarówno pod względem rytmicznym, jak i brzmieniowym.

Przykłady nutowe:



Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na następujące punkty:

Tekst oryginalny w języku gruzińskim	Transkrypcja na alfabet łaciński	Międzynarodowy alfabet fonetyczny ¹⁸⁷
ავე მარია დედაო ღვთისა, სეზმარია თუ ზარია ცისა, მზისავ! სიცოცხლე არ მიწერია, სვე, როცა მწარეა მამულისა ჩემს ერს სწყალობდე, ერს რუსთველისა, დედაო ღვთისა და ქართლისა! მზეო, მზეთა მზისა, დედავ მაღლისა ავე მარია დედავ მაღლისა მწურა ხარეა მზე ღვთისა გთხოვ დაიფარე შენ მიწა ქართლისა. და ნინოს ჯვარი, დედაო ღვთისა. ავე მარია დედაო ღვთისა! ამენ! ა!	Ave Maria dedao ghvtisa, sizmaria tu zaria cisa, mzisav! sicockhle ar mits'eria, sve, roca mts'area mamulisa chems ers sts'q'alogde, ers rustvelisa, dedao ghvtisa da qartlisa! mzeo, mzeta mzisa, dedav madlisa Ave Maria dedav madlisa mts'ura kharea mze ghvtisa gtkhov daifare shen mits'a qartlisa. da ninos jvari, dedao ghvtisa. Ave Maria dedao ghvtisa! Amen! A!	'ä.və mä'ri.ä də.dä. ɔ'ɣvtʰi.sä sizmä'ri.ä tu zä.ri.ä 'tsʰi.sä mzi.säv si.tsʰɔ.tsʰxlɛ ä'r mi'ts'ɛ.ri.ä svɛ rɔ.tsʰä'mts'ä.rɛ.ä mä.mu.li.sä 'tʃʰɛms ɛrs 'sts'q'ä.lɔg.dɛ ɛrs rus.tʰvɛ.li.sä də.dä.ɔ 'ɣv.ti.sä də 'kʰärt.li.sä mzɛ.ɔ mzɛ.tä mzi.sä də.däv mäd.li.sä 'ä.və mä'ri.a də.däv mäd.li.sä 'mts'u.rä 'xä.rɛ.ä mzɛ 'ɣvtʰi.sä 'gtxɔv də.i.fä.rɛ ʃɛn mi'ts'ä 'kʰärt.li.sä də.ni.nɔs 'dʒvə.ri də.dä.ɔ 'ɣvtʰi.sä 'ä.və mä'ri.ä də.dä.ɔ 'ɣvtʰi.sä 'ä mɛn ä

Tabela 54. Wymowa tekstu „Ave Maria” Nunu Gabuni

¹⁸⁷ Butskhrikidze, M. (2002). *The Consonant Phonotactics of Georgian* [Praca doktorska, Uniwersytet w Lejdzie]. LOT. Holandia, s.81-95.

Wymowa	Gruzińska (zob.Tabela 54). Wykonanie utworu powinno opierać się na konsekwentnej i fonetycznie poprawnej wymowie tekstu włoskiego, zgodnie z przyjętą transkrypcją fonetyczną.
Znak chromatyczny	W melodii zawarte są pewne przygodne znaki chromatyczne („h¹”, „#”, „b”), w tym: h¹ (takty 26, 29, 30 i 31), #f¹ (takty 46 i 48), be² (takt 47). Przykłady nutowe:  Takt 26 Takty 29-31 Takty 46-48
Rytm	W takcie 48 znajduje się triola: 
Oznaczenia dynamiki i tempa	Na początku części B, w takcie 25 jest oznaczenia tempa: <i>poco più mosso</i>, a więc tempo powinno być nieco szybsze niż wcześniej. Przykład nutowy:  Takty 25-26 W takcie 47 części A' znajdują się oznaczenia dynamiki: „ff”, bardzo głośno. Takt 49 zawiera zmiany dynamiki: <i>cresc. dim.</i>, jest tam również znak fermaty „^” przy nucie c². Na tej samej nucie dynamika najpierw wzrasta, a następnie słabnie. Takt 50 ma oznaczenie <i>a tempo</i>. Przykład nutowy:  Takt 47 Takty 49-51 W takcie 62 Coda znajduje się oznaczenia dynamiki <i>p</i>. Takt 66 ma oznaczenia dynamiki <i>pp</i> bardzo cicho. Takt 67 ma oznaczenia dynamiki: <i>ppp</i> (możliwie

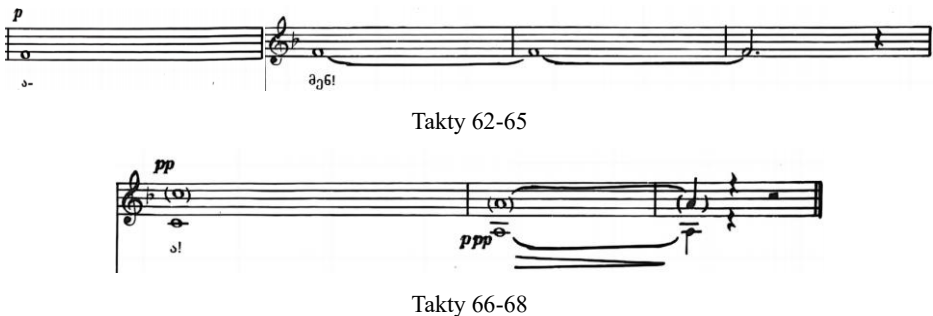
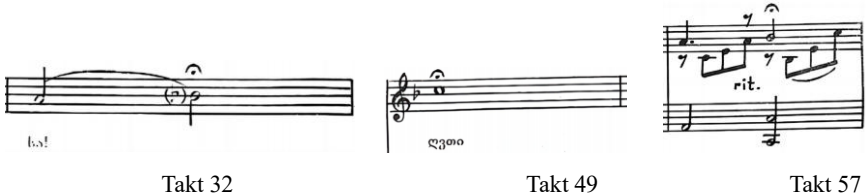
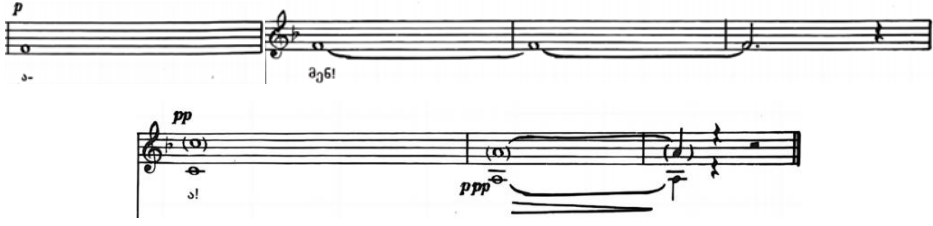
	najciszej). Takty 67-68 mają również znak dynamiki: „>” diminuendo. Dynamika więc układa się następująco: $p > pp > ppp$. Przykłady nutowe:  Takty 62-65 Takty 66-68
Fermata	W ostatnim takcie części B nuta b^1 jest przedłużona za pomocą fermaty: „^”. W trzecim od końca takcie części A' przy nucie c^2 także znajduje się oznaczenie fermaty „^”. W takcie 57 (coda) są oznaczenia: „^” i „rit.”, przy nucie b^1 znajduje się fermata, jednocześnie partia akompaniamentu stopniowo zwalnia. Przykłady nutowe:  Takt 32 Takt 49 Takt 57
Znaki artykulacyjne	Akcenty dynamiczne lub charakterystyczne: W takcie 22 znajduje się kilka znaków akcentu „$>$”, przy nutach g^1, f^1, e^1 i f^1. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na wyraźniejsze, silniejsze podkreślenie oznaczonego tak dźwięku lub współbrzmienia. Przykłady nutowe:  Takt 22 Legato W melodii zawarta jest pewna liczba łuków legato: „—” lub „—”. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na ciągłość, płynność i spójność połączonych tymi łukami dźwięków, szczególnie na końcu. Przykłady nutowe:  Takty 62-68

Tabela 55. Wskazówki wykonawcze do „Ave Maria” Nunu Gabuni

3.14. Michał Lorenc

Analiza tekstu:

Część I	①Ave Maria, gratia plena, ② Dominus tecum, Benedicta tu, ③ in mulieribus, et benedictus, ④fructus ventris tui, Jesu. Sancta Maria;
Część II	⑤Ave Maria, Mater Dei; ⑥ora pro nobis peccatoribus, ⑦nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

Tabela 56. Podział tekstu „Ave Maria” Michała Lorenca

Analiza formalna:

Znaki przykluczowe: , łącznie 36 taktów, metrum $\frac{4}{4}$, forma pieśni AA'. Ambitus: e¹-e². Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Część		A					A'		
Okres		α		β			α'	β	
Fraza	Wstęp	①a	②a'	③b	④b'	Interl.	⑤a	⑥b	⑦b'
Budowa fraz	4	4	4	2+2	4	4	4	2+2	4
Liczba taktów	4	16				4	12		
Takty	4	5-20				21-24	25-36		
Tonacja	E-----H---E-----H---E-----								
Metrum	4/4								

Tabela 57. Budowa formalna „Ave Maria” Michała Lorenca

Utwór składa się z dwóch części: A i A'. Część A poprzedza wstęp. Pomiędzy częściami A i A' jest wyraźne interludium, a melodia części A' jest powtórzeniem melodii części A. Wstęp zaczyna się od akordu E-dur, a kończy na dominancie nonowej z kwartą zamiast tercji (początkowo w II przewrocie, zmienionym na postać zasadniczą). Część A zaczyna się od akordu E-dur, w jej trakcie jest tymczasowa modulacja do H-dur, zaś kończy się także na akordzie tonicznym E-dur poprzedzonym dominantą w postaci zasadniczej bez kwinty (kadencja doskonała): D₅-T. Interludium jest powtórzeniem wstępu. Część A' w zasadzie

powtarza część A (pomijając jedynie jedną frazę a'), kadencja harmoniczna jest taka sama jak w przypadku części A.

Pierwsza część tekstu piosenki to część pochwalna modlitwy w języku łacińskim, a druga część to część wstawiennicza, wyrażająca prośby.

Część A można podzielić na dwa okresy α β , skontrastowane tematycznie. Okres α składa się z dwóch fraz: a i a'. Fraza a zawiera melodię tematu, zaczyna się od akordu E-dur, a kończy na tonice III stopnia w II przewrocie (kadencja harmoniczna: D^7 (w II przewrocie)- T^9 - T_{III}). Fraza a' powtarza wzór rytmiczny i relację interwałową frazy a, kończy się na takim samym akordzie i taką samą kadencją, jedynie D^7 jest w III przewrocie). Okres β składa się z dwóch fraz: b i b'. Fraza b zawiera całkowicie nowe motywy. Pierwsze dwa takty tymczasowo modułują do H-dur, następnie tonacja wraca do E-dur. Fraza ta kończy się na akordzie tonicznym E-dur z septymą wielką (w III przewrocie), kadencja harmoniczna: D^7_{3-1} - T - $T^{7<}_{7<}$. Fraza b' powtarza wzór rytmiczny z początku frazy b, Kończy się na akordzie tonicznym E-dur. Kadencja harmoniczna: D^7 (w postaci zasadniczej, niepełna, bez kwinty) - T. Część A' można podzielić na dwa okresy: α' i β . Okres α' powtarza frazę a z okresu α , pomijając frazę a'; okres β powtarza się dokładnie.

