



MARCIN TADEUSZ ŁUKASZEWSKI
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie
Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej,
Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca
ul. Okólnik 2, 00–368 Warszawa
marcintadeusz@gmail.com

Aspekty religijne w polskiej muzyce fortepianowej XX i XXI wieku

1. Wprowadzenie

W zachodniej tradycji chrześcijańskiej fortepian został wyłączony z towarzyszenia liturgii Mszy świętej. Pierwszym i głównym instrumentem w Kościele są, o czym przekonuje *Konstytucja o Liturgii Świętej* Vaticanum II, organy¹. Fortepian zaś został pozbawiony funkcji tworzenia muzyki w czynnościach liturgicznych. Reguluje to *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*. Czytamy w niej: „Poza organami wolno używać w liturgii innych instrumentów z wyjątkiem tych, które są zbyt hałaśliwe lub wprost przeznaczone do wykonywania współczesnej muzyki rozrywkowej. Wyłącza

¹ „W Kościele łacińskim należy mieć w wielkim poszanowaniu organy piszczałkowe jako tradycyjny instrument muzyczny, którego brzmienie ceremoniom kościelnym dodaje majestatu, a umysły wiernych podnosi do Boga i spraw niebieskich. Inne natomiast instrumenty można dopuścić do kultu Bożego według uznania i za zgodą kompetentnej władzy terytorialnej [...], jeżeli nadają się albo mogą być przystosowane do użytku sakralnego, jeżeli odpowiadają godności świątyni i rzeczywiście przyczyniają się do zbudowania wiernych” (*Konstytucja o Liturgii Świętej*, w: Sobór Watykański II, *Konstytucje. Dekrety. Deklaracje*, rozdział VI. *Muzyka sakralna*, art. 120, wyd. III, Poznań [b.r.], s. 67).

się z użytku liturgicznego, zgodnie z tradycją, takie instrumenty, jak fortepian, akordeon, mandolina, gitara elektryczna, perkusja [...]”². Powstaje pytanie, czy fortepian jest odpowiednim instrumentem do przekazywania treści religijnych?

Znacznie bliższe liturgii i muzyce sakralnej są organy, przez ich — w większości przypadków — usytuowanie w świątyniach i służebną wobec liturgii funkcję. Twórcy piszący na organy częściej podejmowali wątek religijny w utworach organowych aniżeli twórcy piszący na fortepian. W dorobku wielu kompozytorów można jednak znaleźć liczne przykłady użycia fortepianu do przekazania za pomocą dźwięków treści religijnych lub utwory w luźny sposób związane z *sacrum* poprzez kontekst (o czym dalej).

W twórczości wielu kompozytorów polskich znajdują się utwory na fortepian solo, na cztery ręce lub na dwa fortepiany, a także dzieła na fortepian i orkiestrę, które można zaliczyć do nurtu muzyki o tematyce religijnej. Także w muzyce fortepianowej, z założenia nieprzeznaczonej do użytku liturgicznego, *sacrum* może ujawnić się na kilku poziomach, poprzez:

1. tytuł lub podtytuł określający takie związki;
2. zastosowanie w materiale dźwiękowym cytatu, np. z monodii gregoriańskiej, pieśni kościelnych bądź z kompozycji o charakterze religijnym innego twórcy;
3. zastosowanie określeń wykonawczych (np. *Molto religioso*, *Religiosamente*) lub inne przesłanki wskazujące na kontekst religijny.

Luźne związki z *sacrum* mogą być także sugerowane przez dodaną okolicznościową dedykację. Przykładem jest *Sonate d’Octobre* (1978) Joanny Bruzdowicz (ur. 1943), skomponowana *in memoriam le 16 octobre 1978 — élection du Pape Jean-Paul II*. Odniesienia do architektury i lokalizacji miejsc sakralnych, wskazane przez kompozytora, można dostrzec w *II Koncercie fortepianowym* (1995–1996) Zygmunta Krauzego (ur. 1938), w którym kolejne części nawiązują do świętych stolic czterech religii. Wyróżnione poziomy konotacji religijnych w wielu przypadkach łączą się, współlistnieją ze sobą. Bywa, że obok tytułu dzieła na konotacje religijne wskazuje również obecność cytatu. Bywa też i tak, że sam tytuł może, lecz nie musi takich związków sugerować, podkreśla je przede wszystkim materiał dźwiękowy (np. *Hejnał z Suty polskiej* Witolda Rudzińskiego, *Chorał z II Sonaty* Mirosława Bukowskiego).

