

# In hora ultima

## Orlando di Lasso

### 1. Kontekst historyczny

---

#### 1.1. Okres powstania, ośrodek, rodzaj techniki

Motet *In hora ultima* reprezentuje nurt polifonii wokalne renesansu. Powstał w okresie działalności piątej generacji kompozytorów flamandzkich, w ośrodku niderlandzkim. Głównym rodzajem techniki uprawianej w tym ośrodku była technika przeimitowania.

#### 1.2. Kompozytor

Orlando di Lasso (Orlande de Lassus, Roland Lassus) urodził się w Mons w roku 1532, zmarł w 1594 roku w Monachium. Jest głównym przedstawicielem piątej generacji kompozytorów flamandzkich.

Jako chłopiec śpiewał w chórze w Mons. W 1553 r. został kierownikiem kapeli przy kościele św. Jana na Lateranie w Rzymie. Najdłużej działał w Monachium (1556) na dworze księcia bawarskiego Albrechta V. Początkowo był tenorzystą kapeli książęcej, a od r. 1574 do śmierci jej kierownikiem (*magister capelle*). Była to wówczas najlepsza kapela w całej Europie. Orlando di Lasso był cenionym przez księcia muzykiem, dlatego też książę sfinansował wydanie 6-tomowego dzieła *Patrocinium musices* -1573r.

W latach 1574- 79 odbył szereg podróży, m.in. do Wiednia, Trydentu, Ferrary, Rzymu. W latach 1555-56 w Antwerpii został wydany pierwszy zbiór jego motetów. Zaś po śmierci kompozytora w 1604 r. w Monachium ukazał się zbiór *Magnum opus musicum* zawierający ponad 500 utworów retrospektywnych.

Uprawiał wszystkie ówczesne gatunki. Skomponował ponad 2000 utworów. Głównym gatunkiem uprawianym przez kompozytora był **motet** (stworzył ponad 1200) **msza**, ok.100 **magnificatów**, **lamentacje**, **psalmy** a także **pieśni** w języku niemieckim oraz francuskie **chanson**. Dużą część jego twórczości stanowią kompozycje świeckie do tekstów włoskich, francuskich, niemieckich. W swojej twórczości dokonał syntezy techniki imitacyjnej Josquina des Pres oraz N. Gomberta i włoskich zdobywczy harmonicznym, wykształconych głównie na gruncie madrygału.

#### 1.3. Czas powstania

Trudno ustalić dokładny czas powstania utworu, wiadomo jednak iż został opublikowany w 1604 roku w zbiorze *Magnum opus musicum* wydanym w Monachium.

#### 1.4. Gatunek, forma

Analizowany utwór posiada formę motetu z wpływami madrygału. Kompozytor zrezygnował z cantus firmus.

### 1.5. Obsada

Jest to utwór wokalny 6-głosowy, o głosach: cantus I, altus I, II, tenor I, II, bas-sus. Menzura dwudzielna zmienia się w trakcie trwania utworu – *tempus imperfectum* (1- 12) na *tempus imperfectum diminutum* (t.13- 58). Motet obejmuje 58 taktów.

### 2. Określenie funkcji utworu

---

Ze względu na tematykę analizowany motet mógł być wykonywany w ramach nabożeństwa paraliturgicznego, ewentualnie pokutnego, lub też podczas uroczystości czysto świeckich np. karnawał, post.

### 3. Tekst

---

#### 3.1. Źródła tekstu

Tekst motetu jest parafrazą wersetów Apokalipsy (18,17 „bo w jednej godzinie”; 18,19 „przepadła w jednej godzinie” i 18,22 „głosy harfiarzy i śpiewaków, fletnistów, trębaczy nie usłyszy”) mówiących o zagładzie Babilonu i nawiązuje do fragmentów z Starego Testamentu: księgi Jeremiasza (7,34: 16,9; 25,10), Izajasza 24,8, Ezechiela 26,13 mówiących o bliskim Dniu Jahwe. Jednak w nowym kontekście tekst uzyskał inne znaczenie. Jest on refleksją nad przemijalnością ludzkiego życia, i przyjemnościami, którymi człowiek ozdabia swój czas.