W partii akompaniamentu lewa ręka operuje głównie interwałami oktav, natomiast prawa ręka realizuje akordy grane harmonicznie oraz zdwaja linię melodyczną partii wokalne. W taktach 6, 10 i 26 wprowadzone zostały figuracje rytmiczne w postaci sekstol, co wzbogaca fakturę i dynamikę akompaniamentu. Przykłady nutowe:

Takty 5-12

Takty 25-28

Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na następujące punkty:

Łaciński tekst oryginalny	Międzynarodowy alfabet fonetyczny
Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui Jesu. Sancta Maria. Ave Maria, Mater Dei ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae, Amen.	/'a.ve ma'ri.a 'gra.ʦi.a 'plɛ.na 'dɔ.mi.nus 'te.kum be.ne'dik.ta tu in mu'li.e.ri.bus ɛt be.ne'dik.tus 'fruk.tus 'ven.tris tu.i 'je.su 'san̩k.ta ma'ri.a 'a.ve ma'ri.a 'ma.ter 'de.i 'o.ra pro 'no.bis pek.ka'to.ri.bus nuŋk ɛt in 'o.ra 'mɔr.tis 'nos.trae 'a.mɛn/

Tabela 58. Wymowa tekstu „Ave Maria” Michała Lorenca

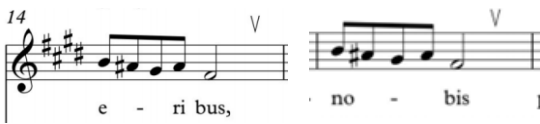
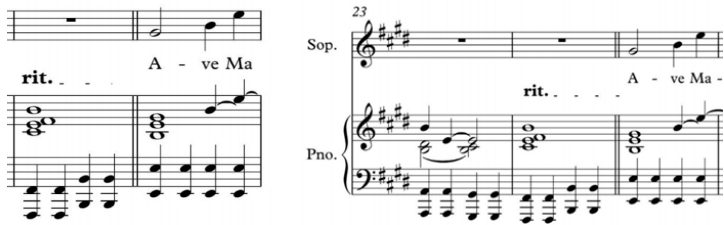
Wymowa	Łacina (zob. Tabela 58). Wykonanie utworu powinno opierać się na konsekwentnej i fonetycznie poprawnej wymowie tekstu łacińskiego, zgodnie z przyjętą transkrypcją. Szczególną uwagę należy zwrócić na artykulację głosek oraz zachowanie spójności fonetycznej, co wpływa zarówno na czytelność tekstu, jak i jego ekspresję.
Znaki chromatyczne	W takcie 14 i 30 pojawiają się znaki chromatyczne przygodne $\sharp^1$. Należy zwrócić uwagę na zmiany wysokości dźwięku. Przykłady nutowe:  Takt 14 Takt 30
Oznaczenia tempa	W taktach poprzedzających części A i A' występują chwilowe zmiany tempa (zwolnienia) „rit.”. Podczas śpiewania należy dbać o właściwą współpracę z akompaniamentem. Przykłady nutowe:  Takty 4-5 Takty 23-25

Tabela 59. Wskazówki wykonawcze do „Ave Maria” Michała Lorenca

3.15. Henri Seroka

Analiza tekstu:

Część I	① Ave Maria, gratia plena, ② Ave Maria, benedictus in mulieribus;
Część II	③ Ora peccatoribus ora pro nobis, ④ et in hora mortis in hora mortis nostre;
Część III	⑤ Ave Maria, gratia plena, ⑥ Ave Maria, Maria Amen.

Tabela 60. Podział tekstu „Ave Maria” Henriego Seroki

Analiza formalna:

Znaki przykluczowe: , łącznie 49 taktów, metrum $\frac{4}{4}$ (w takcie 33 $\frac{4}{4}$). Ambitus: f¹-a². Forma ABA'. Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Część/ /okres		A		B		A'	
Fraza	Wstęp	①a	②a'	③b	④b'	⑤a	⑥a''
Budowa fraz	8	3+2+1+2	3+2+1+2	2+2	2+3	3+2+1+2	3+2+1+2
Liczba taktów	8	16		9		16	
Takty	8	9-24		25-33		34-49	
Tonacja	A-----C-F-B-A--C-F-B-A-----						
Metrum	$\frac{4}{4}$ ----- $\frac{6}{4}$ - $\frac{4}{4}$ -----						

Tabela 61. Budowa formalna „Ave Maria” Henriego Seroki

Po pierwsze, utwór dzieli się na trzy części ABA' z wstępem wykorzystującym główny temat. Części A i B kontrastują ze sobą, a część A' to część reprzyzowa (w zasadzie powtarza melodię części A). Wstęp zaczyna się od A-dur, a kończy na dominancie septymowej (kadencja zawieszona). Podobnie zaczyna i kończy się część A. Część B wprowadza nowy materiał motywiczny i zawiera wiele modulacji, ostatecznie wraca do tonacji wyjściowej i kończy się na akordzie tonicznym A-dur, po kadencji z wykorzystaniem akordu neapolitańskiego (B-dur).

Część A' powraca do motywów części A, zakończona jest akordem tonicznym A-dur (z kwintą w najwyższym głosie), poprzedzonym dominantą III stopnia (w I przewrocie).

Pierwsza część tekstu to część pochwalna modlitwy, pomijająca zdanie „et benedictus fructus ventris tui, Iesus”, a druga część to część wstawiennicza, wyrażająca prośby. Trzecia część powtarza pierwszą połowę pierwszej części, a końcu dodano „Amen”.

Część lub okres A składa się z dwóch fraz aa'. Fraza a zawiera temat, zaczyna się od akordu A-dur, a kończy na dominancie septymowej tej tonacji (kadencja harmoniczna: DD⁶-D⁷) fraza a' i fraza a mają niemal identyczną melodię, z wyjątkiem różnic rytmicznych wynikających z różnic w tekście. Zarówno ①, jak i tekst ② pochodzi z pierwszej części modlitwy, wyrażającej uwielbienie. Część (okres) B składa się z dwóch fraz: b i b'. Fraza b zawiera nowe motywy i wiele modulacji. Przebieg harmoniczny: (A-dur) T-S-(C-dur) D⁷-T-(F-dur) T-S-(B-dur) S-(A-dur) T; początki fraz b' i b oraz przebiegi harmoniczne w tych frazach są takie same, jedynie metrum ostatniego taktu frazy b' to 6/4 (takt 33), w którym występuje akord toniczny A-dur; kadencja harmoniczna: (B-dur) S-(A-dur) T. Część (okres) A' składa się z dwóch fraz: a i a". Fraza a jest identyczna, jak w części a, zaś ostatnie dwa takty frazy a" mają inną melodię (tekst „Amen”), zakończoną akordem tonicznym A-dur, poprzedzonym dominantą trzeciego stopnia.

Akompaniament oparty jest na akordach granych w układzie harmonicznym. We wstępie (takty 1–8), frazie a (takty 9–16) oraz frazie a' (takty 17–24) struktura harmoniczna pozostaje niezmienna. Analogiczna harmonia występuje również we frazie a" (takty 42–49), przy czym identyczność dotyczy pierwszych sześciu taktów; dwa ostatnie takty wykazują odmienne rozwiązania harmoniczne. Ponadto pierwsze cztery takty fraz b (takty 25–28) i b' (takty 29–32) są harmonicznie tożsame, co podkreśla paralelizm formalny między tymi odcinkami. Przykłady nutowe:



Takty 1-8/9-16/Takty 17-24

Takty 48-49



Takty 27-32

Takt 33

Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na następujące punkty:

Łaciński tekst oryginalny	Międzynarodowy alfabet fonetyczny
Ave Maria, gratia plena, Ave Maria, benedictus in mulieribus; Ora peccatoribus ora pro nobis et in hora mortis in hora mortis nostre; Ave Maria, gratia plena, Ave Maria, Maria Amen.	/ˈa.ve maˈri.a ˈgra.t̪si.a ˈple.na ˈa.ve maˈri.a be.neˈd̪ɪk.tus in muˈli.e.ri.bus ˈo.ra pɛk.kaˈto.ri.bus ˈo.ra pro ˈno.bis et in ˈo.ra ˈmor.tis in ˈo.ra ˈmor.tis ˈno.stre ˈa.ve maˈri.a ˈgra.t̪si.a ˈple.na ˈa.ve maˈri.a maˈri.a ˈa.men/

Tabela 62. Wymowa tekstu „Ave Maria” Henriego Seroki

Wymowa	Łacina (zob. Tabela 62). Wykonanie utworu powinno opierać się na konsekwentnej i fonetycznie poprawnej wymowie tekstu łacińskiego, zgodnie z przyjętą transkrypcją. Szczególną uwagę należy zwrócić na artykulację głosek oraz zachowanie spójności fonetycznej, co wpływa zarówno na czytelność tekstu, jak i jego ekspresję.
Znak chromatyczny	W części B utworu w związku z modulacjami jest wiele znaków chromatycznych przygodnych, w tym: $\sharp c^2$ (takt 26 i 30), $\sharp g^1$ (takty 26, 28 i 30), $\flat h^1$ (takt 27 i 31), $\sharp f^1$ (takt 27), $\flat e^1$ (takt 32). Przykład nutowy:  Takty 25-32
Metrum	Cały utwór zapisany jest zasadniczo w metrum $\frac{4}{4}$ (C). Podstawową jednostką rytmiczną jest ćwierćnuta. Wyjątek stanowi takt 33, który zapisany jest w metrum $\frac{6}{4}$ ($\frac{6}{4}$). Metrum wraca do $\frac{4}{4}$ w taktce 34. Podczas wykonania takty 33 należy zwrócić szczególną uwagę na zmianę podziału rytmicznego oraz na precyzyjne zsynchronizowanie z akompaniamentem. Przykład nutowy:  Takty 33-34
Legato	W melodii zawarta jest pewna liczba łuków legato: „  ” lub „  ” (zarówno frazowych, jak i przedłużających wartość nuty), szczególnie w początkowej i końcowej części utworu.

Przykłady nutowe:

Takty 9-16

Takty 42-49

Tabela 63. Wskazówki wykonawcze do „Ave Maria” Henryka Seroki

3.16. Robert Prizeman

Analiza tekstu:

Część I	①Ave Maria, gratia plena Dominus tecum Ave ②Sancta Maria Mater Dei, Maria ora pro nobis. Maria pro nobis;
Część II	③Sancta Maria Mater Dei, Maria ora pro nobis. Maria pro nobis. ④Ora Ora Ora pro nobis ora;
Część III	①Ave Maria, gratia plena Dominus tecum Ave ②Sancta Maria Mater Dei, Maria ora pro nobis. Maria pro nobis;

Tabela 64. Podział tekstu „Ave Maria” Roberta Prizemana

Analiza formalna:

Znaki przykluczowe: (tonacja g-moll), łącznie 78 taktów, metrum $\frac{4}{4}$, ambitus d¹-g², forma AA'A. Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Część/okres		A			A'		A	
Fraza	Wstęp	①a	②a'	Interl. (a)	③a''	④b	①a	②a'
Budowa fraz	3	4+4	4+4+5	4+2+2	4+4+5	4+4+4	4+4	4+4+5
Liczba taktów	3	21		8	25		21	
Takty	3	4-24		25-32	33-57		4-24	
Tonacja	g							
Metrum	4/4							

Tabela 65. Budowa formalna „Ave Maria” Roberta Prizemana

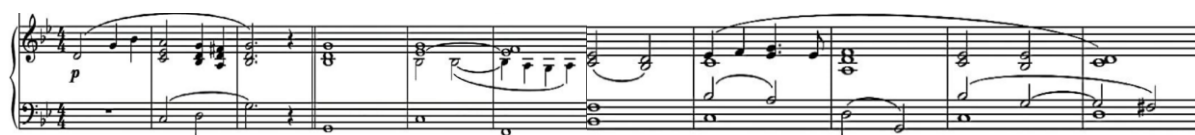
Utwór dzieli się na trzy części: A, A', A ze wstępem i interludium. Ostatnia część A jest dokładnym powtórzeniem początkowej części A. Wstęp zaczyna się i kończy akordem tonicznym g-moll, poprzedzonym kadencją doskonałą. Podobnie kończy się część A. Interludium wykorzystuje materiał motywiczny tematu (melodia frazy a), zaś kończy się na akordzie dominantowym septymowym (kadencja zawieszona), co przygotowuje do wprowadzenia części A'. Część A' wprowadza pewien nowy materiał i podobnie kończy się na dominancie, (kadencja zawieszona).

Pierwsza część tekstu zawiera wyjątki z obu części modlitwy (z pominięciem zdania Łk 1, 42), druga część to zawiera wyjątki tylko z drugiej części modlitwy, część trzecia powtarza treść części pierwszej.

