



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Utwory maryjne w twórczości kompozytorów śląskich

Author: Jolanta Szulakowska-Kulawik

Citation style: Szulakowska-Kulawik Jolanta. (2004). Utwory maryjne w twórczości kompozytorów śląskich W: K. Turek, B. Mika (red.), "Pieśń religijna na Śląsku : stan zachowania i funkcje w kulturze" (S. 77-90). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

JOLANTA SZULAKOWSKA-KULAWIK

Utwory maryjne w twórczości kompozytorów śląskich

Wizerunek i symbol boskiego Macierzyństwa uwidocznił się silnie na ziemi śląskiej zarówno w sztuce, jak i ludowej pobożności, czego dowodem są liczne utwory muzyczne pochodzące z okresu międzywojennego i współczesne. Powstałe z wewnętrznej potrzeby kompozytorów, tworzone w różnych stylach artystycznych, są mocno zakorzenione w specyficznej kulturze śląskiej, w jej intensywnym klimacie emocjonalnym, a także w tradycji pielgrzymowania, które współlistniało zawsze z pieśnią, najczęściej właśnie maryjną.

Pisane do tekstów liturgicznych, polskich i łacińskich, do tekstów poetyckich i polskich pieśni religijnych, obrazują owe utwory muzyczne z jednej strony jawne uwielbienie Boskiej Osoby, z drugiej zaś — ukryte religijne zaangażowanie. Odtworzenie tego klimatu w sztuce dźwięków niesie różnorodne konotacje stylistyczne i techniczne, stąd niniejsza próba analitycznego i estetycznego spojrzenia na ten dorobek. Przywoływane postacie czołowych twórców muzyki polskiej stanowią argument za stałą aktualnością tematyki, wyrosłej zarówno z artystycznej „duszy”, jak i ze śląskiego sposobu wyrażania maryjnej czci.

Cześć maryjną zapoczątkował Ignacy Antiocheński w I wieku, kontynuował św. Atanazy, twórca dogmatu o Maryi Theotokos Aeiparthenos (Bogarodzicy zawsze Dziewicy), później potwierdzili Ojcowie Kościoła¹. Z praktyk religij-

¹ M. Daniluk, K. Klauza: *Podręczna encyklopedia instytucji życia konsekrowanego*. Lublin 1994; J. Drodz: *Maryja w roku kościelnym*. Kraków 1983; W. Eborowicz, W. Kania: *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy. Ojcowie Kościoła łacińscy. Teksty o Matce Bożej*. Niepokalanów 1981; *Maryja, matka narodu polskiego*. Red. S. Grzybek. Częstochowa 1983; S.C. Napiórkowski: *Matka naszego Pana. Problemy — poszukiwania — perspektywy*. Tarnów 1992.

nych przejmowanych z chrześcijańskiej Europy kult Maryi został przyswojony najszybciej i najsilniej. Wiązało się to z ludowym aspektem wiary, z bogatą funkcją symbolu Maryi Matki, z wielorakim uwarunkowaniem historycznym i patriotycznym, ze wspomnieniem pamiętnego ofiarowania narodu pod opiekę Maryi w dniu 1 kwietnia 1656 roku we Lwowie przez króla Jana Kazimierza, co powtórzył kardynał Stefan Wyszyński 3 maja 1966 roku na Jasnej Górze.

Maryjność już w XV stuleciu funkcjonowała w polskim chrześcijaństwie jako prosta postać chrystocentryzmu². Taki charakter ma największy z zachowanych pomników średniowiecznej polszczyzny, tzw. *Rozmyślenia przemyskie*. W tych czasach rozpoczęło się wprowadzanie licznych świąt maryjnych, obecnych w polskim kalendarzu, natomiast wschodnie chrześcijaństwo wywierało wpływ na rozszerzanie się maryjnego kultu (bractwa różańcowe, sodalacje jezuitki, bractwa szkaplerzne) i jego koncentrację na obrazach. Już wtedy na pierwszy plan wysuwał się ośrodek jasnogórski. Stąd powstanie w Polsce przedrozbiorowej, za czasów Jana III Sobieskiego zakonu marianów. Od tego XVII wieku śpiewa się w polskim Kościele Godzinki o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny. Okres konfederacji barskiej i zwłaszcza doba potopu szwedzkiego także sprzyjały intensywnemu rozwojowi kultu maryjnego.

Obecnie Kościół wiele uwagi poświęca związkowi sztuki z liturgią. Podjęto badania naukowe, by wyjaśnić istotę owego przymierza, które zasadza się na transcendentnym charakterze każdego autentycznego dzieła sztuki³, także na znakowej kompozycji zarówno rzeczywistości liturgicznej, jak i sztuki, z ich wymiaru materialno-zmysłowego.

Ludowe stereotypy maryjnej pobożności, powielane w twórczości ludowej, występują w różnych gatunkach — pieśniach, porzekadłach, przysłowiacz, oracjach weselnych czy modlitwach. Owe stereotypy dotyczą wyobrażenia Matki Bożej jako Wstawienniczki, Pocięszycielki, Opiekunki, Wspomożycielki czy rzadziej Karzącej; istotne są także wizerunki Maryi w pieśniach pasyjnych.

Wielka rola Maryi w obrzędzie liturgicznym (*Credo, Magnificat*, liczne dni świąteczne) i pozaliturgicznym (rózaniec, antyfony, sekwencje, litanie, hymny, ruchy świeckie, działalność wspólnot parafialnych), nieustanna tradycja pielgrzymowania, sięgająca w Polsce XVIII wieku, a zintensyfikowana jako „pątnictwo narodowe” w czasach rozbiórów, bogaty zbiór poetycki dotyczący Matki Boskiej, zwłaszcza Jasnogórskiej i Ostrobramskiej (Maciej Kazimierz Sarbiewski, Adam Mickiewicz, Cyprjan Kamil Norwid, Teofil Lenartowicz, Maria Konopnicka, Jan Kasprówicz, Stanisław Wyspiański, Jerzy Liebert,

² J. Kłoczowski: *Średniowiecze i Rzeczpospolita*. W: *Zarys dziejów Kościoła katolickiego w Polsce*. Red. J. Kłoczowski, L. Muellerowa, J. Skarbek. Kraków 1986, s. 72—79.

