

# **Vox in Rama**

## **Clemens non Papa**

### 1. Kontekst historyczny

---

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

*Vox in Rama* to kompozycja renesansowa, reprezentuje ośrodek flamandzki i technikę polifonii wokalne.

#### 1.2. Kompozytor

Clemens non Papa, właściwie Jacques Clément należy do IV generacji kompozytorów flamandzkich. Żył prawdopodobnie w latach 1510/15 – 1555/56. Pierwsze wzmianki o jego muzycznej działalności pochodzą z lat 30 XVI wieku, kiedy opublikował chansons w Paryżu. Przydomek ‘non Papa’ pojawia się w 1542 roku w celach praktycznych – odróżniających go od Klemensa VII – papieża (zm. 1534). Wiadomo, że od marca 1544 był śpiewakiem. Przed rokiem 1549 prawdopodobnie kierował kapelą w Beaumont na dworze Philippe’a de Croy, Księcia Aerschot. W roku 1550 (październik – grudzień) działał w chórze kaplicy Bractwa Matki Bożej w katedrze w ‘s-Hertogenbosch. Później przebywał i komponował w Ypres. Istnieją ponadto przypuszczenia wiążące go z Dordrecht i Leiden, niestety nieudowodnione. Został pochowany w Dixmuiden, niedaleko Ypres. (Elder, Forney 2001. s. 28)

Jego kompozycje to przede wszystkim motety (ok. 233). Komponował również cykle mszalne (15), pojedyncze opracowania części ordinarium missae (2), Magnificat (2), pierwsze trzygłosowe opracowania 150 psalmów w języku niderlandzkim do użytku domowego (159 utworów). Na muzykę świecką składa się niewiele ponad 100 utworów: 88 lub 89 chansons, 8 pieśni niderlandzkich, 8 utworów bez tekstu, dwa niezanotowane utwory.

Styl jego twórczości charakteryzuje faktura wokalna a capella, technika przeimitowania oraz nota contra nota. Mówi się jego fenomenie w relacji tekstu z muzyką „o jedną nutę za mało”, lub „o jedną nutę za dużo”. (Planchart, Elder 2001. s. 28-29)

#### 1.3. Czas powstania

Utwór powstał najprawdopodobniej w 1549. (Elder, Forney 2001. s. 30)

#### 1.4. Gatunek, forma

Utwór jest motetem.

#### 1.5. Obsada

Obsada wokalna, czterogłosowa: cantus, altus, tenor i bassus. Menzura dwudzielna – tempus imperfectum diminutum. We współczesnej transkrypcji  $\text{♩}$  – obejmuje 72 takty.

### 2. Funkcja utworu

---

Motet *Vox in Rama* jest utworem liturgicznym. Funkcjonował on w liturgii 28. grudnia, w święto *Sanctorum Innocentium Martyrum* (Świętych Młodzianków [Męczenników]), jako *Communione* (utwór na komunię) (*Liber Usualis* 1956 s. 430).

### 3. Tekst

---

#### 3.1. Źródło tekstu

Tekst pochodzi w Pisma Świętego. Występuje tam dwukrotnie – w Ewangelii św. Mateusza (Mt 2, 18) oraz w Księdze Jeremiasza (Jr 31, 15).

#### 3.2. Budowa tekstu

Tekst składa się z czterech wersetów, złożonych w dwa zdania:

<i>Vox in Rama audita est</i>	W Rama daje się słyszeć	t. 1-20
<i>ploratus et ululatus.</i>	lament i gorzki płacz.	20-41
<i>Rachel plorans filios suos,</i>	Rachel oplakuje swoich synów,	41-53
<i>noluit consolari, quia non sunt.</i>	nie daje się pocieszyć, bo już ich nie ma.	53-72

Tłumaczenie pochodzi z Biblii Tysiąclecia s. 943 (tak samo: Stachowiak 1967 s. 346 i Stachowiak 1997 s. 160).