Część (okres) A składa się z dwóch fraz aa'. Faza a zawiera melodię tematu i kończy się na akordzie dominantowym septymowym (D⁷, kadencja zawieszona); fraza a' jest zmienioną formą frazy a: w pierwszych czterech taktach całkowicie ją powtarza, następnie pojawia się nowy motyw, kończący się akordem tonicznym, poprzedzonym D⁷. Pierwsza połowa tekstu ① ma na celu wyrażenie pochwały, zaś druga połowa ② to wyrażenie prośby o modlitwę wstawienniczej; pierwsza część tekstu ① pomija fragment z Łk 1, 42. Część (okres) A' składa się z dwóch kontrastujących ze sobą fraz: a'' i b. Pierwsze dwa takty frazy a'' powtarzają melodię frazy a, następnie pojawia się nowy motyw, kończący się akordem tonicznym, poprzedzonym D⁷. Faza b wprowadza nowe motywy, kończy się na akordzie dominantowym. Teksty ③ i ④ wyrażają prośby o wstawiennictwo. Ostatnia część A jest dokładnym powtórzeniem początkowej części.

Partia akompaniamentu opiera się zasadniczo na akordach wykonywanych w układzie harmonicznym (wszystkie dźwięki akordu rozbrzmiewają jednocześnie), przy czym jeden z głosów towarzyszących zdwaja linię melodyczną, wzmacniając jej brzmienie i podkreślając kontur tematyczny.

Przykład nutowy:

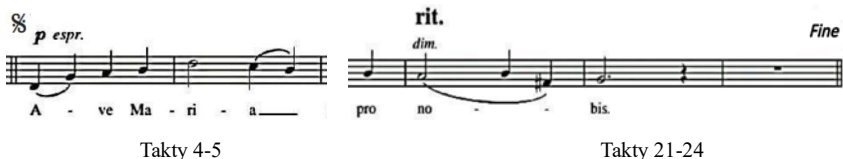


Takty 1-11

Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na następujące punkty:

Łaciński tekst oryginalny	Międzynarodowy alfabet fonetyczny
Ave Maria, gratia plena	/'a.ve 'ma.ri.a 'gra.tsi.a 'ple.na '
Dominus tecum Ave	'do.mi.nus 'te.kum 'a.ve
Sancta Maria Mater Dei,	'san.ka 'ma.ri.a 'ma.ter 'de.i
Maria ora pro nobis. Maria pro nobis.	'ma.ri.a 'o.ra pro'no.bis 'ma.ri.a pro'no.bis
Sancta Maria Mater Dei,	'san.ka 'ma.ri.a 'ma.ter 'de.i
Maria ora pro nobis. Maria pro nobis.	'ma.ri.a 'o.ra pro'no.bis 'ma.ri.a pro'no.bis
Ora Ora Ora pro nobis ora	'o.ra 'o.ra 'o.ra pro'no.bis 'o.ra
Ave Maria, gratia plena	'a.ve 'ma.ri.a, 'gra.tsi.a 'ple.na
Dominus tecum Ave	'do.mi.nus 'te.kum 'a.ve
Sancta Maria Mater Dei,	'san.ka 'ma.ri.a 'ma.ter 'de.i
Maria ora pro nobis. Maria pro nobis.	'ma.ri.a 'o.ra pro'no.bis 'ma.ri.a pro'no.bis/

Tabela 66. Wymowa tekstu „Ave Maria” Roberta Prizemana

Wymowa	Łacina (zob. Tabela 66). Wykonanie utworu powinno opierać się na konsekwentnej i fonetycznie poprawnej wymowie tekstu łacińskiego, zgodnie z przyjętą transkrypcją. Szczególną uwagę należy zwrócić na artykulację głosek oraz zachowanie spójności fonetycznej, co wpływa zarówno na czytelność tekstu, jak i jego ekspresję.
Znaki chromatyczne	Występują cztery znaki przygodne $\sharp f^1$ na sylabie „no” słowa „nobis”. Przykłady nutowe: 
Znaki repetycji	Na początku taktu 4 znajduje się znak graficzny repetycji: „$\S$”, na końcu taktu 24 znajduje się oznaczenie końcowe: <i>Fine</i>. na końcu taktu 57 zapisano oznaczenie: <i>D.S.</i> (Dal Segno) – powrót do wcześniej oznaczonego znaku „$\S$”. Kolejność wykonania: Takty 1–57, powtórzenie taktów 4–24. Przykłady nutowe: 

	 Takty 54-57
Oznaczenia dynamiki i tempa	W części A partytury, takt 4 ma oznaczenia dynamiki: <i>p</i>, oznaczające piano. Takty 6-7 mają zmiany dynamiczne <i>cresc.</i> i <i>dim</i>, a więc następuje w nich najpierw stopniowy wzrost, a potem stopniowy spadek dynamiki. W takcie 12 występuje tylko <i>cresc.</i> W takcie 19 znajduje się oznaczenie dynamiki: „<i>mp</i>”, oznacza to <i>mezzo piano</i>. Takt 22 ma zmiany dynamiczne połączone z chwilową zmianą tempa: <i>dim.</i> i <i>rit.</i> Powinien być śpiewany ze stopniowym spadkiem dynamiki dźwięku i stopniowym zwolnieniem. To samo oznaczenie muzyczne pojawia się ponownie w powtórzonej części A, przed końcem utworu jako całości. Przykłady nutowe:  Takty 4-7  Takty 12-13  Takty 19-23 Początek interludium między częściami A i A' ma oznaczenie „a tempo”, co oznacza powrót do pierwotnego tempa po stopniowym zwolnieniu na końcu części A. Przykład nutowy:  Takt 25 Na początku części A', takt 33 ma symbol graficzny zmiany dynamiki  (<i>crescendo</i>). Takt 46 ma oznaczenie dynamiki <i>p</i>, oznaczające piano. Takty 56-57 mają zmianę dynamiczną połączoną z chwilową zmianą tempa: <i>cresc.</i> i <i>rit.</i> bezpośrednio przed powrotem części A. Przykłady nutowe:  Takt 33  Takt 46  Takty 54-57

Znaki artykulacyjne	Legato W melodii zawarta jest pewną liczbę łuków legato: „” lub „”, szczególnie na początku i na końcu utworu. Przykłady nutowe:  A - ve Ma - ri - a — Takty 4-5  Ma - ri - a pro no - bis. Takty 19-24 Terminologia emocjonalna Na początku pierwszej części, w takcie 4 jest oznaczenie <i>espr.</i>, co jest skrótem od <i>espressivo</i> – terminu muzycznego oznaczający wykonywanie muzyki w sposób emocjonalny. Na początku utworu wymagany jest zatem emocjonalny śpiew. Przykład nutowy:  A - ve Ma - ri - a — Takty 4-5
---------------------------------------	---

Tabela 67. Wskazówki wykonawcze do „Ave Maria” Roberta Prizemana

3.17. Techniki wokalne w „Ave Maria”

3.17.1. Techniki wykonawcze w utworach typu „Ave Maria”: Synteza wymagań wokalnych i artystycznych

Autorka niniejszej analizy brała udział w wykonaniach koncertowych w latach 2022-2024, w ramach których realizowano następujące utwory:

- 2 sierpnia 2022 roku w Kościele św. Kazimierza w Nowym Sączu, przy akompaniamencie prof. Piotra Rojka (organy), wykonano arię sopranową Desdemony „Ave Maria” z opery *Otello* Giuseppe Verdiego.
- 21 października 2022 roku w Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, przy akompaniamencie Aleksandry Janaszewskiej (fortepian), wykonano „Ave Maria” Giuseppe Verdiego.
- 18 grudnia 2022 roku w Parafii Matki Bożej Królowej Rodzin w Dziekanowie Leśnym odbył się koncert, podczas którego przy akompaniamencie Grzegorza Prokopczuka (fortepian) wykonano „Ave Maria” Giuseppe Verdiego.
- 30 lipca 2023 roku w Kościele św. Kazimierza w Nowym Sączu, przy akompaniamencie Piotra Mroza (organy), odbył się koncert muzyki poświęconej „Ave Maria”, w programie którego znalazły się utwory Charles’a Gounoda, Camille’a Saint-Saënsa, Vladimira Vavilova, Michała Lorenca, Henriego Seroki i Roberta Prizemana.
- 23 listopada 2023 roku w Kulturotece w Falenicy, przy akompaniamencie Aleksandry Janaszewskiej (fortepian), wykonano „Ave Maria” Astora Piazzolli.
- 10 lutego 2024 roku w Opactwie w Jarosławiu, przy akompaniamencie prof. Piotra Rojka (organy), wykonano „Ave Maria” autorstwa Nunu Gabunii.
- 18 maja 2024 roku w Domu Muzyka Seniora, przy akompaniamencie Mischy Kozłowskiego (fortepian), wykonano „Ave Maria” Giuseppe Verdiego.
- 18 lipca 2024 roku w Bazylice Konkatedralnej Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Kołobrzegu, pod kierownictwem Adama Wagnera i przy akompaniamencie Orkiestry Festiwalowej, wykonano utwór „Ave Maria” Pietro Mascagniego.

Autorka, poprzez wnikliwą analizę praktyki wykonawczej i studiów źródłowych, podsumowała kluczowe aspekty techniki wokalne niezbędne dla interpretacji „Ave Maria”, ze szczególnym uwzględnieniem jej sakralnego charakteru oraz wysokich wymagań artystycznych. Synteza tych elementów przedstawia się następująco:

- **Poprawna intonacja:**

Jednym z podstawowych wymogów wykonawczych w repertuarze sakralnym, a w szczególności w utworach z cyklu „Ave Maria”, jest absolutna precyzja intonacyjna. Melodie tych kompozycji nierzadko rozwijają się w długich, szeroko zakreślonych frazach, których liniowość i śpiewność zależą bezpośrednio od stabilności wysokości dźwięków. W kontekście harmonizacji z akompaniamentem – zwłaszcza organowym, którego brzmienie cechuje się stałością stroju i wyraźną barwą – intonacyjna precyzja staje się nie tylko wymogiem estetycznym, ale także duchowym. Nawet minimalne odchylenia wysokości mogą zakłócić odbiór utworu, naruszając jego kontemplacyjny, modlitewny charakter. Właściwa intonacja nie służy zatem jedynie utrzymaniu czystości dźwięku solisty, lecz pełni funkcję nośnika harmonii – zarówno w sensie muzycznym, jak i duchowym – tworząc z akompaniamentem integralną, głęboko współbrzmiającą całość. Dlatego też doskonalenie intonacji powinno być traktowane jako element fundamentalny przygotowania wykonawczego, wymagający świadomego słuchania, kontroli emisji, jak również uwrażliwienia na subtelności konsonansów i alikwotowych współbrzmień, które wspólnie budują sakralny wymiar dzieła.

Szczególnie w utworze „Ave Maria” autorstwa **Henriego Seroki**, znaczną część kompozycji zajmują rozległe frazy w wysokim rejestrze, charakteryzujące się długimi wartościami rytmicznymi. Wymaga on od wykonawcy nie tylko znacznej sprawności technicznej, lecz także wysokiego stopnia muzykalności i kontroli interpretacyjnej. **Kluczowym** wyzwaniem staje się tu utrzymanie **precyzyjnej intonacji** na przestrzeni długotrwałych, wymagających fraz, co z kolei wiąże się z koniecznością kompleksowego zaangażowania szeregu elementów techniki wokalne. Należą do nich przede wszystkim: umiejętne zarządzanie oddechem i stabilne podparcie przeponowe, utrzymywanie wysokiej pozycji głosu, optymalne wykorzystanie rezonatorów oraz świadome kształtowanie ekspresji emocjonalnej. Dopiero harmonijne współdziałanie tych komponentów umożliwia prawidłowe i artystycznie przekonujące wykonanie tego fragmentu.

- **Precyzja rytmiczna:**

Precyzyjne wycucie pulsacji rytmicznej oraz świadome, artystyczne operowanie tempem – obejmujące techniki rubato, ritardando oraz accelerando – są kluczowymi elementami wykonawstwa utworów „Ave Maria”. Ich rola wykracza poza aspekt czysto techniczny, stanowiąc fundament dla zachowania spójności formalnej oraz dla kształtowania ekspresji muzycznej. W kompozycjach o charakterze modlitewnym rytm pełni istotną funkcję narracyjną i emocjonalną. Jego elastyczne, lecz kontrolowane zastosowanie umożliwia wykonawcy podkreślenie znaczenia wybranych fragmentów tekstu oraz zbudowanie napięć i kulminacji zgodnych z intencją kompozytora. Odpowiednio stosowane rubato pozwala na indywidualizację frazy, zachowując przy tym logikę i proporcje formalne utworu. W utworach „Ave Maria” rytm często podporządkowany jest wewnętrznemu pulsowi modlitwy, co wymaga od wykonawcy głębokiego zrozumienia tekstu oraz intuicyjnego wycucia frazowania. Jednocześnie niezbędna jest dyscyplina agogiczna – zmiany tempa nie mogą być przypadkowe, lecz muszą wynikać z logicznej struktury muzycznej i narracyjnej. Właściwe opanowanie parametrów rytmicznych i agogicznych stanowi zatem nie tylko wyraz dojrzałości wykonawczej, lecz również narzędzie służące wiernemu oddaniu duchowego wymiaru kompozycji.