³ Ks. J. Waloszek: *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*. Opole 1977, s. 110 i n.

Krzysztof Kamil Baczyński, Kazimiera Iłakowiczówna, Anna Kamińska, Roman Brandstaetter, ks. Jan Twardowski, Karol Wojtyła), akcentowanie postaci Maryi w sztukach plastycznych, od średniowiecza począwszy⁴, i muzycznych wreszcie⁵ — wszystko to dowodzi istnienia silnej potrzeby emocjonalnej obcowania z Matką Bożą i wyobrażenia Jej w wieloraki sposób.

Mówiąc o śląskiej religijności ludowej, należy wspomnieć o pewnych jej cechach, wytworzonych w toku dziejów wskutek politycznego i duchowego oddalenia od Macierzy. Na tę religijność ludową, wyrastającą z plebejskich korzeni śląskiej kultury, składają się takie elementy, jak:

- utylitaryzm powstającej tu sztuki;
- cechy dydaktyczne przekazu;
- brak konstruktywnej kulturowo opozycji warstw społecznych na Śląsku;
- zamknięty obszar ciągłości społeczno-kulturowej;
- pozytywistyczny charakter wszelkich działań, w tym i muzycznych;

⁴ Dwa obrazy średniowiecznego wizerunku Maryi — jako Bogurodzicy i Matki Boskiej Bolesnej — witraż z kościoła Mariackiego w Krakowie, *Zaśnięcie Marii* z kościoła św. Wincentego z Wrocławia z XII w., *Madonna* Mistrza z Kruźlowej (1410), *Madonna* z Wrocławia (1410), *Pieta* z Lubiąża, *Lament świętokrzyski* z 1470 r. z Łysej Góry, ołtarz Wita Stwosza z 1477—1489 (największy pentaptyk późnogotycki w Europie), *Zaśnięcie Marii* Marcina Czarnego z 1508 r., *Zaślubiny Marii z Józefem* Jana Jerzego Piersza z XVIII w. z kościoła Karmelitów w Warszawie, *Wniebowzięcie* Szymona Czechowicza z XVIII w. z katedry w Kielcach, V. Hofmana *Madonna wśród dzieci* (1905), Tytusa Czyżewskiego *Madonna* z 1920 r. Z. Kłiś: *Temat Bożego Narodzenia w polskiej sztuce średniowiecznej*. Kraków 1994; *Maryja Matka Chrystusa — ikonografia sztuki kościelnej w Polsce*. Red. M. Biernacka. T. 1. Warszawa 1987; B. Szafraniec, K.S. Moisan: *Maryja orędowniczka wiernych — ikonografia sztuki kościelnej w Polsce*. T. 2. Warszawa 1987.

⁵ Incipity chorału z XII w. na uroczystość Matki Bożej Gromnicznej z Pontyfikatu biskupów krakowskich, *Bogurodzica*, antyfony maryjne w języku polskim z XV w. *Alma Redemptoris*, *Ave Regina*, *Regina coeli*, *Salve Regina*, Sebastiana z Felsztyna *Rorate coeli*, *Magnificat* Mikołaja Zieleńskiego i motet *O gloriosa Domina*, jego offertoria na święta Matki Boskiej, maryjna twórczość Bartłomieja Pękiele, pieśni maryjne z XVII w., z XVIII w. pochodząca polska sekwencja J. Todiego *Stabat Mater*, Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego motety *Ave Maria*, *Tota pulchra est*, *Ave mundi spes* i *Stabat Mater*, *Litanie ostrobramskie* Stanisława Moniuszki, *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego, *Litania do Marii Panny* Jerzego Lieberta (1933), *Stabat Mater* Floriana Dąbrowskiego (1940), Edwarda Burego (1941), Jana Michała Wieczorka (1942), Kazimierza Sikorskiego (1943), Jana Maklakiewicza, Krzysztofa Pendereckiego (1962), Jana Oleszkowicza (1971), Czesława Grudzińskiego (1972, 1978), *Magnificat* Pendereckiego, Bolesława Szabelskiego (1942), Jana Wincentego Hawela (1974), Andrzeja Nikodemowicza (1978), Stefana Czarnieckiego (1981), Barbary Zakrzewskiej-Nikiporczyk (1985), *Ave Maria* Tadeusza Szeligowskiego, *Ave Regina coelorum* Tadeusza Paciorkiewicza, *Litania loretańska* Andrzeja Nikodemowicza, Wojciecha Kilara *Bogurodzica* i *Angelus*. *Współczesna polska religijna kultura muzyczna. Materiały z symposium zorganizowanego przez Instytut Muzykologii KUL*. Red. B. Bartkowski, S. Dąbek, A. Zoła. Lublin 1992; H. Feicht: *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*. Kraków 1975; *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*. T. 6. Warszawa 1984; J. Surzyński: *Matka Boska w muzyce polskiej*. Kraków 1905.

- rozmaite role pozaartystyczne dzieł sztuki, w tym integracyjna, etyczna, kompensacyjna pod względem politycznym;
- związek z rodzimym folklorem na gruncie melodyki i rytmiki;
- charakter instytucjonalno-środowiskowy śląskiej religijności⁶;
- funkcja inspirująca religijności ludowej i legitymizująca przetrwanie kultury narodowej⁷;
- tradycja podstawą poczynań artystycznych;
- religijność jako światopogląd regionalny, determinujący orientacje estetyczne i nawet czynniki warsztatowe.