#### 3.3. Nurt duchowości

Tekst reprezentuje nurt duchowości chrystocentrycznej.

#### 3.4. Egzegeza tekstu

Postać Rachel jest żoną Jakuba, matką Józefa i Beniamina, przy którego porodzie umiera. Synowie Józefa są protoplastami pokoleń północnych w Izraelu, stąd nazywa się ją duchową matką Izraela (Stachowiak 1967. s. 346). Cierpienia Racheli są symbolem ucisku całego narodu Izraelskiego, który przebywał w niewoli (księga Jeremiasza), również w kontekście późniejszej rzezi niewińtek (Ewangelia św. Mateusza). (Stachowiak 1997. s. 160-161).

Rama to miasto graniczne między Izraelem a Judeą, zniszczone przez Króla judzkiego Asa. Autor tekstu umieszcza Rachel w tym miejscu symbolicznie. Jej płacz ma wywołać litość na państwie judzkim i ostrzec przed podobnym losem.

W szerszym kontekście tekst przepelniony jest nadzieją i zawiera w sobie zapowiedź powrotu Izraela do rodzimej ziemi. Odczytać można to z kolejnych wersów Księgi Jeremiasza (Jr 31, 15-20). (Stachowiak 1967. s. 346-347).

### 4. Koncepcja formy

---

Tekst ma znaczenie formotwórcze. Odcinki tekstu znajdują swoje odpowiedniki w muzyce: *Vox in Rama audita est* (I), *ploratus et ululatus* (II), *Rachel plorans filios suos* (III), *noluit consolari, quia non sunt* (IV). Możemy wyróżnić cztery frazy tematyczne, związane z kolejnymi wersami tekstu. Odcinki zazębiają się, nie są wyraźnie oddzielone.

### 5. Materiał

---

#### 5.1. Źródła melodyki

Melodie poszczególnych głosów pochodzą z inwencji kompozytora.

#### 5.2. Tok dźwiękowy

W utworze dostrzegamy tendencję do toku sylabicznego – np. *Rachel plorans* (t. 41-50), zakłóconego niekiedy melizmami (np. *ululatus* t. 33-35), o znaczeniu symbolicznym.

#### 5.3. Ambitus

Ambitus poszczególnych głosów jest szeroki, jednak zbliżony do siebie: cantus – d<sup>1</sup>-e<sup>2</sup> (9), altus – d-g<sup>1</sup> (11), tenor – d-f<sup>1</sup> (10), bassus – g-a<sup>1</sup> (9). Świadczy to o równorzędnym ich traktowaniu.



Tabela przeprowadzeń:

	[I] Vox in Rama						[II] Ploratus et ululatus						[III] Rachel plorans						[IV] noluit consolari																								
t:	1	3	4	6	9	13	16	20	21	24	25	28	36	42	43	44	45	46	48	53	56	58	60	62	63	65	67	Σ															
C					T <sub>1[a]</sub>				T <sub>2[a]</sub>		T <sub>2[a]</sub>			T <sub>3[c]</sub>	T <sub>3[f]</sub>	T <sub>3[f]</sub>	T <sub>3[c]</sub>		T <sub>4[a]</sub>				T <sub>4[d]</sub>				10																
A		T <sub>1[e]</sub>						T <sub>2[e]</sub>				T <sub>2[e]</sub>							T <sub>4[e]</sub>		T <sub>4[f]</sub>					T <sub>4[e]</sub>	7																
T					T <sub>1[a]</sub>		T <sub>1[e]</sub>		T <sub>2[a]</sub>				T <sub>2[e]</sub>	T <sub>3[c]</sub>		T <sub>3[f]</sub>					T <sub>4[d]</sub>				T <sub>4[a]</sub>	T <sub>4[g]</sub>	8																
B	T <sub>1[a]</sub>						T <sub>1[e]</sub>			T <sub>2[a]</sub>			T <sub>2[e]</sub>						T <sub>4[a]</sub>			T <sub>4[e]</sub>					7																
	4 (1-1-1-1)						4 (1-0-1-2)						5 (2-1-1-1)						3 (0-2-0-1)						6 (4-0-2-0)						6 (1-2-1-2)						4 (1-1-2-0)						32