W utworach „Ave Maria” **Franza Schuberta** oraz **Luigiego Luzziego** szczególnie wyraźnym elementem fakturalnym jest obecność polimetrii wynikającej z niepełnej zbieżności rytmicznej między partią wokalną a akompaniamentem. Akompaniament często oparty jest na strukturze trójdzielnej (triolowej), podczas gdy linia melodyczna prowadzona jest w metrum dwudzielnym. Tego rodzaju zestawienie prowadzi do powstania efektu rytmicznego przesunięcia (rhythmic displacement), który wymaga od wykonawcy — w tym przypadku sopranistki — wyjątkowej precyzji **rytmicznej** oraz pełnej świadomości podziału wartości czasowych.

W procesie przygotowania technicznego do wykonania takich fragmentów szczególnie skuteczne okazuje się zastosowanie sekwencyjnej metody ćwiczeniowej, składającej się z trzech etapów:

Etap pierwszy – Rytmiczne uświadomienie polimetrii poprzez jednoczesne wybijanie rytmu melodii jedną ręką, a rytmu akompaniamentu drugą.

Etap drugi – Wykonywanie melodii wokalne przy równoczesnym wybijaniu (np. palcami lub dłońią) rytmu partii akompaniamentu.

Etap trzeci – Praca z akompaniamentem, skoncentrowana na precyzyjnej synchronizacji obu warstw rytmicznych oraz zachowaniu wyrazistości frazowania w obrębie niezależnych metrum.

Takie stopniowe przygotowanie nie tylko umożliwia opanowanie trudności **rytmicznych**, lecz także sprzyja osiągnięciu większej spójności interpretacyjnej pomiędzy **wokalistą a instrumentalistą**.

- **Kontrola oddechu i rozluźnienie:**

Podstawowym warunkiem osiągnięcia spójnego, nośnego i stabilnego brzmienia w utworze „Ave Maria” jest prawidłowe stosowanie niskiej techniki oddechowej, opartej na aktywizacji przepony oraz mięśni dolnej partii tułowia. Technika ta umożliwia uzyskanie długotrwałego, kontrolowanego podparcia oddechowego, które stanowi bazę dla swobodnego prowadzenia rozbudowanych fraz muzycznych, charakterystycznych dla tego repertuaru. Równocześnie nieodzowne jest świadome rozluźnienie mięśni zaangażowanych w proces fonacji – w szczególności krtani, szyi oraz żuchwy. Eliminacja niepożądanych napięć w tych obszarach nie tylko zapobiega powstawaniu zakłóceń w emisji (takich jak drżenie, dławienie czy napięciowe przyciemnienie barwy), lecz również przyczynia się do zwiększenia swobody głosu, jego naturalności oraz jednolitości tonalnej. Zachowanie fizjologicznego balansu pomiędzy aktywnym wsparciem oddechowym a ogólnym rozluźnieniem aparatu fonacyjnego stanowi nieodzowny warunek uzyskania klarownego, estetycznego brzmienia oraz umożliwia pełne oddanie kontemplacyjnego charakteru pieśni „Ave Maria”.

Na szczególną uwagę zasługuje „Ave Maria” autorstwa **Luisa Baca Elorriagi** – utwór, który wyróżnia się największą liczbą taktów spośród szesnastu analizowanych kompozycji. Ze względu na swoją rozbudowaną strukturę i długość fraz muzycznych, dzieło to stawia przed sopranistką wysokie wymagania w zakresie wydolności oddechowej i kontroli wokalne. **Kluczową** rolę odgrywa tu **technika oddychania przeponowego**, umożliwiająca utrzymanie stabilnej emisji głosu podczas długich odcinków muzycznych bez konieczności niekontrolowanego zaczerpywania oddechu. W tym kontekście odpowiednie przygotowanie techniczne jest nieodzowne. Warto jednak podkreślić, że zaangażowanie emocjonalne nie tylko wzbogaca interpretację dzieła, ale może również pozytywnie wpływać na mechanikę oddechu. Świadoma ekspresja emocji sprzyja naturalnemu przepływowi powietrza oraz ułatwia synchronizację oddechu z frazowaniem muzycznym, co czyni oba te aspekty — **techniczny i emocjonalny** — wzajemnie uzupełniającymi się elementami skutecznego wykonania.

- **Wykorzystanie naturalnego rezonansu:**

Świadome kierowanie dźwięku w określone przestrzenie rezonansowe – w szczególności klatkę piersiową, maskę twarzową oraz sklepienie czaszki – stanowi fundament techniki wokalne służącej osiągnięciu nośnego, ciepłego i pełnego brzmienia bez konieczności forsowania głosu. Umiejętne zarządzanie rezonansami pozwala na optymalizację projekcji dźwięku oraz jego naturalne wzmocnienie, co jest niezbędne zwłaszcza w akustyce sakralnej. W kontekście utworów „Ave Maria”, gdzie dominują szerokie frazy, rozległe linie melodyczne oraz podniosły charakter muzyczny, wykorzystanie rezonansu staje się szczególnie istotne. Prawidłowo ukierunkowany dźwięk zyskuje pożądaną głębię oraz tzw. „blask”, który nadaje interpretacji wokalne wymiar majestatyczny i kontemplacyjny. Dzięki temu głos może nie tylko wypełnić przestrzeń akustyczną, lecz również przekazać słuchaczowi emocjonalny i duchowy sens utworu. Osiągnięcie optymalnego rezonansu wymaga integracji wielu elementów techniki wokalne, w tym stabilnego podparcia oddechowego, odpowiedniego ustawienia krtani, elastycznego podniebienia miękkiego oraz otwartej pozycji jamy ustnej. Dopiero pełna synchronizacja tych czynników umożliwia wykreowanie brzmienia, które będzie zgodne zarówno z wymogami stylistycznymi, jak i z estetyką muzyki sakralnej.

- **Opanowanie techniki mieszania głosu i ujednolicenie rejestrów:**

Zaawansowane opanowanie techniki mieszania głosu stanowi kluczowy warunek płynności wykonawczej w utworach takich jak „Ave Maria”, szczególnie w kontekście szerokiego ambitu i ekspresyjnych linii melodycznych. Zasadniczym celem jest eliminacja słyszalnego „przeskoku” między rejestrami poprzez precyzyjne i elastyczne zrównoważenie komponentów rejestru piersiowego i głowowego, co pozwala na zachowanie spójnej barwy i ciągłości dźwięku na całej rozpiętości skali. W praktyce wykonawczej, zwłaszcza przy eksponowaniu dźwięków wysokich, istotne okazuje się stosowanie zawężenia samogłosek (tzw. modyfikacji wokalicznej – np. a → o lub u). Zabieg ten sprzyja optymalizacji addukcji strun głosowych, obniża napięcie w obrębie krtani oraz ułatwia zachowanie precyzyjnej intonacji i artykulacji. Modyfikacje wokaliczne są przy tym zgodne z zasadami fonetyki śpiewaczej i stanowią narzędzie wspierające ergonomię emisji głosu. Ponadto, dla uzyskania jednolitego brzmienia zalecane jest utrzymanie wysokiego ustawienia rezonansowego (z dominacją rezonansu maskowego) w całym zakresie skali, przy jednoczesnym włączaniu lekkiego rezonansu głowowego w dolnym rejestrze oraz redukcji nadmiaru rezonansu piersiowego w

partiach najwyższych. Taka strategia wspiera linearność brzmieniową, zapewniając spójność barwową i nośność dźwięku – cechy nieodzowne dla artystycznej i duchowej siły przekazu „Ave Maria”.

W „Ave Maria” autorstwa **Astora Piazzolli**, wyróżniającym się spośród szesnastu analizowanych utworów największym **zakresem wysokości dźwięków (od c¹ do b²)**, wykonanie partii wokalne wymaga zaawansowanego opanowania techniki wokalne, ze szczególnym uwzględnieniem tzw. **techniki mieszanej** (mixed voice). Technika ta umożliwia płynne i jednolite przechodzenie przez **dźwięki przejściowe** pomiędzy rejestrami wokalnymi (przede wszystkim między rejestrem piersiowym a głowowym), bez zauważalnych zmian barwy, napięcia czy dynamiki dźwięku. Zastosowanie techniki mieszanej jest w tym przypadku niezbędne do osiągnięcia spójności brzmieniowej w całej rozpiętości skali, a także do zachowania elastyczności wokalne i kontroli nad emisją w wysokim rejestrze. Odpowiednie zintegrowanie rejestrów wpływa nie tylko na jakość foniczną, ale również na swobodę interpretacyjną, co w przypadku ekspresyjnej i stylistycznie złożonej kompozycji Piazzolli ma kluczowe znaczenie.

- **Świadoma barwa głosu i jej spójność:**

W wykonawstwie utworów „Ave Maria” szczególną rolę odgrywa barwa głosu – jej czystość, skupienie oraz stylistyczna adekwatność do charakteru muzyki sakralnej. Osiągnięcie jednolitego i spójnego brzmienia na całej rozpiętości skali wokalne wymaga systematycznego doskonalenia techniki wokalne, ze szczególnym uwzględnieniem emisji, ustawienia rezonansowego oraz kontroli napięcia mięśniowego. W utworach tego typu, zwłaszcza w długich, legatowych frazach, ciągłość barwy stanowi istotny element kształtowania narracji muzycznej. Utrzymanie homogenicznego brzmienia umożliwia stworzenie wrażenia płynności oraz modlitewnego skupienia – atmosfery typowej dla sakralnego repertuaru wokálne. Należy zaznaczyć, że barwa głosu w takim kontekście staje się nie tylko kwestią estetyki, ale również nośnikiem treści duchowych i emocjonalnych. Jej charakter winien odzwierciedlać powagę, pokorę oraz piękno tekstu liturgicznego, wpisując się w kontemplacyjny wymiar dzieła. Dlatego też świadoma praca nad barwą – obejmująca zarówno aspekty techniczne, jak i interpretacyjne – powinna być integralną częścią przygotowania wykonawczego każdej interpretacji „Ave Maria”.

- **Kontrola dynamiki:**

Precyzyjne operowanie dynamiką stanowi jeden z kluczowych elementów interpretacyjnych w wykonawstwie „Ave Maria”. Wymaga ono od śpiewaka nie tylko wysokiego wtajemniczenia technicznego, lecz także głębokiej świadomości akustycznych warunków przestrzeni, w której utwór jest wykonywany – najczęściej kościoła lub innego obiektu sakralnego. Charakterystyczna dla takich wnętrz jest znaczna długość pogłosu, co stwarza zarówno możliwości, jak i ograniczenia interpretacyjne. W tych warunkach niezbędna staje się zdolność do równomiernego rozprowadzania dźwięku w przestrzeni. Głos powinien być wystarczająco donośny w partiach kulminacyjnych, bez przekraczania granic dramatyzmu, jak również zdolny do osiągnięcia wyrafinowanego pianissimo – oddającego intymność i modlitewny charakter kompozycji. Szczególnie cenna w tym kontekście jest umiejętność płynnych przejść dynamicznych (*messa di voce*), która umożliwia organiczne kształtowanie napięć i rozluźnień w obrębie pojedynczych fraz. W „Ave Maria” kontrola dynamiki nie pełni wyłącznie funkcji estetycznej – jest również środkiem służącym do przekazania duchowych treści utworu. Umiejętne modelowanie głośności pozwala wykonawcy ukazać emocjonalne spektrum zawarte w tekście liturgicznym: od pokornej prośby, przez kontemplację, po pełne uniesienia uwielbienie.