W sferze muzyki religijnej pozaliturgicznej w okresie międzywojennym obserwować można zjawiska sakralizacji prostej i stylizowanej. Kompozycje pierwszego rodzaju mają charakter twórczości utylitarnej, przeznaczonej do chóralnego wykonywania przez liczne na Śląsku zespoły (kantata chorałowa J. Gawlasa, utwory K. Hoppego i S. Ślązaka), natomiast drugą grupę utworów, o sakralizacji symbolicznej, wysublimowanej, reprezentuje twórczość Stefana Mariana Stoińskiego (*Wielka modlitwa*), Michała Spisaka (*Dwa psalmy na chór i orkiestrę*) czy najpoważniejszy utwór symfoniczny przedwojennego Śląska, oparty na skojarzeniach ze *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego — *II Symfonia* Bolesława Szabelskiego na sopran, chór i orkiestrę z finałem w formie wariacji na temat pieśni *Ach, ja Matka boleściwa*.

Śląskie utwory maryjne powstawały już w dobie międzywojennej w kształtującym się dopiero środowisku muzycznym⁸. Należy tu wspomnieć o bogatym dorobku religijnych utworów ks. Antoniego Chlondowskiego (*Messe regina pacis, Do Królowej Polski, 9 Pieśni do Matki Boskiej na głosy z organami, 12 Pieśni do NMP, Ave Maria na głos, skrzypce z organami*) i ks. Roberta Gajdy (msza *Regina pacis* na chór z organami lub zespołem instrumentalnym). Poza tym powstały wówczas takie utwory maryjne, jak *Salve Regina* Władysława Macury i *Ave Maria* na głos basowy z organami Zdenko Karola Runda. Są to utwory chóralne *a cappella* lub z towarzyszeniem, pisane w neoromantycznej stylistyce, uproszczonej fakturalnie i harmonicznym ze względu na walor użytkowy.

Zbiór utworów maryjnych napisanych na Śląsku po wojnie można podzielić na kompozycje do tekstów tradycyjnych i nietradycyjnych oraz na dzieła instrumentalne z motywami maryjnymi. Utwory pisane do tradycyjnych wierszy wykorzystują zarówno liturgiczne teksty łacińskie (*Ave Maria, Magnificat, Stabat Mater, Salve Regina, Ave Regina Coelorum, Ave Maris Stella*), jak i znane pol-

⁶ Ks. W. Piwowski: *Wprowadzenie. W: Religijność ludowa — ciągłość i zmiana*. Red. ks. W. Piwowski. Wrocław 1983, s. 9.

⁷ Idem: *Socjologiczna definicja religii*. „Studia Śląskie” 1974, nr 2, s. 197—218; też: J. Kłoczowski: *Chrześcijaństwo polskie i jego tysiącletnia historia. W: Naród, Kościół, kultura. Szkice z historii Polski*. Lublin 1986, s. 243—258.

⁸ J. Bauman-Szulakowska: *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim*. Katowice 1994.

skie pieśni. I tutaj należy wskazać na dzieła E. Bogusławskiego, H.J. Batora, J. Daszka, A. Dziadka, H.M. Góreckiego, J.W. Hawela, A. Krzanowskiego i G. Krzanowskiej, B. Szabelskiego, W. Szalonka i J. Świdra. Obfitość tego typu utworów zauważa się w dorobku A. Dziadka, H.M. Góreckiego i J. Świdra.

Utwory do tekstów pozaliturgicznych skomponowali H.M. Górecki, A. Krzanowski i J. Świder. Szczególnie wyróżnić należy *Ad Matrem* i *III Symfonię* Góreckiego oraz *Audycję VI* A. Krzanowskiego. Matka Boża występuje tutaj w symbolicznej roli matki ludzkiej, utwory te mają charakter bardziej osobisty, a w nastroju muzycznym odczuwa się ów subiektywizm.

W utworach instrumentalnych także liczne są aluzje do postaci Bożej Rodzicielki, świadczące o różnorodności inspiracji czerpanej zarówno ze sfery liturgicznej, religijnej, jak i świeckiej.

Teksty łacińskie w śląskich utworach muzycznych kompozytorzy stosowali zgodnie, co trzeba podkreślić, z oryginałem — wykorzystywali w całości i na przestrzeni całych utworów⁹. W niektórych wypadkach mamy też do czynienia z cytatem: chorał w antyfonie H. Batora *Ave Regina, Salve Regina* A. Krzanowskiego, chorał w fakturze *fugato* w *Ave Maris Stella* J. Świdra, sekwencja *Stabat Mater* w utworze G. Krzanowskiej. To samo odnosi się do tekstów polskich (*Angelus* i *Bogurodzica* W. Kilara, *Pieśni pielgrzymów* E. Bogusławskiego).

Przeglądając śląskie utwory, wskazać należy na pewne nowatorskie rozwiązania warsztatowe, np. na przestrzenne ukształtowanie środków wykonawczych (taką topofonię odnajdujemy w *Stabat Mater* G. Krzanowskiej i w *Misterium NMP* H. Batora, przeznaczonych do wykonywania w kościele Mariackim w Krakowie), na sonorystyczne traktowanie głosu chóralnego (*Magnificat* J.W. Hawela, metoda rozszerzania liczby głosów w *Angelus* W. Kilara).

Maryjne utwory śląskie stanowią — z jednej strony — zbiór elementów liturgicznych (*a cappella*¹⁰) i przykładów muzyki koncertowej¹¹ pisanych w tradycyjnej stylistyce dźwiękowej i estetycznej, uproszczonej, ewoluujących w stronę nowych rozwiązań w utworach A. Dziadka i A. Krzanowskiego. Z kolei — z drugiej strony — grupa utworów bardziej awangardowych, przeznaczonych do wykonywania koncertowego o obsadzie wokalnie-instrumentalnej nosi już charakter kompozycji o nowoczesnym warsztacie wypracowanym w dobie moderny lat sześćdziesiątych¹².