Liczby po prawej stronie tabeli stanowią sumę wszystkich pokazów w danym głosie, bez podziału na frazy tematyczne. Liczby na dole są sumami pokazów frazy tematycznej w kolejnych przeprowadzeniach. W nawiasie podana została liczba pokazów w kolejnych głosach, licząc od najwyższego.

[I] Vox in Rama audita est (t. 1-20)



Fraza tematyczna pierwszej części (w tabeli T<sub>1</sub>) rozpoczyna się charakterystycznymi skokami (5 i 6m) znanymi w retoryce jako *saltus duriusculus* (Buelow 2001 s. 267), odzwierciedlającymi krzyk i lament. Fraza tematyczna wprowadzona jest głos najniższy (bassus), od razu imitowana jest w stretcie w altcie (t. 3) i cantusie (t. 4). W tej części pokazy pojawiają się najczęściej w interwale oktawy, rzadziej kwinty. Fraza tematyczna pojawia się osiem razy, wyróżnić można dwa przeprowadzenia po 4 pokazy, z których pierwsze jest kompletne (B-A-C-T), drugie zaś niekompletne (B-C-T-B). Oba przeprowadzenia rozpoczynają się od pokazu w głosie najniższym, co wzmacnia dramatyzm słowa *vox* (głos, tu: krzyk, płacz). Głosy traktowane są równoważnie, ze względu na podobną ilość przeprowadzeń w każdym z nich (C: 2, A: 1, T: 2, B: 3).

[II] ploratus et ululatus (t. 20-42)



Frazę tematyczną drugiej części (w tabeli T<sub>2</sub>) wprowadzona jest przez altus (t. 20) i od razu podejmują ją w stretcie tenor i cantus (t. 21). Fraza tematyczna oddaje charakter tekstu (lament i gorzki płacz). Pojawia się łącznie osiem razy. Możemy wyróżnić dwa przeprowadzenia – pierwsze nadkompletne (pięć pokazów: A-T-C-B-C), drugie niekompletne (trzy pokazy: A-B-A, brak w cantusie i tenorze). Fraza tematyczna pojawia się w interwale oktawy (a – cztery razy) i kwinty (e – pięć razy). Głosy podobnie jak w pierwszej części traktowane są równoważnie. W takcie 35 pojawiają się powtarzane dźwięki, które mają na celu zaakcentowanie słów *et ululatus*. W retoryce taki zabieg określa się mianem *exclamatio* (Buelow 2001. s. 267).

[III] Rachel plorans [filios suos] (t. 41-50 [53])



Trzecia część stanowi kulminację utworu. Linia melodyczna frazy tematycznej (w tabeli T<sub>3</sub>) posiada descendentalny kierunek, który wyraża płacz. W tej części kompozytor odchodzi od koncepcji imitacji w kwincie. Pokazy pojawiają się ponadto tylko w dwóch głosach (cantus i tenor), cały czas w stretcie. Pierwsze dwa pokazy w interwale tercji (c), dwa następne w sekście (f), potem w kwarcie (d). Ostatni, szósty pokaz nie jest już związany strettem z poprzednimi i pojawia się – podobnie jak pierwszy – w interwale tercji (od c). W części tej odnaleźć można także figurę retoryczną *antitheton – mutatio per systema* (t. 44), polegającą na przeniesieniu frazy tematycznej do górnego i dolnego rejestru. Jej zadaniem było ukazanie płaczu (Buelow 2001. s. 268). W części tej linia melodyczna wykazuje wyraźnie descendentalny charakter (t.46). Świad-

czy to o zastosowaniu przez kompozytora figury retorycznej *catabasis*, podkreślającej tekst o smutnym, negatywnym znaczeniu (Buelow 2001. s. 267).