Nie tylko fortepianowa, lecz ogólnie czysto instrumentalna twórczość o tematyce religijnej może wydawać się aktem intymnego wyznania wiary kom-

² *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, w: A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki kościelnej*, Warszawa 2008, s. 65.

pozytora. W dziełach z tekstem religijnym twórca zwraca się wprost ku Bogu, lecz także odnosi się do odbiorców — wspólnoty Kościoła. Jak głosi Konstytucja o Liturgii Świętej, muzyka sakralna służy również pogłębieniu wiary wiernych³. W utworach instrumentalnych, niewspartych żadnym tekstem, nieprzeznaczonych też do użytku liturgicznego, wyrosłych jednak z inspiracji religijnej i sytuujących się w szeroko rozumianej muzyce religijnej, twórca zdaje się zwracać wprost ku Stwórcy. W pewnym sensie nie potrzebuje do tego słów. Można więc zaryzykować twierdzenie, że komponowanie tego typu repertuaru wiązało się z indywidualną, wewnętrzną duchową potrzebą kompozytora. Trzeba jednak zauważyć, że sięganie po ten repertuar mogło się wiązać jedynie z czysto estetycznymi przesłankami — zwróceniem uwagi twórcy na estetyczny właśnie walor pieśni religijnych, szczególnie dawnych, które mogło być jedynym lub jednym z wielu motywów sięgania po te melodie i zastosowania ich we własnej twórczości.

2. Stan badań i orientacja metodologiczna

Muzyka fortepianowa twórców polskich drugiej połowy XX wieku jest obszarem zbadanym dość wyczerpująco⁴, jednak konotacje i aspekty religijne tej twórczości pozostają wciąż otwartym polem do badań. W piśmiennictwie poświęconym polskiej muzyce fortepianowej XX i XXI wieku można spotkać śladowe refleksje związane z kontekstem religijnym w tej muzyce. Można je odnaleźć w artykułach: Anny Nowak o koncertach fortepianowych Henryka Mikołaja Góreckiego i Wojciecha Kilara⁵, Marcina Tadeusza Łukaszewskiego o twórczości fortepianowej Witolda Rudzińskiego⁶ i Mariana Sawy⁷, Violetty

³ *Konstytucja o Liturgii Świętej*, op. cit., art. 120, s. 67. Artykuł 112 precyzuje: celem muzyki kościelnej jest chwała Boża i uświęcenie wiernych; *ibidem*, s. 65.

⁴ Por. M.T. Łukaszewski, *Fortepianowe formy wariacyjne kompozytorów polskich 1900–2010. Dzieje gatunku i technika wariacyjna*, Warszawa 2013, s. 36–105 (podrozdziały 2.2. *Piśmiennictwo o polskiej muzyce fortepianowej XX i XXI* oraz 2.3.2. *Piśmiennictwo o polskich wariacjach fortepianowych*).

⁵ A. Nowak, *Koncerty fortepianowe H. M. Góreckiego i W. Kilara. Filiacje — tradycje — styl*, w: *Muzyka fortepianowa XII*, (Prace Specjalne 59), red. J. Krassowski i in., Gdańsk 2001, s. 263–272.

⁶ M.T. Łukaszewski, *Solowa twórczość na instrumenty klawiszowe Witolda Rudzińskiego*, w: *Wokół twórczości Witolda Rudzińskiego*, red. A. Gronau-Osińska, Warszawa 2004, s. 86–107.

⁷ Idem, *Inspiracja religijna w dziełach fortepianowych i klawesynowych Mariana Sawy*, w: *Edukacja Muzyczna*, (Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, t. 6), red. M. Popowska, Częstochowa 2011, s. 35–89; idem, *Twórczość fortepianowa Mariana Sawy*, „Semi-

Przech o sonatach fortepianowych Mirosława Bukowskiego⁸, Anny Kochońskiej o motywach pieśni *Bogurodzica* w twórczości Józefa Świdra i Ryszarda Gabryśia⁹, Bogumiły Miki o *Ewokacjach na fortepian i orkiestrę smyczkową* Józefa Świdra¹⁰, Janiny Tatarskiej o wariacjach fortepianowych na temat Paganiniego¹¹, Violetty Kostki o sonatinach fortepianowych Tadeusza Kasserna¹², Stanisława Będkowskiego o *I Koncercie fortepianowym* Wojciecha Kilara¹³ oraz o *II Koncercie fortepianowym* Zygmunta Krauzego¹⁴.