Zwłaszcza w utworach „Ave Maria” kompozytorów **Verdiego, Mascagniego, Wawilowa i Piazzolli**, finałowe frazy często zawierają długotrwały dźwięk utrzymany w wysokim rejestrze, który stawia przed wykonawczynią – zwłaszcza sopranistką – istotne wyzwania techniczne. **Kluczowym** aspektem wykonania tego fragmentu jest precyzyjna **kontrola dynamiki**, umożliwiająca realizację subtelnego brzmienia *piano*, bez utraty stabilności emisji w górnym zakresie skali. Osiągnięcie takiego efektu wymaga zaawansowanego panowania nad mechanizmami oddechowymi, w tym precyzyjnego podparcia przeponowego, jak również doskonałej kontroli rezonansu i pozycji głosu. Technika ta służy nie tylko realizacji wymogów wokalnych, ale również podkreśleniu ekspresyjnego i duchowego charakteru dzieła.

- **Kontrola vibrato:**

Zastosowanie vibrata w repertuarze sakralnym, takim jak różne wersje „Ave Maria”, wymaga szczególnej rozwagi i precyzyjnej kontroli parametrów tego zjawiska, tj. amplitudy oraz częstotliwości modulacji dźwięku. Nadmierna amplituda vibrata, nieregularna pulsacja

bądź zbyt ekspresyjna modulacja mogą zakłócić kontemplacyjny, skupiony charakter dzieła, stojąc w sprzeczności z jego duchowym przesłaniem. W muzyce o charakterze liturgicznym i medytacyjnym, niepożądane są efekty wokalne, które mogłyby sugerować nadekspresję emocjonalną kosztem prostoty i czystości przekazu. W interpretacji wokalne „Ave Maria” rekomendowane jest rozpoczynanie fraz dźwiękiem prostym (non-vibrato), co umożliwia klarowną artykulację tekstu oraz ukierunkowanie uwagi słuchacza na pierwotny przekaz modlitewny. Subtelne, wąskie vibrato o stabilnej częstotliwości może być następnie wprowadzone w sposób kontrolowany – jako środek artykulacyjny i ekspresyjny – w kulminacjach fraz lub momentach szczególnego napięcia emocjonalnego. Tego rodzaju świadoma modulacja pozwala wykorzystać vibrato jako narzędzie wspierające ekspresję duchową, a nie jako efekt wokalny sam w sobie. W ten sposób vibrato staje się integralnym elementem artystycznej interpretacji, służącym wyłącznie podkreśleniu atmosfery świętości i wewnętrznego skupienia, które stanowią esencję utworów typu „Ave Maria”.

Najbardziej wyrazista manifestacja omawianego zjawiska obserwowana jest w „**Ave Maria**” autorstwa **Władimira Wawilowa**. Kompozycja ta wyróżnia się niezwykle oszczędnym i powtarzalnym materiałem tekstowym, w którym każda sylaba libretta przyporządkowana jest dźwiękom o znacznie wydłużonych wartościach rytmicznych. Taka konstrukcja utworu powoduje, że uwaga wykonawcy – jak również odbiorcy – skupia się nie tyle na semantyce tekstu, ile na jakości samego dźwięku oraz jego ekspresyjnej modulacji. Właśnie w tym kontekście pojawiają się wyjątkowo sprzyjające warunki do świadomego zastosowania technik wokalnych związanych z kształtowaniem wibrato. **Stabilność intonacyjna, płynność modulacji częstotliwości oraz kontrola amplitudy drgań stanowią** istotne narzędzia w budowaniu wyrazu emocjonalnego przy ograniczonej warstwie werbalnej. Wydłużony czas trwania poszczególnych dźwięków pozwala na precyzyjne formowanie każdego tonu i nadaje szczególną wagę jakości fonicznej wykonania. Z tego względu „*Ave Maria*” Wawilowa może być traktowana jako swoisty modelowy przykład utworu, w którym **technika vibrato** nie tylko pełni funkcję estetyczną, lecz staje się również podstawowym środkiem ekspresji wokalne.

- **Koordynacja harmoniczna:**

Wykonywanie utworów „Ave Maria”, szczególnie w wersjach z towarzyszeniem organów, stawia przed śpiewakiem zadanie precyzyjnej koordynacji intonacyjnej oraz brzmieniowej z instrumentem. Ze względu na charakterystyczne cechy organów – takie jak

stabilny, nieruchomy strój temperowany, specyfika rejestrów oraz przedłużone brzmienie akordów – konieczne jest rozwinięcie zaawansowanej zdolności aktywnego słuchania oraz reagowania na otaczające współbrzmienia. Śpiewak powinien wykazywać wysoką świadomość harmoniczną, przejawiającą się w ciągłym dostosowywaniu wysokości i barwy dźwięku wokalnego do warstwy instrumentalnej. Celem jest uzyskanie czystej, spójnej intonacji, która nie tylko nie koliduje z harmonią, ale współtworzy z nią jednolitą całość brzmieniową. Szczególnej uwagi wymaga emisja głosu w kontekście statycznych akordów organowych o dużym czasie trwania. W takich momentach jakiegokolwiek odchylenia intonacyjne stają się natychmiast słyszalne i zaburzają odbiór harmoniczny. Z tego względu wykonawca musi wykazać się zdolnością do utrzymania intonacji również w warunkach braku doraźnego wsparcia melodycznego lub rytmicznego ze strony instrumentu. Koordynacja harmoniczna jest więc nie tylko elementem technicznym, ale również świadectwem dojrzałości artystycznej wykonawcy, wpływając bezpośrednio na jakość odbioru estetycznego całej interpretacji.

W „Ave Maria” Camille’a Saint-Saënsa szczególną uwagę zwraca nietypowa introdukcja, ograniczona do zaledwie jednego taktu akordowego. Taka oszczędna forma wstępu stawia przed wykonawcami – zwłaszcza **śpiewakiem i akompaniatorem** – konieczność pełnej synchronizacji oraz głębokiego zrozumienia intencji muzycznych. Brak rozbudowanej introdukcji wymaga precyzyjnego i jednoznacznego zaznaczenia momentu wejścia głosu, najczęściej za pomocą dyskretnego gestu lub wyraźnego sygnału oddechowego ze strony śpiewaka. Tego rodzaju **niewerbalna komunikacja** stanowi **kluczowy** element udanej **współpracy** wykonawczej. **Jakość interakcji między solistą a akompaniatorem odgrywa zatem istotną rolę w kształtowaniu ostatecznego wyrazu artystycznego utworu.** Spójność interpretacyjna, wzajemne zaufanie oraz wrażliwość na niuanse frazowania i tempa to czynniki, które bezpośrednio wpływają na poziom wykonania dzieła muzycznego, zwłaszcza w tak intymnych i kameralnych formach jak „Ave Maria”.

- **Głęboka ekspresja emocjonalna i zrozumienie tekstu:**

Najwyższym celem wykonawstwa utworów z cyklu „Ave Maria” nie jest jedynie osiągnięcie technicznej biegłości, lecz przejście ku autentycznemu, wewnętrznemu przekazowi emocjonalno-duchowemu. Śpiewak zobowiązany jest do głębokiego zrozumienia tekstu – niezależnie od tego, czy jest on w języku łacińskim, niemieckim, włoskim, gruzińskim, czy innym – oraz do uchwycenia jego warstwy semantycznej i emocjonalnej. Modlitewny charakter „Ave Maria” niesie ze sobą wielowymiarową ekspresję: od pokornej adoracji, przez czułą

kontemplację, aż po dramatyczne błaganie. Przekazanie tej palety uczuć wymaga zintegrowanego wykorzystania środków wykonawczych, takich jak barwa głosu, dynamika, frazowanie, artykulacja oraz kontrolowane zastosowanie agogiki i vibrata. Tylko świadome i spójne operowanie tymi elementami umożliwia stworzenie interpretacji, która poruszy słuchacza i pozwoli mu uczestniczyć w duchowym doświadczeniu muzyki. Dopiero gdy technika staje się przezroczystym medium dla wyrazu – a nie jego celem samym w sobie – możliwe jest osiągnięcie pełni interpretacyjnej, będącej jednocześnie estetycznym i transcendentalnym przeżyciem. Taka postawa artystyczna wpisuje wykonawcę w długą tradycję sakralnej muzyki wokalne, której „Ave Maria” pozostaje jednym z najbardziej uniwersalnych i poruszających przykładów.

Szczególną grupę kompozycji „Ave Maria” stanowią utwory autorstwa **Giuseppe Verdiego**, **Astora Piazzolli**, **Michała Lorenca** oraz **Henriego Seroki**, które wyróżniają się silnym osadzeniem w określonym kontekście scenicznym bądź filmowym. Każda z tych wersji niesie ze sobą określoną funkcję dramatyczną: „Ave Maria” **Verdiego** stanowi fragment **operowy** przeznaczony dla **sopranu**, kompozycja **Piazzolli** jest adaptacją **ścieżki dźwiękowej filmu**, utwór **Lorenca** pełni rolę **motywu przewodniego** w dziele **kinematograficznym**, natomiast wersja **Seroki** stanowi **wokalną manifestację** emocji głównej **bohaterki filmowej**. Tego rodzaju **kontekst sceniczno-narracyjny** dostarcza wykonawcom cennych wskazówek interpretacyjnych oraz ułatwia budowanie spójnej i przekonującej ekspresji emocjonalnej. Zrozumienie motywacji postaci, sytuacji dramatycznej czy funkcji muzyki w strukturze dzieła multimedialnego pozwala sopranistce na pogłębioną interpretację warstwy emocjonalnej utworu. Co więcej, doświadczenie pracy z tak silnie zarysowanym kontekstem osobowo-dramaturgicznym może być wykorzystane jako punkt odniesienia w interpretacjach innych kompozycji o podobnej tematyce religijnej czy modlitewnej. Umożliwia to bardziej świadome i zniuansowane przekazanie treści pieśni, nawet w przypadku dzieł pozbawionych bezpośredniego tła narracyjnego.

Oraz w przypadku utworu „Ave Maria” gruzińskiego kompozytora, **Nunu Gabunii**, W przypadku „Ave Maria” gruzińskiego kompozytora Nunu Gabunii szczególne znaczenie zyskuje kwestia poprawnej wymowy tekstu, który został napisany w języku gruzińskim. Dla wykonawców niebędących rodzimymi użytkownikami tego języka, prawidłowa artykulacja fonemów ma kluczowe znaczenie dla autentyczności i muzykalności wykonania, a także dla właściwego oddania charakteru kulturowego utworu.

Poniżej przedstawiono główne zagadnienia fonetyczne, które należy uwzględnić w procesie przygotowania wokalnego:

Samogłoski (ა, ე, ო, ი, უ): Gruzini wymawiają samogłoski w sposób czysty i ustabilizowany, zbliżony do fonetyki polskiej (a, e, i, o, u). Różnice pojawiają się przy samogłoskach /e/ i /u/, które mogą być artykułowane nieco bardziej zamknięcie niż w języku polskim. Dyftongi, takie jak „so” (ai) czy „mo” (oi), należy realizować jako wyraźne zestawienia dwóch samogłosek, bez zlewania ich w pojedynczy dźwięk.

Spółgłoski: Ejektywne (გ, ტ, ჯ, ზ, ყ): Typowe dla fonetyki gruzińskiej. Są to spółgłoski bezdźwięczne, artykułowane z silnym zwarcie krtaniowym i natychmiastowym uwolnieniem powietrza. Przykładowo: **გ** [q'] przypomina głębokie „k” z zatrzymanym oddechem, **ტ** [t'] to mocne „t” bez przydechu. **Gardłowe (ხ [χ], ზ [ʁ]):** **ხ** [χ] przypomina niemieckie „ch” w *Bach*, realizowane głębiej niż polskie „ch”, **ზ** [ʁ] to dźwięczna spółgłoska gardłowa, zbliżona do francuskiego „r” z tyłu gardła. **Szczelinowe (ჰ [h], შ [ʃ], ჯ [ʒ]):** **ჰ** [h] to dźwięczne „h”, **შ** [ʃ] odpowiada polskiemu „sz”, **ჯ** [ʒ] to odpowiednik polskiego „ż”.

Akcent wyrazowy: W języku gruzińskim akcent zazwyczaj pada na pierwszą sylabę wyrazu, jednak jego charakter jest bardziej toniczny niż dynamiczny – oznacza to, że zmienia się wysokość tonu, a nie natężenie dźwięku. W praktyce wokalne akcent ten może zostać częściowo zatarty przez linię melodyczną, jednak jego znajomość ułatwia naturalne frazowanie i prawidłową deklamację tekstu.