⁹ *Ave Regina coelorum, Ave Maria* i *Ave Maris stella* H.J. Batora, *Ave Maria* i *Magnificat* J. Świdra, *Salve regina* A. Dziadka.

¹⁰ *Ave Maria, Ave Maris stella* i *Stabat Mater* J. Świdra, *Salve Regina* A. Krzanowskiego, *Salve Regina* A. Dziadka, *Archanioł Boży* J. Daszka.

¹¹ *Misterium NMP* H. Batora, *Stabat Mater* i *Magnificat* A. Dziadka, *Magnificat* B. Szabelskiego, *Angelus* W. Kilara.

¹² Kantata E. Bogusławskiego *Pieśni pielgrzymów* o uproszczonym warsztacie awangardowym, ze wzmoczoną intensywnością środków kontrapunktycznych, *Bogurodzica* W. Kilara, *Stabat Mater* G. Krzanowskiej, *Magnificat* J.W. Hawela.

Należy w tym wypadku wskazać na ujawniające się elementy stylu narodowego, podkreślanego przez uroczystą, homogeniczną rytmikę zespoloną z uproszczoną fakturą i tonalną harmoniką, co nadaje utworom cechy patetyczne (E. Bogusławski, W. Kilar).

Kompozycje śląskie do tekstów pozaliturgicznych (łacińskich i polskich) są skromniejsze liczebnie i mają charakter religijny, modlitewny¹³; reprezentują bądź maryjność papieską (*Totus Tuus*), bądź tradycję jasnogórską (*O Domina Nostra*). Ich specyficzny charakter podkreślają zwłaszcza ustawicznie powtarzane formuły, co nieodmiennie niesie konotacje modlitewne, a także refleksyjne, transcendentalne, tak znamienne dla Góreckiego. Tonalność i homogeniczność faktury przy uproszczonej rytmice akcentują klimat sakralny.

Medytacyjną aurę tych utworów dopełniają wątki i motywy narodowe występujące w pieśniach J. Świdra, pisane do polskich tekstów¹⁴, litanijnych w klimacie, cechujących się uproszczonym, tradycyjnym warsztatem.

Spośród maryjnych utworów powstałych na Śląsku na czoło wysuwają się trzy dzieła o symbolicznej wymowie, o najbardziej zaawansowanym warsztacie, klarowne estetycznie, prezentujące postać Matki Boskiej w ludzkim wymiarze — macierzyńskim, bolesnym, wspomnieniowym: *Ad Matrem* i *III Symfonia* H.M. Góreckiego oraz *Audycja VI* A. Krzanowskiego. Mistyczny, transcendentny, sakralny, acz nie religijny charakter tych utworów, bardzo głębokich, subiektywnych w przesłaniu, odzwierciedla dobór środków muzycznych.

Kompozycja *Ad Matrem* Henryka Mikołaja Góreckiego¹⁵, dedykowana „Pamięci mojej Matki”, oparta jest na fragmencie sekwencji *Stabat Mater* (*Mater mea, lacrimosa, dolorosa*) i nawiązuje do *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego. Tekst narzuca intensywność przeżycia, co podkreślają czynniki warsztatu kompozytorskiego. Dzieło to rozpoczyna kolejną fazę jego twórczości, religijną, fazę pozbawioną radykalnych awangardowych środków artykulacyjnych. W tym czasie powstają wielkie dzieła wokalnie-instrumentalne, w których na pierwszy plan wysuwa się ekspresyjna warstwa treściowa. Stosuje tu kompozytor, bodaj po raz pierwszy na taką skalę, charakterystyczną dla siebie zasadę minimalnego wykorzystania technicznych środków w celu wydobycia maksymalnej ekspresji, co skłania słuchacza do kontemplacji, głębokiego przeżywania utworu i jednoznaczności jego odczytania.

Z tymi działaniami łączy się symplifikacja faktury, rytmiki i kształtów melicznych. W tym okresie swej twórczości (redukcjonizmu) Górecki kieruje uwagę odbiorcy ku filozoficznym sferom, a właściwie ku wartościom etycznym,

¹³ Łacińskie *Totus Tuus* i *O Domina nostra* H.M. Góreckiego oraz jego *Na Anioł Pański*, polskie *Modlitwa do Bogurodzicy* i *Hymn J. Świdra*, oraz odrębne: Góreckiego *Ad Matrem* i *III Symfonia* i *Audycja VI* Krzanowskiego.

¹⁴ *Hymn, Modlitwa do Bogurodzicy* J. Świdra.

¹⁵ Na sopran solo, chór mieszany, orkiestrę z poczworną obsadą instrumentów dętych i oryginalną perkusję (tamburyn, kotły, wielki bęben), 1971.

sakralnym¹⁶, redukując bogate dotąd środki warsztatowe. Sprzyja takiemu odczytaniu zabieg powtórzenia, przeradzający się w rytmiczne, fakturalne czy melodyczne *ostinato*, zabieg spójny z jednej strony z formułami modlitewnymi, z obrazem religijności ludowej, a z drugiej strony — z postaciami polskiego folkloru.

Forma *Ad Matrem* jest, co też typowe dla Góreckiego i dla znacznych obszarów muzyki XX wieku, segmentowa, a w tym wypadku nosi znamiona specyficznej ewolucyjności (A B C B1 C1 B2 A1 D koda). W utworze tym długości poszczególnych taktów odpowiadają datom związanym z życiem i śmiercią matki kompozytora, którą utracił on w wieku dwóch lat. To zjawisko świadczy zarazem o objawianej po wielokroć fascynacji kompozytora liczbami i graficznymi układami symetrycznymi¹⁷. Budzące podziw bogactwo odniesień pozamuzycznych w tym utworze łączy się z minimalnym zasobem środków muzycznych. Postać ziemskiej matki symbolicznie zespolona jest z Matką Boga we wspólnej płaszczyźnie emocjonalnej — bólu i cierpienia. Sprzyja temu bardzo prosto ukształtowana warstwa dynamiczna, sprzężona z efektami *crescendo* instrumentacyjnego.