#### 3.2. Budowa tekstu

Tekst obejmuje jedno zdanie:

<i>In hora ultima,</i>	W godzinie ostatniej
<i>peribunt omnia;</i>	przemienie wszystko
<i>Tuba tibia et cythara jocus risus</i>	Trąbka, flet i cytra, żart, śmiech,
<i>Saltus cantus et discantus.</i>	Taniec, pieśń i śpiew.

W utworze możemy wyróżnić 2 części. Pierwsza jest częścią wprowadzającą do drugiej – wyliczającej.

#### 3.3. Określenie nurtu duchowości

Motet *In hora ultima* reprezentuje nurt eschatologiczny mówiący o rzeczach ostatecznych.

#### 3.4. Egzegeza teologiczna

Tekst mówi o przemijalności rzeczy ludzkich. Przypomina, że nie do człowieka należy *czas*. Życie ludzkie ma swój *kres*, do którego zmierza. Wówczas wszystkie rzeczy, którymi ludzie ozdabiają sobie życie, w których pokładają nadzieję, przemijają. Muzyka, śpiew i zabawa umilknie. Człowiek w obliczu śmierci stanie wobec nowej rzeczywistości. Życie wieczne rozpocznie się *sądem szczegółowym*, czyli ukazaniem *prawdy* przed którą nie będzie się można zasłonić ani od niej uciec. Ozdobą i obroną człowieka będzie *dobro*, które czynił podczas swego ziemskiego życia.

Utwór można rozpatrywać jako świecki. Wówczas byłby to rodzaj filozoficznej zadumy nad przemijalnością życia. Byłoby to nawiązaniem do tradycji antycznej zwłaszcza stoickiej, która głosiła cykliczność świata. Świat miałby się rodzić i umierać w powtarzających się cyklach.

#### 4. Koncepcja formy

---

Koncepcja formy utworu jest 2 fazowa (do i od t.17). Kryterium wyróżnienia tych faz są zmiany menzury-*tempus imperfectum* (t.1- 12) na *tempus imperfectum diminutum*(t.13- 58) oraz techniki a także wykorzystanych środków kompozytorskich.

Mamy do czynienia z wyraźnym rozczłonkowaniem tekstu na mniejsze odcinki. W ramach **I fazy** możemy wyodrębnić 3 odcinki oparte na tekście *In hora ultima*, opracowanych w *technice przeimitowania*.

Natomiast w **fazie II** możemy wyodrębnić 1 odcinek oparty na tekście *peribunt omnia* w *technice kontrapunctus simplex* oraz szereg mniejszych odcinków związanych z ilustracją instrumentów muzycznych: tuba, cythara (t. 17-30); stanów emocjonalnych: *jocus, risus* (t. 30-39); sztuki: *saltus, cantus, discantus* (t. 40-58).

#### 5. Materiał

---

##### 5.1. Źródła melodyki

Melodyka utworu pochodzi z inwencji własnej kompozytora.

##### 5.2. Tok dźwiękowy

W I fazie utworu mamy do czynienia z tokiem sylabicznym, natomiast w II fazie tok sylabiczny często zakłócony jest wielonutowymi melizmami o charakterze ilustracyjnym (madrygalizmy).

##### 5.3. Ambitus

Ambitus poszczególnych głosów jest zbliżony do siebie.

Cantus (10)

Altus I (11)

Altus II (11)

Tenor I (10)

Tenor II (10)

Bassus (10)

Głosy w utworze traktowane są w sposób równorzędny, jest to typowe dla polifonii wokalne.

##### 5.4. Struktura interwałowa

W utworze występuje 7 kategorii interwałowych.

<b>Cantus</b>	1, 2m, 2w, 3m, 3w, 4, 5, 8 (t.45)
<b>Altus I</b>	1, 2m, 2w, 3m, 3w, 4, 5, 8 (t.14 i 16)
<b>Altus II</b>	1, 2m, 2w, 3m, 3w, 4, 5, 8 (48/49)
<b>Tenor I</b>	1, 2m, 2w, 3m, 3w, 4, 5, 8 (51)
<b>Tenor II</b>	1, 2m, 2w, 3m, 3w, 4, 5,
<b>Bassus</b>	1, 2m, 2w, 3m, 3w, 4, 5, s

W ciągu przebiegu utworu przeważają małe interwały, co wpływa na zachowanie płynnej linii melodycznej.