Intonacja i frazowanie: Ze względu na melodię języka gruzińskiego oraz nietypowe dla języków indoeuropejskich cechy fonetyczne, kluczowe jest uważne osłuchanie się z rodzimymi wykonaniami utworu bądź korzystanie z dokładnych transkrypcji fonetycznych. Poprawne frazowanie powinno wspierać naturalną intonację języka, co z kolei znacząco wpływa na autentyczność i estetykę wykonania.

- **Frazowanie i ekspresja wokalna:**

Sednem artystycznej interpretacji utworów „Ave Maria” jest oddanie duchowej istoty modlitwy poprzez zachowanie równowagi pomiędzy religijną powagą a szczerą, intymną ekspresją. Celem wykonawcy nie jest treści chłodne odczytanie, lecz stworzenie przestrzeni, w której słuchacz doświadcza autentycznego przekazu o charakterze kontemplacyjnym. Osiągnięcie tego efektu wymaga zastosowania ciepłej, ale stonowanej barwy głosu, która sprzyja tworzeniu atmosfery skupienia i duchowej głębi. Frazowanie powinno uwzględniać

naturalne punkty oddechowe, szczególnie w zakończeniach fraz – takich jak „Amen” – które powinny być realizowane z pełną czystością intonacyjną, spokojem oraz skupieniem wewnętrznym. Oddech nie może przerywać myśli muzycznej, lecz powinien wspierać jej logikę i ekspresję. Precyzyjna dykcja, zwłaszcza w językach łacinie, niemieckim, włoskim i gruzińskim, wymaga dbałości o miękkość i klarowność artykulacji. Spółgłoski powinny być wyraźne, lecz nie ostre, a samogłoski – zaokrąglone, czyste, dźwięczne i utrzymywane w jednolitej barwie. Takie podejście sprzyja przejrzystości przekazu tekstowego oraz jego zestrojeniu z linią melodyczną. W budowaniu fraz istotne jest hierarchiczne akcentowanie najważniejszych leksemów – takich jak „Maria” czy „gratia plena” – poprzez subtelne środki ekspresji: zmiany dynamiki, barwy, długości trwania dźwięku. Akcenty te nie powinny jednak zakłócać płynności i integralności linii melodycznej, ani prowadzić do przesadnej ekspozycji emocjonalnej. Dobrze wyważone frazowanie, połączone z uważną kontrolą techniki i przekazu, pozwala sopranistce na stworzenie interpretacji pełnej duchowej głębi, zgodnej z charakterem modlitewnego tekstu „Ave Maria”.

Szczególnie istotnym fragmentem „**Ave Maria**” **Giuseppe Verdiego**, w ocenie autorki, pozostaje część **recytatywna**, która stanowi element najbardziej wyróżniający się spośród wszystkich analizowanych wersji. Jej wyjątkowość polega na tym, że rozbudowany tekst słowny został ujęty w formie niemal **monotonalnej** – oparty głównie na jednej wysokości dźwięku – co nadaje mu charakter deklamacyjny, zbliżony do recytatywu secco znanego z tradycji operowej. Wokalne podejście do tej części utworu wymaga szczególnej dyscypliny technicznej, polegającej na połączeniu jednolitej emisji głosu w stałej wysokości z klarownym i logicznym frazowaniem tekstu. Celem wykonawczym jest osiągnięcie spójności narracyjnej, płynności linii melodycznej oraz integralności wyrazu emocjonalnego.

Realizacja tych założeń wymaga zaangażowania kilku **kluczowych** procesów wokalnych, do których należą:

Precyzyjna kontrola oddechu, pozwalająca na odpowiednie rozplanowanie fraz i zachowanie ciągłości dźwięku,

Stabilizacja pozycji krtani, niezbędna do utrzymania jednolitej barwy głosu bez napięcia czy niestabilności intonacyjnej,

Świadomy przekaz emocjonalny, który stanowi nie tylko dopełnienie techniki, ale także warunek autentyczności wykonania.

Współdziałanie tych elementów prowadzi do **artystycznie spójnej i wyrazistej interpretacji** tej nietypowej, recytatywnej części kompozycji.

Podsumowując, przedstawiona analiza techniki wokalne dla interpretacji „Ave Maria” podkreśla jej wyjątkowe wymagania wynikające z sakralnego charakteru i wysokich aspiracji artystycznych dzieła. Kluczowe aspekty, wzajemnie powiązane i niezbędne dla udanego wykonania, obejmują: absolutną precyzję intonacji w długich frazach, świadome kształtowanie i utrzymanie spójnej, czystej barwy głosu typowej dla muzyki religijnej oraz mistrzowską kontrolę dynamiki, szczególnie w kontekście akustyki sakralnej i kulminacyjnych fragmentów. Fundamentem jest efektywna technika oddechowa (oddychanie przeponowe) zapewniająca podparcie oraz eliminacja zbędnych napięć mięśniowych, pozwalająca na płynne prowadzenie fraz. Świadome wykorzystanie rezonansu naturalnego nadaje głosowi nośność i głębię, a ścisła koordynacja harmoniczna z akompaniamentem (zwłaszcza organami) oraz opanowanie rytmu, w tym specyficznych wyzwań polimetrycznych, gwarantują integralność wykonania. Zaawansowane opanowanie techniki mieszania głosu (*messa di voce*) i ujednolicenia rejestrów zapewnia płynność brzmienia w całej skali. Ostatecznym celem jest głęboka ekspresja emocjonalna i zrozumienie tekstu, osiągnięte poprzez artystyczne frazowanie, precyzyjną dykcję w językach źródłowych oraz kontrolowane zastosowanie vibrata jako środka ekspresji, a nie celu samego w sobie. Synteza tych elementów technicznych służy przełożeniu biegłości warsztatowej na autentyczny przekaz duchowy i estetyczny, stanowiący istotę interpretacji „Ave Maria”.

3.17.2. Wnętrze kościoła, organy i głos ludzki – współtworzenie

Autorka przeprowadziła szczegółową analizę relacji między architekturą kościoła, instrumentem organowym a głosem ludzkim, uwzględniając aspekty akustyczne oraz wpływ przestrzeni kościelnej na brzmienie. Analizowane zostały następujące kwestie:

- **Cechy architektoniczne gotyckich kościołów oraz ich akustyczne podstawy**

Nagranie wykonano w Bazylice Archikatedralnej św. Jana Chrzciciela w Warszawie – reprezentatywnym przykładzie gotyku mazowieckiego. Wnętrze świątyni charakteryzuje się sklepieniem gwiaździstym, którego geometryczna konstrukcja poprzez liczne wielościenne krawędzie skutecznie rozprasza fale dźwiękowe. Zwiększa to dyfuzyjność akustyczną przestrzeni i ogranicza ryzyko kierunkowych odbić, które prowadziłyby do ogniskowania dźwięku. Długi, wąski korpus nawowy oraz wysokie okna clerestorium kształtują podłużną

przestrzeń o prostokątnym rzucie. Twarde powierzchnie ceglano-kamiennych ścian bocznych oraz szklane powierzchnie okien odbijają fale średnich i wysokich częstotliwości, wzmacniając tym samym selektywność i klarowność wyższych rejestrów. Z kolei materiał konstrukcyjny wykazuje niską absorpcję w zakresie częstotliwości niskich, co skutkuje wydłużeniem czasu pogłosu w rejonie basowym. Efektem jest charakterystyczna akustyka gotyckich kościołów o wyraźnie pogłębionej przestrzenności brzmieniowej.

- **Czas pogłosu w akustyce kościoła**

Kluczowym parametrem akustycznym przestrzeni sakralnej jest czas pogłosu, który decyduje o sposobie rozchodzenia się i zanikania dźwięku w czasie. W kościołach o sklepionych stropach dźwięk jest „uwięziony” w przestrzeni, co przypomina działanie komory rezonansowej. Długi czas pogłosu prowadzi do nakładania się kolejnych dźwięków, co zwiększa gęstość i przestrzenność brzmienia. W kontekście muzyki sakralnej może to sprzyjać odpowiedniemu odbiorowi duchowemu, choć jednocześnie wpływa na zrozumiałość tekstu. Dla porównania, w przestrzeniach przeznaczonych do mowy, takich jak sale wykładowe, celem jest skrócenie czasu pogłosu, co zwiększa zrozumiałość wypowiedzi. Kościoły, jako przestrzenie liturgiczne, posiadają architekturę sprzyjającą długiemu czasowi pogłosu, co wspomaga medytacyjny charakter muzyki sakralnej.

- **Doświadczenia akustyczne i wykonawcze związane ze śpiewem w przestrzeni sakralnej**

Akustyka gotyckiej świątyni zapewnia wyjątkową nośność głosu – dźwięk wypełnia przestrzeń bez konieczności nadmiernego natężenia emisji. Efekt porównywalny do pedału sostenuto w fortepianie wydłuża słyszalność każdego tonu, co wzmacnia projekcję głosu, ale jednocześnie ujawnia wszelkie niedoskonałości techniczne wykonawcy. Towarzyszące śpiewowi organy zyskują w tej przestrzeni dodatkową głębię i złożoność barwową, szczególnie w zakresie zróżnicowanych rejestrów i spektrum harmonicznego. Wymaga to od wykonawcy intensyfikacji percepcji słuchowej oraz większej świadomości brzmienia, co jest bardziej wymagające niż w przypadku akompaniamentu fortepianowego. Przestrzeń kościelna wpływa również na stan emocjonalny wykonawcy, wspierając koncentrację i poczucie duchowej wzniosłości. Konieczne jest wykonanie utworu w sposób poważny, uważny i pełen szacunku wobec sakralnego kontekstu.

Podsumowując, wnętrza gotyckich katedr z ich kamiennymi sklepieniami i gładkimi, twardymi ścianami mają wyjątkowy wpływ na brzmienie głosu i akompaniament organów. Organy, głos ludzki i architektura kościoła współtworzą wysoce sprzężony system akustyczny, w którym dźwięki nabierają pełni i mocy, a harmonie splatają się, tworząc „boską rezonansję” wychodzącą z samej przestrzeni. Ta akustyczna właściwość wzmacnia religijny charakter muzyki i jej transcendentalny klimat. Jednocześnie, zbyt długi pogłos może utrudniać zrozumienie tekstu, a szybkie i skomplikowane linie melodyczne mogą zamienić się w mętną kakofonię, co stawia przed śpiewakami wymogi precyzyjnej kontroli nad rytmem, wysokością dźwięku i artykulacją.

Zakończenie

Poprzez badanie historii modlitwy „Ave Maria” uzyskano najwcześniejsze pisemne dowody na jej używanie: freski, modlitwy i muzykę związane z kultem Matki Bożej, a także próby dokonywania muzycznego opracowania przez kompozytorów jeszcze przed ostatecznym ustaleniem tekstu modlitwy „Ave Maria”. Zauważa się równoległy rozwój różnych hymnów ku czci Matki Bożej oraz liczne utwory muzyczne o tematyce maryjnej w różnych stylach, stworzonych przez różnych kompozytorów w różnych okresach. Dowodzi to, że kult Matki Bożej, a szczególnie modlitwa „Ave Maria” jest źródłem inspiracji dla kompozytorów.

Do teoretycznych badań wybrano szesnaście kompozycji „Ave Maria” stworzonych przez kompozytorów, którzy dorastali w różnych epokach i krajach, charakteryzujących się różnymi stylami muzycznymi. Różne były języki tekstu: łaciński, niemiecki, włoski i gruziński. Utwory różniły się także pod względem przeznaczenia: były wśród nich pieśni, arie, interludia i utwory filmowe. Różnorodna wreszcie była obsada akompaniamentu: rożek angielski, flet, klarnet, instrumenty smyczkowe, fortepian, organy i orkiestra symfoniczna. Teksty nawiązywały do modlitwy „Ave Maria” w bardzo różny sposób. Obok tych będących ścisłym powtórzeniem modlitwy łacińskiej były także: tekst składający się tylko z słów „Ave Maria”; niemiecki tekst, który jedynie luźno nawiązuje do łacińskiej modlitwy, oraz jej tłumaczenia na język włoski i gruziński. Można zauważyć, że utwory te nie tylko odzwierciedlają tło społeczno-historyczne, w jakim powstały, ale także ukazują różne style i techniki kompozytorskie. Niezależnie od tego, w jakich dziedzinach kompozytorzy się wyróżniali (np. opera, pieśni artystyczne, muzyka instrumentalna itp.), tworzyli dzieła o charakterze sakralnym, w tym „Ave Maria”, ale postać tego dzieła jest ściśle powiązana z ich krajem i historią kulturową. Każdy z kompozytorów miał w swoim umyśle własny obraz Matki Bożej, co również wpłynęło na kształt utworów.