Maryja jako Boska Osoba w podobnym wcieleniu z ziemską matką pojawi się w kolejnym dziele Góreckiego — w *III Symfonii*, skomponowanej według podobnej reguły redukcjonizmu muzycznego z sakralnymi konotacjami.

Muzyczne dzieło Henryka Mikołaja Góreckiego — *III Symfonia* (1976) — jako wzniosła modlitwa¹⁸, przeznaczona na sopran solo i orkiestrę w trzyczęściowym układzie, wywołuje żywe reakcje emocjonalne u współczesnych. Oparta jest na trzech tekstach o różnorodnej proveniencji — na *Lamencie świętokrzyskim* z XV-wiecznych *Pieśni łysogórskich*, na westchnieniu do matki i modlitwie młodej góralki Heleny Błażusiakówny, więzionej przez gestapo w czasie II wojny światowej, oraz na słowach śląskiej pieśni powstańczej. Wszystkie te teksty obrazują cierpienie i od tego motywu pochodzi nazwa utworu — *Symfonia pieśni żałobnych*.

Część II zawiera dwa rodzaje materiału, fragmentami opiera się na skalach modalnych. Pierwszy motyw to tzw. obiegnik ks. Skierkowskiego, zastosowany w części I., drugi zaś motyw emanuje smutkiem dzięki tonacji molowej, bemołowej (b-moll)¹⁹; melodia ma charakter lamentu, zawodzenia. Architektonika tej

¹⁶ A. Thomas: *Górecki*. Kraków 1998; K. Droba: *Górecki*. W: *Encyklopedia muzyki*. T. 3. Red. E. Dziębowska. Kraków 1987, s. 420—433; A.M. Harley: *Górecki and the Maternal*. „The Musical Quarterly” 1998, vol. 82, s. 98—105.

¹⁷ A. Thomas: *Górecki*...

¹⁸ L.B. Howard: *Motherhood, Billboard and the Holocaust: Perceptions and Receptions of Górecki's Symphony no 3*. „The Musical Quarterly” 1998, vol. 82.

¹⁹ Słynne utwory Chopina, cz. druga *Niemieckiego Requiem* J. Brahmsa, *Etiuda* K. Szymanowskiego, *Rapsodia litewska*.

części także polega na powtarzaniu obu motywów A i B (A B B1 B2 A1 B2' koda).

Wolne tempo, diatonizacja materiału, prostota układu harmonicznego, rytmiczna homogeniczność pionów akordowych — wnoszą w tej części, jak i w całej symfonii, nastrój modlitewnej recytacji, zgodnie z powtarzalnością struktury, typową dla modlitwy²⁰. Dwuznaczność, zredagowana zresztą muzycznie, w postaci zazębiających się odcinków, odnosi się do dwóch postaci — Matki Bożej i ludzkiej. Matka występuje w roli Matki Bożej, ma wymiar boski, jak i ludzki.

W 1982 roku z okazji stulecia urodzin Karola Szymanowskiego powstała dedykowana mu *Audycja VI* Andrzeja Krzanowskiego. Inspiracją poetycką stały się fragmenty poezji Juliusza Słowackiego: *Ody do wolności*, *Hymnu o zachodzie słońca na morzu* i *Do matki*. Nietypowa jest obsada tego utworu — sopran z kwartetem smyczkowym, co stanowiło charakterystyczny zabieg tego kompozytora — dążenie do synkretyzmu sztuk. Zasób awangardowych smyczkowych środków świadczy o schyłkowej metodzie twórczej w okresie kończącej się wówczas moderny sonorystycznej. Zwraca to uwagę na jego mistrza Góreckiego, zwłaszcza na *Genesis*. Krzanowski posługuje się tutaj także, charakterystycznymi dla siebie, symbolicznymi, zjawiskowymi i wieloznacznymi obrazami, „jakby z sennej wizji”²¹.

Jednocześnie ten utwór, podzielony na trzy odcinki ABA', ze wstępem i kodą, zbudowany jest na zasadzie mozaiki różnych struktur muzycznych — wokalnych solowych, wokально-instrumentalnych i instrumentalnych, solowych i zespołowych (wstęp, część środkowa B). Występuje tu szeregowe następstwo postaci (np. w części A o formie łukowej: a b c a b d a e b c f d g h g h' h g h e b a d a c b c i). Materiał o podstawowej funkcji, a, jest zasobny w kolejne części muzyczne i stanowi układ interwałowy 3w i 4zw połączonych 2w — c as ges. Drugi motyw odgrywający uzupełniającą rolę, c, uwydatniony jest głównie w wokalizie sopranu, występuje też w głosach instrumentalnych, opiera się na regule ewolucyjnej.

Inne motywy zbudowane są symbolicznie, np. motywy d i e opierają się na fragmencie *Hymnu o zachodzie słońca na morzu*, motyw f przypomina łkanie, motyw i — to zbudowana recytacyjnie *Bogurodzica*. Materiał h, pomyślany aleatorycznie, nawiązuje do aleatoryzmu kontrolowanego Witolda Lutosławskiego. Podobnie silne emocjonalnie są akcentowane solowe wokalizy, będące nośnikiem muzycznych i pozamuzycznych treści. Partie instrumentalne zawierają

²⁰ J. Bartmiński: *O rytualnej funkcji powtórzenia w folklorze. Przyczynek do poetyki sacrum*. W: *Sacrum w literaturze*. Red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki. Lublin 1983, s. 257—266.

²¹ L. Polony: *Podmiot liryczny Audycji A. Krzanowskiego wobec dylematów nowej muzyki*. W: *Wokół słowa, sensu i struktury*. Kraków 1977, s. 2—16.

także symboliczne struktury, nawiązujące do śpiewu ptaków i wzorców interwałowych w stylu słynnych *modi Messiaena*.