Powstaje pytanie: jaką orientację metodologiczną należy przyjąć w badaniu tego rodzaju repertuaru? Analiza elementarna czy badanie czysto pianistycznych środków w utworach wykazujących związki z *sacrum* mogą okazać się niewystarczające. Co więcej, w kontekście inspiracji religijnych, wydają się wręcz drugorzędne. Celowe byłoby zbadanie nie tylko zawartości muzycznej o proveniencji religijnej w tych utworach, lecz także próba odnalezienia (na ile jest to możliwe) intencji twórcy i znaczenia danego dzieła fortepianowego w jego

nare. Poszukiwania Naukowe” 2011, nr 29, s. 317–335, przedruk w: „Musica Sacra Nova” 2011, nr 5, s. 262–279; idem, *Twórczość fortepianowa Mariana Sawy*, Warszawa 2012 (rozdział 5. tej pracy, zatytułowany *Inspiracja religijna (idiom sakralny) w utworach fortepianowych i klawesynowych Mariana Sawy*, jest uzupełnioną i poszerzoną wersją artykułu, który ukazał się w zbiorze *Edukacja Muzyczna* (t. 6).

⁸ V. Przech, *Sonaty fortepianowe Mirosława Bukowskiego. Do problematyki recepcji teoretycznego modelu formy sonaty w polskiej twórczości kompozytorskiej II połowy XX wieku*, w: *Dzieło muzyczne. Estetyka, struktura, recepcja*, (Prace Zbiorowe 21), red. A. Nowak, Bydgoszcz 2005, s. 243–264.

⁹ A. Kochońska, *Bogurodzica w utworach instrumentalnych Józefa Świdra i Ryszarda Gabryśia*, w: *Polska muzyka religijna — między epokami i kulturami*, red. K. Turek i B. Mika, Katowice 2006, s. 188–193. Autorka do tych dzieł zalicza *Ewokacje na fortepian i orkiestrę smyczkową* J. Świdra.

¹⁰ B. Mika, *Strategie intertekstualne w Ewokacjach na fortepian i orkiestrę smyczkową Józefa Świdra*, w: *Muzyka fortepianowa XIV*, (Prace Specjalne 74), red. J. Krassowski i in., Gdańsk 2007, s. 351–366.

¹¹ J. Tatarska, *O kilku aspektach intertekstualności. Wariacje fortepianowe na temat Paganiniego: Friedman — Lutosławski — Madey*, w: *De musica commentarii*, t. 1, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, Poznań 2008, s. 111–123. Autorka wspomina o wątkach sakralnych w cyklu B. Madeya.

¹² V. Kostka, *Sonatiny fortepianowe Tadeusza Kasserna z punktu widzenia stylu muzycznego*, w: *Muzyka fortepianowa XIV*, op. cit., s. 253–261.

¹³ S. Będkowski, *Determinanty stylistyczne Koncertu na fortepian i orkiestrę Wojciecha Kilara*, w: *Muzyka fortepianowa XIV*, op. cit., s. 367–383.

¹⁴ S. Będkowski, *Postmodernizm i II Koncert fortepianowy (Piano Concerto No. 2) Zygmunta Krauzego*, w: *Muzyka fortepianowa. Refleksja teoretyczna. Sztuka pianistyki*, red. A. Kozłowska-Lewna, D. Szlagowska, T. Błaszkiwicz, Gdańsk 2012, s. 25–43.

dorobku i życiu duchowym, skoro zdecydował się on zawrzeć w swoim utworze instrumentalnym ideę wyższego rzędu — odwołanie do Boga. Pożądane byłoby również odwołanie się do teologii muzyki, hermeneutyki, interpretacji integralnej oraz rozpoznanie kontekstów danego dzieła i inspiracji, jakim ulegał kompozytor. W aspekcie metodologicznym pomocna może być metoda zaproponowana przez Stanisława Dąbka¹⁵. Odwołując się do trzech inspiracji prorockich według św. Tomasza z Akwinu, Dąbek wyróżnił trzy kategorie, do których mogą przynależeć dzieła instrumentalne o tematyce religijnej. Są to: kategoria *per visionem*, kategoria *per figuram* oraz kategoria *per excessum mentis*¹⁶. Badacz inspiracji religijnych w muzyce fortepianowej powinien wziąć pod uwagę propozycję metodologiczną Stanisława Dąbka jako jedną z kluczowych.