Jednocześnie poprzez połączenie badań teoretycznych i praktyki wykonawczej zrealizowano proces weryfikacji wiedzy w praktyce, uzyskując nowe poznanie i poszukując najbardziej odpowiedniej techniki do śpiewu muzyki kościelnej.

Na skutek rozwoju kultu Matki Bożej i nie tylko religijnego, ale i kulturowego zjawiska, jakim jest hymn „Ave Maria” i jego recepcja, powstała bardzo szeroka grupa jego wykonawców i odbiorców, co z kolei motywuje kolejnych kompozytorów do tworzenia nowych dzieł „Ave Maria”.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Biblioteka Narodowa Francji, sygn. Lat. 944, k. 145.

British Library, Rare Books Department, sygn. IA 27542.

Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Aug. LV, fol. 42v, col. 1

Książki

Fr. Paul M. Addison O.S.M., *Akathistos hymn to the Mother of God. Translation for chant and choral recitation*, Rome 2010

Thomas Arentzen, *The Virgin in Song: Mary and the Poetry of Romanos the Melodist*, Philadelphia 2017

M. Arróniz, *Manual de biografía mejicana ó Galería de hombres célebres de Méjico*, Paryż-Nowy Jork 1857

Peter Benary, *J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier: Text – Analyse – Wiedergabe*, Aarau 2005

Walter Berschin, Martin Hellmann, *Hermann der Lahme – Gelehrter und Dichter (1013–1054)*, Heidelberg 2004

E. Douglas Bomberger, *Brainard's Biographies of American Musicians*, Westport 1999

Carl E. Braaten, Robert W. Jenson, *Mary, Mother of God*, Grand Rapids 2004

David R. Breed, *The History and Use of Hymns and Hymn-Tunes*, Chicago 1903, reprint 2009

F. Brittain, *Mediaeval Latin and Romance Lyric to A*, Cambridge 1951

Ralph Brucker, 'Christushymnen' oder 'epideiktische Passagen'? *Studien zum Stilwechsel im Neuen Testament und seiner Umwelt*, Göttingen 1997

Theodore Alois Buckley, *The catechism of the Council of Trent*, London 1852, reprint 2010

Julian Budden, *The Operas of Verdi*, Vol 3 *From Don Carlos to Falstaff*, London 1992

Yang Pei Ren. *Yin yue shi yu shang xi*. Tajpej 2001

Anthony Burton, *A Performer's Guide to the Music of the Classical Period*, London 2002

Friedrich Blume, *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey*, New York 1970

François-René Tranchefort, *L'Opéra*, Paris 1983

Piotr Kaminski, *Mille et un opéras*, Paris 2003

Alban Butler, *Butler's lives of the saints*, Volume 10, London-New York 1997

J. Chociszewski, *Ołtarzyk polski katolickiego nabożeństwa*, Grudziądz 1883

- Donald H. Calloway, *Champions of the Rosary: The History and Heroes of a Spiritual Weapon*, Stockbridge 2017
- Petrus Canisius, *Catechismi Latini et Germanici, I*, red. Friedrich Streicher, Roma-München 1933
- Common Worship: Services and Prayers for the Church of England*, London 2000
- Arthur Anselm Crowther, *Jesus, Maria, Joseph: Or, The Devout Pilgrim of the Ever Blessed Virgin Mary. In His Holy Exercises Upon the Sacred Mysteries of Jesus, Maria, Joseph*, Amsterdam 1663
- Maria Cramer, *Koptische Paläographie*, Wiesbaden 1964
- Antonio García Cubas, *Diccionario Geográfico, Histórico y Biográfico de los Estados Unidos Mexicanos*, t. 1, Murguía 1888
- William Dugdale, *Monasticon Anglicanum*, t. 6, London 1817–1830
- Margot Fassler, *Music in the medieval West*, New York 2014
- Sarah Gador-Whyte, *Theology and poetry in early Byzantium: the Kontakia of Romanos the Melodist*, Cambridge 2017
- Jean Gallois, *Charles-Camille Saint-Saëns*, Mardaga 2004
- Mario Nagari. *Un dimenticato maestro e compositore di musica: Luigi Luzzi*. Wyd. Tipografia La Cupola, Novara 1977.
- Gebet- und Gesangbuch für die Schüler des Znaimer Gymnasiums*, Lenck 1865
- David M. Gwynn, Susanne Bangert, *Religious diversity in late antiquity*, Leiden 2010
- Prod'homme, Jacques-Gabriel i Arthur Dandelot, *Gounod (1818-1893) sa vie et ses œuvres, d'après des documents inédits ...*, Paris: C. Delagrave, 1911
- Charles Gounod, *Autobiographical reminiscences: With family letters and notes on music*, red. W. H. Hutchinson, London 1896
- Andreas Külzer, Pauline Allen, Leen Mari Peltomaa, *Presbeia Theotokou: The Intercessory Role of Mary across Times and Places in Byzantium (4th – 9th Century)*, Wien 2015
- Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons*, Yonkers 1982
- Luigi Magnani, *Beethoven nei suoi quaderni di conversazione*, Laterza 1970
- Amanda Holden, *The New Penguin Opera Guide*, Nowy Jork 2001
- Maria, Études sur la Sainte Vierge*, tome VI, red. Hubert du Manoir, Paris 1964
- Jacques Marseille, *France et Algérie, journal d'une passion*, Paris 2002
- odd William B., Bowden Ann, *Sir Walter Scott: A Bibliographical History 1796–1832*, New Castle, stan Delaware 1998
- St. Romanos the Melodist, *On the Life of Christ: Kontakia*, San Francisco 1995

- R. L. P. Milburn, *Early Christian Art and Architecture*, Oakland 1991
- Neil K. Moran, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*, Leiden 1986
- Ode in honour of the Holy Immaculate Most Blessed Glorious Lady Mother of God and Ever Virgin Mary written on the Occasion of the Deliverance of Constantinople from the Barbarians, A.D. 626*, red. o. Vincent McNabb OP, b.m.w. 1934
- Jean-Pierre Ouvrard, *Histoire de la musique occidentale*, Paris 2003
- Piotr Kamiński: *Tysiąc i jedna opera*. T. 1. Warszawa 2008
- Leena Mari Peltomaa, *The image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*, Leiden 2001
- Otto Pfülf SJ, *Erinnerungen an P. Adolf von Doß SJ, einen Freund der Jugend*, Freiburg im Breisgau 1887
- Astor Piazzolla, Natalio Gorin, *Astor Piazzolla: a manera de memorias*. Buenos Aires 1990
- Marjorie Reeves, Jenyth Worsley, *Favourite Hymns. 2000 years of Magnificat*, London-New York City 2006
- Brian Reynolds, *Gateway to heaven*, El Segundo 2012
- C.H. Roberts, *Catalogue of the Greek and Latin Papyri in the John Rylands Library Manchester*, Volume III *Theological and Literary Texts*, Manchester 1938
- Michael Rose, *In Tiers of Glory: The Organic Development of Catholic Church Architecture through the Ages* Vancouver 2004
- Walter Scott, *Das Fräulein Vom See: Ein Gedicht in Sechs Gesängen*, tłum. A. Storck, Bremen 1819
- Oliver Schwarz-Roosmann, *Luigi Cherubini und seine Kirchenmusik*, Köln 2006
- Santissimo Copo e Sangue di Cristo, solenità, Santa messa, Adorazione e Benedizione Eucaristica, presiedute dal Santo Padre Francesco*, Roma 2020
- Stephen J. Shoemaker, *The first Christian hymnal: the songs of the ancient Jerusalem church*, Provo 2019
- Francisco Sosa, *Biografías de mexicanos distinguidos*, México 1884
- Sigmund Spaeth, *Montana Stories Behind the World's Great Music*, Whitefish 2005
- Erik Thun, *Image and Relic: Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*, Rome 2003
- Herbert Thurston, *Familiar Prayers*, Westminster 1953
- Św. Tomasz z Akwinu, Reginald z Piperno, *The Three Greatest Prayers: Commentaries on the Lord's Prayer, the Hail Mary, and the Apostles' Creed*, Nashua 1990
- Timothy Verdon, *Mary in Western Art*, Hudson Hills 2005
- Kallistos Ware, *The Festal Menaion*, London 1969
- L. Watson, *Camille Saint-Saëns, his life and art*, London-New York 1923

Egon Wellesz, *A history of Byzantine music and hymnography*, Oxford 1961

Egon Wellesz, *The Akathistos Hymn*, Copenhagen 1957

Artykuły, czasopisma

Michael Alan Anderson, *Enhancing the „Ave Maria” in the Ars Antiqua*, „Journal of Plainsong and Medieval Music” 2010, nr 19, s. 35–65.

I. Daoust, *Marie dans les catacombes*, „Esprit et Vie” 1983, nr 91, s. 81.

Alicja Dołowska, *Muzyka czasami boli*, „Niedziela” 2012, nr 26, s. 14–15.

El Sr. D. Luis Baca, „El Siglo Diez y Nueve” 24 marca 1853

„El Universal” 23 marca 1853

Hans Förster, *Die älteste marianische Antiphon – eine Fehlдатierung? Überlegungen zum „ältesten Beleg” des Sub tuum praesidium*, „Journal of Coptic Studies” 2005, nr 7, s. 99–109.

Sarah Gador-Whyte, *“Changing Conceptions of Mary in Sixth-Century Byzantium: The Kontakia of Romanos the Melodist*, [w:] *Questions of Gender in Byzantine Society*, red. Bronwen Neil, Lynda Garland, Farnham 2013, s. 81.

Gerald R. Hoekstra, *The French Motet as Trope: Multiple Levels of Meaning in Quant florist la violete / El mois de mai / Et gaudebit*, „Speculum” 1998, nr 73 (1), s. 32–57.

Stephen Holden, *Astor Piazzolla, 71, Tango's Modern Master, Dies*, „The New York Times” 6 lipca 1992, s. 14.

Zhang Jianguo, *Sluchając dwóch wersji „Ave Maria”*, „Audio Technology” 1998, nr 4, s. 1.

Diao Ke, *Analiza charakterystyki artystycznej i wykonania „Ave Maria” Cacciniego*, „Sztuka Masowa” 2015, nr 16, s. 170–171.

Mary Joan Winn Leith, *Earliest Depictions of the Virgin Mary*, „Biblical Archaeology Review”, vol. 43, nr 2, marzec-kwiecień 2017, s. 49.

Roberta Mazza, *Dating Early Christian Papyri: Old and New Methods – Introduction*, „Journal for the Study of the New Testament” 2019, vol. 42(1), s. 49–50.

Zhang Mixue, *Jak interpretować „Ave Maria”, pieśń artystyczną Schuberta?*, „Northern Music” 2020, nr 13, s. 33–34.

Li Na, *Doskonałe połączenie melodii wokalne i akompaniamentu fortepianowego na przykładzie „Ave Maria” Schuberta [JJ]*, „Grand Stage” 2013, nr 12, s. 57–58.

Parigi, *Milva invita al tango*, „Corriere della Sera” 4 września 1984, s. 14.