### 5.5. Motywika

W utworze możemy wyróżnić wyraźnie zarysowane motywy, szczególnie widoczne jest to w **II fazie** utworu, gdzie możemy zauważyć szereg dźwiękonaśladowczych motywów wykorzystujących drobne wartości rytmiczne w połączeniu z tokiem melizmatycznym (madrygalizmy).

### 5.6. Rytmika

Rytmika utworu jest bardzo zróżnicowana, w I fazie utworu kompozytor wykorzystuje wartości: cała nuta, półnuta, ćwierćnuta, ósemka. Natomiast w II fazie widzimy większe zróżnicowanie wynikające z próby ilustracji poszczególnych słów tekstu.

### 5.7. Porządek dźwiękowy

Utwór napisany jest w nietransponowanym modusie *mixolidyjskim*, nie ma w nim dźwięku b i D. Możemy wyróżnić stopnie labilne b, cis, fis. W początkowej fazie utwór wychodzi poza modus (t. 1-8). W warstwie harmoniczej dominują konsonanse niedoskonałe, występują akordy zbudowane na wszystkich stopniach skali. Możemy zauważyć również wyraźnie zaznaczone kadencje na I, V, IV stopniu skali.

## 6. Aspekt techniki

---

### 6.1. Obsada

Utwór przeznaczony jest na 6-głosową obsadę wokalną, obejmujący takie głosy jak cantus I, altus I, II, tenor I, II oraz bas.

### 6.2. Typ faktury

Faktura analizowanego utworu jest bardzo różnorodna. Obejmuje ona następujące typy:

- polifonia imitacyjna (t. 1-12) z wykorzystaniem stretta, 44-58,
- typowy dla renesansowego madrygału *contrapunctus simplex* (t. 13-16)
- polichóralność wenecką (t.17-20)

Wszystkie zastosowane techniki służą podkreśleniu i uwypukleniu symboliki tekstu.

### 6.3. Formotwórcze środki techniki kompozytorskiej

Utwór napisany jest techniką swobodną, łączy bowiem elementy motetu (technika przeimitowana - I faza utworu) oraz madrygału (II faza utworu - zastosowanie madrygalizmów). W **I fazie** utworu kompozytor wykorzystuje *technikę przeimitowania* z wykorzystaniem stretta. W **II fazie** utworu Orleando di Lasso stosuje *technikę contrapunctus simplex* (t.13-16) oraz szereg madrygalizmów, które ilustrują tekst utworu (instrumenty, stany emocjonalne, sztukę) a także pary głosowe nawiązujące do polichóralności weneckiej. W t. 30-33 *technikę kanoniczną*.

Różnorodność zastosowanych środków, służy wyeksponowaniu tekstu (wpływ madrygału) oraz świadczy o niebywałym kunszcie kompozytora.

## 7. Aspekt retoryki

---

Muzyczno-symbolicznego odczytania duchowości tekstu możemy dokonać w pierwszej jego fazie. *In hora ultima* – ostatnia godzina opracowana jest w *technice przeimitowania*. Symbolika tekstu podkreślona jest również przez skoki w basie oraz zastosowanie długich wartości. W odcinku tym możemy również dostrzec akordy, które wychodzą poza modus miksolidyjski w którym utrzymany jest utwór (B,D). Jest to figura retoryczna *antitheton per modus*. Kolejny odcinek kompozytor opracowuje w technice *contrapunctus simplex* na słowach *peribunt omnia* (noema) oraz zmianę menzury.

W II fazie utworu możemy dostrzec szereg figur onomatopeicznych typowych dla madrygału, polegających na opracowaniu poszczególnych wyrazów:

risus-śmiech

jocus-żart

saltus- taniec

Prócz wymienionych figur onomatopeicznych możemy dostrzec takie figury jak: *amplificatio* na słowie: *tuba*, *cythara*, i wspomniane *jocus*, *visus*.