W badaniach nad repertuarem fortepianowej muzyki religijnej powstaje pytanie o cel i intencje, jakie przyświecały danemu kompozytorowi. O ile w utworach o intytulacji wyraźnie sformułowanej (np. *Tryptyk wielkopostny* Leszka M. Goreckiego, *Canticum Canticorum* Sebastiana Szymańskiego, *Misericordia Domini* Stanisława Dąbka, *De profundis* z *Suity* Ireny Garzdeckiej) inspiracja sakralna wydaje się oczywista, o tyle w utworach, których tytuły są religijnie obojętne (np. sonata, suita, koncert) powstaje pytanie o cel użycia w ich materiale dźwiękowym cytatu o proveniencji religijnej (np. pieśni kościelnej lub śpiewu gregoriańskiego), jeśli nie jest to przykładowo sonata, której podtytuł na takie konotacje wskazuje (np. *Sonaty różańcowe* Heinricha I.F. von Bibera).

3. Inspiracje religijne w dziełach fortepianowych — rekonosans — twórczość obca

Tematykę religijną, na różnych poziomach, wyrażonych przez tytuł lub przez oparcie materiału muzycznego na twórczości innego kompozytora, można odnaleźć w dorobku szeregu twórców XIX, XX i XXI wieku. Należą do tej grupy następujące dzieła Ferencza Liszta¹⁷, np. *Harmonies poétiques et religieuses* (1845–1852)¹⁸, *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* — preludium na temat kantaty

¹⁵ S. Dąbek, *O sensie duchowym religijnej muzyki instrumentalnej XX wieku*, w: *Studia Sandomierskie. Teologia — Filozofia — Historia*, t. 8, red. ks. B. Stanaszek, Sandomierz 2001, s. 53–57.

¹⁶ *Ibidem*, s. 55.

¹⁷ Wykaz dzieł fortepianowych Liszta podają za: L. Polony, A. Kosowski, „Liszt”, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. *klł*, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 377–381.

¹⁸ Cykl zawierający utwory: 1. *Invocations*, 2. *Ave Maria*, 3. *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, 4. *Pensée des morts*, 5. *Pater noster*, 6. *Hymne de l'enfant à son reveil*, 7. *Funérailles*, 8. *Miserere, d'après Palestrina*, 9. *Andante lagrimoso*, 10. *Cantique d'amour*.

BWV 12 Johanna S. Bacha (1859), *Ave Maria (Die Glocken von Rom)* (1862), *Alleluia et Ave Maria* (d'Arcadelt) (1862), *Variationen* na temat kantaty *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12 i *Crucifixus* z *Mszy h-moll* Johanna S. Bacha (1862), *Légendes* (1863)¹⁹, *Urbi et orbi. Bénédiction Papale* (1864), *Vexilla regis prodeunt* (1864), *Weihnachtsbaum — Arbre de Noël* (1874–1876)²⁰, *Sancta Dorothea* (1877), *Sursum corda* (1877), cykl *Choräle*²¹ (koniec lat siedemdziesiątych XIX w.), *In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi* (1880), a także fragmenty cyklu *Années de pèlerinage. Première année. Suisse* (1848–1854): utwór nr 3 *Pastorale*, z trzeciej części cyklu *Années de pèlerinage. Troisième année* (1877): utwór nr 1 *Angelus! Prière aux anges gardiens*. O inspiracji religijnej w muzyce fortepianowej może również świadczyć Lisztowska *Via Crucis* — mniej znana wersja tego dzieła na dwa fortepiany²².

W dorobku Aleksandra Głazunowa można odnaleźć utwór fortepianowy, którego tytuł wskazuje na wyrazowy charakter związany z *sacrum*: *In modo religioso* op. 38. W podobnej funkcji zostało zastosowane określenie *religioso* przez Bélé Bartóka. Jego *III Koncert fortepianowy* składa się z trzech części: I. *Allegretto*, II. *Adagio religioso*, III. *Allegro vivace*. Dookreślenie pomocnicze tempa drugiej części może sugerować luźne, bardziej właśnie wyrazowe związki z *sacrum*, aniżeli konkretne konotacje religijne.