M. Sansone, *Verga and Mascagni: The Critics' Response to 'Cavalleria Rusticana'*, „Music & Letters” 1990, nr 2, s. 198.

- Siergiej Siewostjanow, *Stranicy žyżni Władimira Fiodorowicza Wawilowa*, „Niewa” 2005, nr 9, s. 233–237.
- Otto Stegmüller, *Sub tuum praesidium. Bemerkungen zur ältesten Überlieferung*, „Zeitschrift für katholische Theologie” 1952, nr 1, s. 76–82.
- Daniel Stiernon, *Bulletin de théologie mariale byzantine*, „Revue des études byzantines” 1959, nr 17, s. 242.
- Michaił Telechow, «„Ave Maria”» była napisana w SSSR? Istorija o tom, kak sowietskij muzykant Władimir Wawilow «podarił» swoju muzyku sriedniewiekowym kompozitoram, „Wieczernyj Pietierburg” 12 października 2015.
- Lai, Hermione, *The Greatest Composers of Film Music: Saint-Saëns, Breil, Steiner and Korngold*, „Interlude.hk”, 25 kwietnia 2022.
- Piotr Towarek, *Modlitwa „Sub Tuum praesidium”: czas powstania, miejsce w liturgii oraz recepcja w kulturze muzycznej. Zarys problematyki*, „Vox Patrum” 2021, nr 80, s. 239
- John D. Witvliet, *The Anaphora of St. James* [w:] *Essays on Early Eastern Eucharistic Prayers*, red. Paul F. Bradshaw, Collegeville 1997, s.153–172.
- Mary E. Wolinski, *The Compilation of the Montpellier Codex*, „Early Music History” 1992, nr 11, s. 263–301.
- Hong Xiao, *Analiza i studium porównawcze dwóch wersji „Ave Maria” Schuberta i Gounoda*, „Głos Żółtej Rzeki” 2014, nr 5, s. 34–35.
- Yao Yanling, *Interpretacja artystyczna „Ave Maria” Schuberta*, „Gospodarka Wiedzy”, 2009, nr 16, s. 173–176.
- Zhang Yuan, *Kontrola barwy dźwięku i emocji w dyrygowaniu chórem [na przykładzie] „Ave Maria” Schuberta*, „Głos Żółtej Rzeki” 2024, nr 5, s. 156–159.
- Wang Zhuo, *Analiza nauczania wokalnego utworu „Ave Maria” Cacciniego*, „Muzyka, Czas i Przestrzeń” 2014, nr 8, s. 139.

Encyklopedie i słowniki

- Acathist Hymn*, [hasło w:] *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 1, red. A.P. Kazhdan, New York 1991, s. 44.
- Addai and Mari, Liturgy of Cross*, [hasła w:] *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, Oxford 2005
- Ave Maris Stella*, [hasło w:] *Catholic Encyclopedia*, red. Charles Herbermann, New York 1913, s. 149.

- Virgilio Bernardoni, *Mascagni, Pietro* [hasło w:] *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 71, Roma 2008
- J. Coogan, *Appendix: The Odes*, [w:] *Textual History of the Bible*, Vol. 2: *Deuterocanonical Scriptures*, red. A. Lange i in., Leiden 2019, s. 542–544.
- A.A. De Marco, *Hail Mary*, [hasło w:] *New Catholic Encyclopedia*, t. 6, New York 1967, s. 616–617.
- William Henry Hadow, *Schubert, Franz Peter*, [hasło w:] *Encyclopædia Britannica*, Vol. 24, red. Hugh Chisholm, Cambridge 1911, s. 385
- Harvard Concise Dictionary of Music*, Cambridge 1978
- Steven Huebner, *Faust (ii)*, [hasło w:] *Grove Music Online*, Oxford 2002.
- Henry Hugh, *Magnificat*, [hasło w:] *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 9, New York 1910
- Henry Hugh, *Salve Regina*, [hasło w:] *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 13, New York 1912, s. 409–410.
- Lawrence Gushee, *Hermannus Contractus [Hermann der Lahme, Hermann von Reichenau]*, [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, Oxford 2001.
- Francesco Izzo, *Luzzi, Luigi*, [hasło w:] *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 2006
- Mascagni, Pietro* [hasło w:] *Enciclopedia Italiana*, II Appendice, Roma 1949
- Ina-Ulrike Paul, *Doß, Adolf von*, [hasło w:] *Bosls bayerische Biographie*, red. Karl Bosl, Regensburg 1983
- Romanos*, [hasło w:] *Encyclopædia Britannica*. Vol. 23, red. Hugh Chisholm, Cambridge 1911
- Salve Regina*, [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.16, red. S. Sadie, London-Washington 1980, s. 435.
- Patricius Schlager, *Hermann Contractus*, [hasło w:] *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 7, New York 1910, s. 266.
- Seroka, Henri* [hasło w:] *Dictionnaire de la chanson en Wallonie et à Bruxelles*, red. Robert Wangermée, Pascale Vandervellen, Bruxelles 1995, s. 313.
- Theotokos*, [hasło w:] *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 3, red. A.P. Kazhdan, New York 1991, s. 2070.
- Tontation*, [hasło w:] *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 1, red. A.P. Kazhdan, New York 1991, s. 1148.
- Herbert Thurston, *Hail Mary* [hasło w:] *The Catholic Encyclopedia*, red. Charles George Herbermann, Vol. 7, New York 1910, s. 110.

S.C. Willis, *Cherubini, (Maria) Luigi (Carlo Zanobi Salvatore)*, [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Opera*, t. 1, red. S. Sadie, New York 1994, s. 833.

Źródła internetowe

>4000 „Ave Maria” songs, <https://www.avemariasongs.org/aves/index.htm>

A. Bandettini, *È morta Milva, la "Rossa" della canzone d'autore*,

https://www.repubblica.it/spettacoli/people/2021/04/24/news/e_morta_milva-297804515/

[dostęp: 03.07.2025]

[https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Pr%C3%A4ludium_BWV_846,_Druckfassung_1802_\(Schwencke-Takt_markiert\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Pr%C3%A4ludium_BWV_846,_Druckfassung_1802_(Schwencke-Takt_markiert).jpg) [dostęp: 03.07.2025]

Catacombe di Prischilla, Visita la catacomba,

http://www.catacombepriscilla.com/visita_la_catacomba.html [dostęp: 03.07.2025]

Catalogue of the Greek papyri in the John Rylands library,

<https://www.digitalcollections.manchester.ac.uk/view/MS-GREEK-P-00470/1> [dostęp:

03.07.2025]

composersunion.ge [dostęp: 03.07.2025]

dspace.nplg.gov.ge [dostęp: 03.07.2025]

Stig Simeon Frøyskov, [Hymnography of the] *Rite of Jerusalem*,

https://www.academia.edu/4874556/_Hymnography_of_the_Rite_of_Jerusalem [dostęp:

03.07.2025]

Graeca Mrezha, <http://graeca.mrezha.net/glt/texts/Tri/t32.htm> [dostęp: 03.07.2025]

Norbert Müllemann, *Auf der Suche nach dem verlorenen Takt*, Henle Blog, 16 kwietnia 2012,

<https://www.henle.de> [dostęp: 03.07.2025]

Henri Seroka: Biografia i filmografia, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1137>

[dostęp: 14.03.2025]

henriseroka.com [dostęp: 03.07.2025]

http://gabrielcastagna.com.ar/piazzolla_biografia.html [dostęp: 03.07.2025]

http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_2094000/2094824.stm [dostęp: 03.07.2025]

https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/102887/Luzzi_Luigi [dostęp:

03.07.2025]

<https://archive.gov.ge/en/33-13-kartuli-estrada> [dostęp: 03.07.2025]

<https://archive.org/details/catalogueofgreek03john/page/46/mode/2up> [dostęp: 03.07.2025]]
https://archivioistorico.operaroma.it/edizione_opera/cavalleria-rusticana-1890/ [dostęp: 03.07.2025]
<https://data.bnf.fr/fr/ark:/12148/cb139126203> [dostęp: 03.07.2025]
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k328306g/f1.item.r=Gounod%20Bach> [dostęp: 03.07.2025]
<https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb13911195c> [dostęp: 03.07.2025]
https://ecommons.udayton.edu/imri_sheetmusic/22 [dostęp: 03.07.2025]
https://ecommons.udayton.edu/imri_sheetmusic/24 [dostęp: 03.07.2025]
<https://es.aleteia.org/2021/03/11/el-ave-maria-de-piazzolla> [dostęp: 03.07.2025]
<https://georgianwomencomposers.ge/en/composers/16/> [dostęp: 03.07.2025]
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55008212h/f4.image> [dostęp: 03.07.2025]
[https://imslp.org/wiki/Ave_Maria,_CG_89_\(Gounod,_Charles\)](https://imslp.org/wiki/Ave_Maria,_CG_89_(Gounod,_Charles)) [dostęp: 03.07.2025]
[https://imslp.org/wiki/Ave_Maria_in_A_major,_ICS_19_\(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille\)](https://imslp.org/wiki/Ave_Maria_in_A_major,_ICS_19_(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille)) [dostęp: 03.07.2025]
[https://imslp.org/wiki/Ave_Maria_in_B-flat_minor_\(Doss,_Adolf_von\)](https://imslp.org/wiki/Ave_Maria_in_B-flat_minor_(Doss,_Adolf_von)) [dostęp: 03.07.2025]
[https://imslp.org/wiki/Ave_Maria,_Op.80_\(Luzzi,_Luigi\)](https://imslp.org/wiki/Ave_Maria,_Op.80_(Luzzi,_Luigi)) [dostęp: 03.07.2025]
[https://imslp.org/wiki/Las_Huelgas_Codex_\(Various\)](https://imslp.org/wiki/Las_Huelgas_Codex_(Various)) [dostęp: 03.07.2025]
https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Georges_Bizet [dostęp: 03.07.2025]
<https://megavtogal.com/pereskazy1/kachchini-ave-mariya-istoriya-sozdaniya-kratko.html> [dostęp: 15.02.2025]
<https://soundtracks.pl/search.php?query=micha%C5%82+lorenc&op=search&option=reviews> [dostęp: 03.07.2025]
<https://www.avemariasongs.org/sources/CDs/CD1.htm> [dostęp: 03.07.2025]
<https://www.dailymotion.com/video/x2yissd> [dostęp: 03.07.2025]
<https://www.discogs.com/it/master/346761-Milva-And-Astor-Piazzolla-Live-At-The-Bouffes-Du-Nord> [dostęp: 03.07.2025]
<https://www.discogs.com/master/270945> [dostęp: 03.07.2025]
<https://www.discogs.com/master/338297-Milva-Artisti> [dostęp: 03.07.2025]
<https://www.discogs.com/artist/3075277-Nunu-Gabunia> [dostęp: 03.07.2025]
<https://www.discogs.com/release/1592290-Libera-Libera> [dostęp: 03.07.2025]
<https://www.discogs.com/release/5544728> [dostęp: 03.07.2025]

<https://www.discogs.com/it/master/165564-Libera-Libera> [dostęp: 03.07.2025]
<https://www.landrucimetieres.fr/spip/spip.php?article731> [dostęp: 03.07.2025]
<https://www.parishfaith.com/quinceanera-music> [dostęp: 03.07.2025]
<https://www.terrasanctamuseum.org/en/χαίρε-μαρία-ave-maria-the-origins-of-the-marian-cult/> [dostęp: 03.07.2025]
<https://www.themoviedb.org/person/39452-astor-piazzolla> [dostęp: 03.07.2025]
<https://www.youtube.com/watch?v=chy2xg0kpxU> [dostęp: 03.07.2025]
 Konstytucja soborowa *Lumen gentium*, p. 66.
https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_en.html [dostęp: 03.07.2025]
La prima immagine di Maria nelle catacombe di Priscilla (Roma),
<https://www.youtube.com/watch?v=tCTVTE9HFS0> [dostęp: 03.07.2025]
 Paul Levy, Bob Dylan, *Verdi and/or Wagner: Two Men, Two Worlds, Two Centuries* by Peter Conrad – review, online: <http://www.freakyparty.net/2011/11/verdi-and-or-wagner-two-men-two-worlds-twocenturies-by-peter-conrad-review/> [dostęp: 03.07.2025]
Michał Lorenc: Biografia i filmografia, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1112381> [dostęp: 03.07.2025]
nplg.gov.ge [dostęp: 03.07.2025]
Robert Prizeman RIP, <https://libera.org.uk/news/robert-prizeman-rip/> [dostęp: 03.07.2025]
 M. Susnik, *El “Ave María” de Piazzolla*, <https://es.aleteia.org/2021/03/11/el-ave-maria-de-piazzolla> [dostęp: 03.07.2025]
The Seven Ecumenical Councils – Christian Classics Ethereal Library, online: ccel.org [dostęp: 03.07.2025]

Nagrania muzyczne

Irina Bogaczewa, *Starinnyje Arii*, Melodija, 1975, płyta winylowa
 Milva, *Artisti*, BMG Rights Management GmbH, 2001, płyta CD
 Libera. *Libera*. EMI Records, 1995, płyta CD
 Libera, *Libera* [CD]. Erato Disques S.A.S., 1999, płyta CD
 Libera, *Visions*, EMI Classics, 2005, płyta CD
 Henri Seroka, *Henri Seroka*, Polskie Nagrania Muza, 1971, płyta winylowa
 Władimir Wawilow, *Liutniewaja Muzyka XVI—XVII wiekow*, Melodija, 1970, płyta winylowa