W części B mieści się nowy materiał dźwiękowy, oparty na skali dwunastodźwiękowej; skontrastowana jest też faktura — akordowa chorałowa (*nota contra notam*). Część A' również prezentuje budowę łukową, choć mniej regularną. Symetryczność całości odpowiada więc podobnemu układowi partykularnemu, jak też mikrostrukturalnemu. W każdym wypadku centralne ogniwo stanowi materiał lub dźwięk niepowtarzalny, o innej treści. W tym mozaikowo ukształtowanym utworze znaleźć można jednak element integracyjny — formę łukową, a także muzyczną ideę, z której wywodzą się wszystkie części utworu, tzn. odcinek a — zarodek podlegający wielorakiemu przekształceniu (np. w motyw e, h). Uzupełnieniem tej idei jest motyw c — opadający półton, którego struktura jest odwróceniem układu zarodkowego a. Stąd wniosek, że wszystkie rodzaje szeregów muzycznych części A i A' stanowią kombinację struktur zarodkowych odcinka a i c, co można wykryć za pomocą analizy struktur R. Retiego²².

Ewokowanie odpowiedniego klimatu medytacyjnego zasadza się na destrukcyjnej roli metrum, co sprawia, że słuchacz traci poczucie regularnego pulsu. Stosowanie polirytmii, aleatoryzmu kontrolowanego, częste zmiany metrum, symboliczna i porządkująca funkcja kreski taktowej, zróżnicowany przebieg intensywności ruchu o nagłych przejściach, niezależność rozgrywania akcji czasowej w poszczególnych odcinkach, takty pięciodelne, wykorzystanie takich środków, jak pauzy, synkopy czy fermaty — wszystko to sprzyja wytworzeniu się silnie zabarwionego nastroju emocjonalnego, podobnie jak w niektórych renesansowych madrygalach.

Pozamuzyczna, treściowa warstwa owego utworu, którego centralnym wersem jest *Bogurodzica*, uplasowana w osi symetrii części A i A' i zrealizowana techniką aleatyczną — akcentuje postać Matki Bożej w roli Matki Boga czy matki ludzkiej. Tę „postać matczyną”, nawiązującą do poezji Słowackiego, bardzo blisko związanego ze swoją matką, budują środki muzyczne w sposób niezwykle symboliczny, poruszający emocje.

Zróżnicowany obraz maryjnej pobożności, objawiający się nam w bogatym śląskim zbiorze utworów, skłania nas do podsumowania owego dorobku, na który składa się zarówno modalne, dwugłosowe *Stabat Mater* Józefa Świdra, jak i awangardowa *Bogurodzica* Wojciecha Kilara, kontemplacyjna i sakralna *III Symfonia* Henryka Mikołaja Góreckiego, jak i wizyjna oraz heterogeniczna warsztatowo i hermeneutycznie *Audycja VI* Andrzeja Krzanowskiego.

Spoglądając na wskazane tu dokonania kompozytorskie, należy podkreślić inspiracje gregoriańskie (w liturgicznych utworach użytkowych), renesansowe (polichoralne *Misterium* Henryka Jana Batora) czy romantyczne (twórczość

²² R. Reti: *The Thematic Process in Music*. London 1961.

Andrzeja Dziadka). Skoro potrafimy w tym kręgu tematycznym wskazać na tak liczne przykłady sięgania po postać maryjną²³, to można mówić o silnym oddziaływaniu tego wzorca i o mocno rozwiniętej na Śląsku kulturze duchowej, upowszechnianej od czasów zaborów, utrwalającej regionalną tożsamość.

Poza elementami warsztatowymi istnieją w tym zbiorze także wspólne motywy artystyczne, na podstawie których dokonuje się integracja wskazanych przykładów muzycznego maryjnego wątku w śląskim dorobku.

Ważnym źródłem inspiracji w wielu wypadkach była twórczość Karola Szymanowskiego²⁴, szczególnie *Stabat Mater*. Wpływy te ujawniają się w *II Symfonii* Bolesława Szabelskiego²⁵, także w jego niedokończonym *Magnificat*, a w koncercie fortepianowym *Ewokacje* Józefa Świdra zauważalne są motywy *Gorzkich żalów*. Kolejnym obszarem oddziaływania *Stabat Mater* jest twórczość Andrzeja Krzanowskiego — *I Kwartet smyczkowy*. Jeśli zwrócimy uwagę na *Litanie* Karola Szymanowskiego, to bliski temu utworowi klimat maryjnej pobożności odnajdujemy w *Dziesięciu pieśniach* Józefa Świdra i w *Pieśniach pielgrzymów* Edwarda Bogusławskiego, powstałych do poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego i Kazimierza Przerwy-Tetmajera.

Istotne są także odniesienia do sztuk pięknych — *Misterium* Henryka Jana Batora nawiązuje do ołtarza Mariackiego w Krakowie (nazywając części utworu, kompozytor inspirował się fragmentami ołtarza), a *Domina nostra — Medytacja o Jasnogórskiej Pani naszej* Henryka Mikołaja Góreckiego wskazuje na konotacje z sanktuarium na Jasnej Górze.

W kwestii inspiracji ludowych omawiane utwory prezentują typ ludowej pobożności zwróconej ku postaci Maryi, a przez miejsce powstania związały się z regionem górskim (*III Symfonia* H.M. Góreckiego i *Bogurodzica* W. Kilara). Przykład ludowego natchnienia i żarliwości znajdujemy też w *Modlitwie do Bogurodzicy* J. Świdra do słów K.K. Baczyńskiego. Tak jak dzieła K. Szymanowskiego, śląskie utwory maryjne posługują się ludowymi sposobami wyznawania wiary, podobnie też opierają się na ludowej sztuce w tworzeniu specyficznego klimatu.