Ostatnie dwa wyrazy tej części opracowane są, o czym już zostało wspomniane, techniką *contrapuncus simplex*. Wylania się zatem znów podział na dwie części, tym razem nie będące oddzielnymi przeprowadzeniami, ale różniące się zastosowaną techniką.

[IV] noluit consolari, qia non sunt (t. 53-67)



Fraza tematyczna czwartej części ( $T_4$  w tabeli) wykazuje pewne podobieństwo do frazy tematycznej części drugiej. Występuje tu interwał tercji osiągnięty melodycznie (nie skokiem – jak wcześniej) i zaraz po nim skok o kwartę. Kompozytor stosuje też wiele dźwięków repetowanych, które zasygnalizował w drugiej części. Fraza tematyczna pojawia się łącznie dziesięć razy. Wyróżnić można dwa przeprowadzenia – pierwsze nadkompletne (6 pokazów: B-A-C-T-A-B) i drugie – niekompletne (4 pokazy: T-C-T-A, brak w basie). Pokazy frazy tematycznej najczęściej występują w oktawie i kwincie (po trzy razy), cztery pozostałe w innych interwałach: dwa razy kwarta (d), seksta (f) i septymę (g).

Podsumowując, wszystkie frazy tematyczne pojawiają się w całym utworze 32 razy. Głosy traktowane są równoważnie, w każdym z nich występuje podobna ilość pokazów (C: 10, A: 7, T: 8, B: 7). Nie ma dominującej zasady kolejności wprowadzania głosów w poszczególnych przeprowadzeniach. Fraza tematyczna najczęściej pokazywana jest w głosie najniższym. Zabieg ten podkreśla lamentacyjny charakter tekstu.

## 7. Aspekt retoryki

Próbie odczytania muzyczno-symbolicznej duchowości tekstu, rozpoczynamy najczęściej od znalezienia w tekście słów-kluczy. W tym wypadku zabieg ten okazuje się zbyteczny, ponieważ już same frazy tematyczne mają wymowę retoryczną, o czym wspomniałem omawiając środki techniczne w nich zastosowane. W tym miejscu dokonam zatem podsumowania. Na pierwszy plan w *Vox in Rama* wysuwa się dążenie kompozytora do ukazania płaczu, smutku i żalu (modus, figury retoryczne). Jak wynika jednak z egzegezy tekstu – nie chodzi tu o cierpienia Racheli, ale całego ludu Izraela. Kluczem do odczytania tej myśli jest odkrycie szczególnego zaakcentowania słów *filios suos* (swoich synów – t. 50-53) przez opracowanie ich inną techniką niż cały utwór.

## LITERATURA

- [1] Buelow George J. *Rhetoric and music. Musical figures. Affects*. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 14. Red: Stanley Sadie. Londyn 2001. s. 263-270.
- [2] Elder Willem. Forney Kristine. *Clemens non Papa, Jacobus. Life*. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 6. Red: Stanley Sadie. Londyn 2001. s. 28.
- [3] *Liber Usualis. Missæ et officii. N° 780*. Tournai 1956.
- [4] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Red. ks. Kazimierz Dynarski SAC. Poznań – Warszawa 1990.
- [5] Planchart Alejandro Endrique. Elder Willem. *Clemens non Papa, Jacobus. Works*. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 6. Red: Stanley Sadie. Londyn 2001. s. 28-29.
- [6] (ks.) Stachowiak Lech. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Księga Jeremiasza. Tłumaczenie, wstęp i komentarz*. Lublin 1997.
- [7] (ks.) Stachowiak Lech. *Księga Jeremiasza. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz*. W: *Pismo Święte Starego Testamentu* Red: ks. dr Stanisława Łacha. T. X cz. I. Poznań 1967.