Kult Maryi, który rozszerzał się na Śląsku przedwojennym dzięki działalności kardynała Augusta Hlonda, urodzonego na ziemi rybnickiej, rozwinął się szczególnie w latach osiemdziesiątych. Na powstałe wówczas dzieła wywarły

²³ Poza omawianymi, także pieśni Góreckiego na chór mieszany: *Zdrowaś bądź Maryja* (1985), *Pod Twą obronę* (1985), *Pieśni kościelne* (1986), utwór Jana Daszka *Archanioł Boży Gabriel* na chór i trzy puzyony (1989).

²⁴ G. K a m s k a - J o n s z t a, L. M o l l: *Szymanowski na Śląsku. Katalog wystawy w 100. rocznicę urodzin kompozytora*. Katowice 1982; *Oddziaływanie Szymanowskiego na śląską kulturę muzyczną*. W: „Prace Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej przy Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach”. Nr 5. Red. K. M u s i o ł. Katowice 1980, s. 26—31.

²⁵ L. M a r k i e w i c z: *II Symfonia Bolesława Szabelskiego — inspiracje, warsztat, stylistyka*. W: *Górnośląski almanach muzyczny*. Katowice 1988, s. 7—32.

wpływ wstrząsające wydarzenia na placu św. Piotra w dniu 13 maja 1981 roku i 13 grudnia owego roku w Polsce. Henryk Mikołaj Górecki skomponował wtedy *Domina nostra*, Andrzej Krzanowski zaś *Salve Regina* i *Audycję VI*, ponadto Górecki dedykował Ojcu Świętemu podczas trzeciej pielgrzymki do Ojczyzny w 1987 roku *Totus Tuus*.

Interesujący jest fakt, iż stosowane w omawianych utworach środki techniczne nie są przypadkowe, zmierzają do ewokowania pewnego nastroju religijności czy ogólnie sakralności i nawiązują do postmodernizmu. Dzieła te charakteryzują się takimi cechami, jak:

- prostota układów harmoniczných;
- powtarzalność czynników melicznych, rytmicznych i harmoniczných;
- zmienność metryczna przeważnie w zakresie rytmów prostých;
- diatoniczność i modalność przebiegów harmoniczných;
- symplifikacja faktury, często *nota contra notam*;
- technika cytatu ludowych lub religijnych pieśni;
- nieregularne i spowolnione kształtowanie przepływu czasowego;
- zmniejszony wolumen brzmienia.

Uwagi te dotyczą głównie dorobku Henryka Mikołaja Góreckiego i Wojciecha Kilara ze względu na ich redukcjny warsztat postmodernistyczny, sięgający do góralskiej sztuki i ludowej sakralności, często witalistycznej. Odmieniana nieco, bardziej emocjonalna i ekspresywna poetyka Andrzeja Dziadka, Andrzeja Krzanowskiego czy Józefa Świdra wymagała intensyfikacji chromatyki, urozmaicenia układów rytmicznych, często nieregularnych, oraz treści harmonicznej, wzbogaconej o późnoromantyczny warsztat kompozytorski, podobnie jak to ma miejsce w sferze meliki. Ich twórczość ma swoje źródła w *II Symfonii* Bolesława Szabelskiego, a sięgając dalej — w stylistyce Karola Szymanowskiego, w jego ludowej religijności, w żarliwości i szczerości modlitewnej.

Jeszcze inną odmianę tworzą neoklasyczne kompozycje Jana Wincentego Hawela, cechujące się umiarkowaną wyrazowością, oparte na także umiarkowanej wersji polskiego sonoryzmu, a nawet na fakturach imitacyjnych.

Twórczość ta spełnia warunki omówione przez ks. Joachima Waloszka, który za *condicio sine qua non sacrum* w muzyce uważa, za Jacques'em Gelineau²⁶, intencjonalne nastawienie człowieka. Księdzu Waloszkowi bliskie jest również stanowisko Bohdana Pocięja, zwolennika sakralnego traktowania muzyki instrumentalnej²⁷. I o tym wypadku mówimy w odniesieniu do niektórych utworów pozbawionych tekstu, kiedy to sam wybór środków stylistycznych

²⁶ J. Gelineau: *Die Musik im christlichen Gottesdienst*. Regensburg 1965.

²⁷ B. Pocięj: *Sacrum w muzyce liturgicznej*. „Ateneum Kapłańskie” 1980, nr 427, s. 201—214; I d e m: *Dzieło muzyczne i dziedzina muzyki. Problem wartości*. W: *O wartościowaniu w badaniach literackich*. Red. S. Sawicki, W. Panas. Lublin 1986, s. 299—314.

i technicznych opartych na wartościach estetycznych, niesie określone konotacje, determinuje postawę kontemplacji, skupienie modlitewne. Nie bez znaczenia jest tutaj indywidualna wyobraźnia muzyczna odbiorcy, jego przygotowanie do recepcji zjawisk kultury.

Bohdan Pocięj stwierdził, iż odnowa muzycznego języka sakralnego w XX wieku nastąpić może na trzy sposoby: drogą ascezy²⁸, za Strawińskim i Schoenbergiem, drogą swoistej barokizacji nowego romantyzmu przez ożywienie bezpośredniego języka uczuć i emocjonalnej żarliwości oraz dzięki pewnej redukcji środków technicznych.

Szczególny kult maryjny na śląskiej ziemi niewątpliwie oddziałał na powstanie wielu dzieł, które w rozmaity sposób wyrażają cześć dla Matki Bożej, pragnienie modlitwy do Niej, jak i łączą Jej postać z osobą własnej matki. Za każdym razem muzyka służy ewokowaniu specyficznego klimatu rozmowy z Bogiem, kontemplacji czy żarliwej ludowej pobożności, silnie nasyconej emocjami. Za każdym razem muzyka postępuje za tekstem poetyckim czy artystycznym wyobrażeniem twórcy, zaspokaja potrzeby odbiorcy, czy to prostego człowieka wsi, czy bardziej wyedukowanego w sztuce.

Heterogeniczność struktury i barwność tej twórczości wynikają z potrzeb, pragnień duchowej łączności z *sacrum* rzesz wiernych, gromadzących się w sanktuariach na modlitwie, na koncercie czy skupiających się na osobistych rozważaniach. I zawsze muzyczne utwory maryjne ułatwiają i ukierunkowują na mistyczne przeżycia.

²⁸ B. Pocięj: *Sacrum w muzyce romantycznej*. „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 1987, nr 87, s. 34—36; I d e m: *Czy możliwy jest w muzyce mistycyzm? W: Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia ATK*. T. 10. Warszawa 1988, s. 32—42.

Jolanta Szulakowska-Kulawik

Pieces devoted to the cult of the Virgin Mary in the output of the Silesian composers

S u m m a r y

The article presents the problem of the musical reflection of the cult of the Virgin Mary in the region of Silesia in the works of the pre-war composers (A. Chlondowski, rev. R. Gajda), and in post-1956 works (A. Dziadek, H.M. Górecki, J.W. Havel, B. Szabelski, J. Świder — to liturgical Latin and Polish texts, and H.M. Górecki, A. Krzanowski, J. Świder — to non-liturgical texts). Three most representational works of the Karol Szymanowski type, to the memory of the mother of the composer of *Ad Matrem* Henryk Mikołaj Górecki and his *III Symphony*, and the *Audycja VI* by A. Krzanowski, which reminds of *Bogurodzica*, are presented in the article.

The cult of the Virgin Mary, which was initiated by Ignacy Antiocheński in the 1st century — the creator of the dogma about Mary Theotokos Aeipathenos — was confirmed by the Church Fathers. This cult was a testimony to the influence of the Eastern Christianity in the Polish lands. There are many stereotypes about the piety of the cult of the Virgin Mary in Polish folk literature; the images of the Virgin Mary are also important in songs of passion; the figure of Mary is also present in the liturgical and non-liturgical ritual.

The motives of prayers to the Virgin Mary appear both in the Polish literature (M.K. Sarbiewski, K. Iłakowiczówna, J. Kasprówicz, M. Konopnicka, A. Mickiewicz, S. Wyspiański), as well as in Polish plastic and musical arts.

The works such as *Ave Regina* by Henryk Botor, *Salve Regina* by Andrzej Krzanowski, *Ave Stella Maris* by Józef Świder, *Stabat Mater* by Grażyna Krzanowska, should be mentioned here. The works based on Polish texts include: *Angelus* and *Bogurodzica* by Wojciech Kilar, and *Songs of the Pilgrims* by Edward Bogusławski. *Misterium NMP* by Henryk Botor, *Stabat Mater*, and *Magnificat* by A. Dziadek, and *Magnificat* by Jan Wincenty Havel, are the vocal and instrumental works. A *capella* works include: *Salve Regina* by A. Dziadek, *Ave Maria* and *Stabat Mater* by J. Świder.

At the end of the article, the author again raises the problem of a reflection of the 'sacral' spirit in instrumental music.

Jolanta Szulakowska-Kulawik

Marienlieder in den Werken der schlesischen Komponisten

Zusammenfassung

Der vorliegende Artikel handelt über die musikalische Widerspiegelung des Marienkultes in Schlesien am Beispiel von zahlreichen Werken der Komponisten der Vorkriegszeit (A. Chlondowski, Priester R. Gajda, W. Macura) und den nach 1956 entstandenen Werken (liturgische lateinische und polnische Texte von A. Dziadek, H.M. Górecki, J.W. Hawel, B. Szabelski, J. Świder, und außerliturgische Texte von H.M. Górecki, A. Krzanowski, J. Świder). Besonders hervorgehoben wurden die drei repräsentativsten, stilistisch den Musikstücken von Karol Szymanowski nahen Werke: das, der Mutter des Komponisten gewidmete Werk *Ad matrem* von Henryk Mikołaj Górecki und desselben *Autors III. Sinfonie*, und die, an *Mutter Gottes* erinnernde *Sendung VI.* von A. Krzanowski.

Die von Ignacy Antiochener im 1.Jh. eingeleitete und dann vom Schöpfer des Dogmas von Maria Theotokos Aeiparthenos fortgesetzte Marienverehrung wurde von Kirchenvätern bestätigt. Auf polnischen Gebieten zeugte dieser Kult von der Einwirkung des Ostchristentums. In polnischer Volksliteratur gibt es viele Stereotypen über Marienfrömmigkeit — in Passionsliedern sind Marienabbilder von Bedeutung; Marie tritt im liturgischen und außerliturgischen Ritual auf.

Die Motive des Gebetes zu Marie erscheinen sowohl in polnischer Literatur (M.K. Sarbiewski, K. Iłakowiczówna, J. Kasprówicz, M. Konopnicka, A. Mickiewicz, S. Wyspiański), wie auch in polnischen Plastik — u. Musikwerken.

Man sollte auch solche Werke von gegenwärtigen schlesischen Komponisten erwähnen, wie: *Ave regina* von Henryk Botor, *Salve Regina* von Andrzej Krzanowski, *Ave Maris Stella* von Józef Świder, *Stabat Mater* von Grażyna Krzanowska. Von den auf polnischen Texten basierenden Werken sind *Angelus* und *Mutter Gottes* von Wojciech Kilar und *Pilgerlieder* von Edward Bogusławski nennenswert. Wenn es um vokal — instrumentale Werke geht, sind das: *Mysterium der*

heiligen Jungfrau Maria von A. Dziadek, *Magnificat* von Jan Wincenty Hawel, und aus der Sammlung *a capella* — *Salve Regina* von A. Dziadek und *Stabat Mater* von J. Świder.

Im Abschluss des Artikels stellt die Verfasserin fest, dass es schwer ist, den sakralen „Geist“ in instrumentalen Musikwerken widerzuspiegeln, obwohl es schon eine ganz ansehnliche Literatur zu diesem Thema gibt.