W XX wieku czołowym przykładem wykorzystania fortepianu w muzyce o tematyce religijnej jest twórczość Oliviera Messiaena, autora m.in.: *Visions de l'Amen* na dwa fortepiany (1943) i *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (1944). Messiaen sięgał po fortepian również w większych obsadowo kompozycjach o tematyce religijnej. Przynależą do tej grupy m.in.: *Trois petites liturgies de la Présence Divine* na chór żeński, fortepian, fale Martenota, perkusję i orkiestrę

¹⁹ Zawiera dwa utwory poświęcone postaci św. Franciszka z Asyżu: 1. *Saint François d'Assise. La prédication aux oiseaux*, 2. *Saint François de Paule marchant sur les flots*.

²⁰ Zawiera utwory: 1. *Psallite*, 2. *O heilige Nacht!*, 3. *Die Hirten an der Krippe*, 4. *Adeste fideles*, 5. *Scherzoso*, 6. *Carillon*, 7. *Schlummerlied*, 8. *Altes provençalisches Weihnachtslied*, 9. *Abendglocken*, 10. *Ehemals! (Jadis)*, 11. *Ungarisch*, 12. *Polnisch*.

²¹ Zawiera utwory: 1. *Crux ave benedicta*, 2. *Jesu Christe*, 3. *Meine Seel' erhebt den Herrn*, 4. *Nun danket alle Gott!*, 5. *Nun ruhen alle Wälder*, 6. *O Haupt voll Blut und Wunden*, 7. *O Lamm Gottes!*, 8. *O Traurigkeit*, 9. *Vexilla Regis*, 10. *Was Gott tut, das ist wohlgetan*, 11. *Wer nur den lieben Gott lässt walten*.

²² F. Liszt, *Via Crucis, les 14 stations de la croix* na cztery głosy solowe (SATB), chór i organy lub fortepian (1878–1879). Wersja na dwa fortepiany jest wersją autorską F. Liszta. Ponadto niektóre z części wersji wokalnoinstrumentalnej są przeznaczone do wykonania bez udziału chóru i solistów — na organach lub na fortepianie. Istnieje także autorska wersja tego dzieła na jeden fortepian. Por. S. Dąbek, op. cit., s. 53–57.

smyczkową (1943–44); *Turangalîla-Symphonie* na fortepian, fale Martenota i orkiestrę (1946–1948). W *La Ville d'en-haut* na fortepian i orkiestrę (1987), kompozycji inspirowanej lekturą Pisma Świętego, Messiaen ilustruje śpiew ptaków (ilustrację tę uzyskuje przez wykorzystanie m.in. ksylofonu i fortepianu)²³. Tematykę religijną w utworach instrumentalnych sugeruje tytuł lub komentarz o inspiracjach zaczerpniętych z określonych fragmentów Biblii.

Arvo Pärt napisał *Credo* na fortepian, chór i orkiestrę (1968). Dzieło zawiera aluzje do historii muzyki (m.in. Johanna S. Bacha, Ludwiga van Beethovena). Może sugerować przenikanie do jego twórczości tendencji postmodernistycznych. Jest to kompozycja z założenia o tematyce religijnej, wykorzystująca łaciński tekst *Wyznania wiary*. Nawiązuje jednak obsadą do Beethovenowskiej *Fantazji* na fortepian, solistów, chór i orkiestrę op. 80²⁴.

W pewnej mierze twórczość fortepianowa wzbogaciła się o utwory inspirowane *sacrum* dzięki fortepianowym transkrypcjom chorałów Bacha, opracowanych na fortepian m.in. przez Ferrucia Busoniego²⁵.

4. Polska twórczość fortepianowa o inspiracjach religijnych

W polskiej twórczości fortepianowej inspiracje religijne można odnaleźć w wielu utworach na fortepian solo lub na fortepian z towarzyszeniem orkiestry. Dowodem są chociażby niektóre utwory fortepianowe Fryderyka Chopina. Inspirację religijną w jego muzyce kojarzy się głównie ze *Scherzem h-moll* op. 20, którego środkowe, utrzymane w wolnym tempie ogniwo opiera się, jak wiadomo, na motywach kolędy *Lulajże, Jezuniu*. Jan Węcowski odkrył u Chopina znacznie więcej motywów religijnych²⁶. Wskazuje on na obecność cytatów z polskich pieśni kościelnych w licznych utworach Chopina, by wymienić — poza *Scher-*

²³ M.T. Łukaszewski, *Przewodnik po muzyce fortepianowej*, Kraków 2014, s. 594–609.

²⁴ Ibidem, s. 734–735.

²⁵ Są to następujące chorały: *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* BWV 639, *Durch Adams Fall ist ganz verdebt* (I) BWV 637, *Durch Adams Fall ist ganz verdebt* (II) BWV 705, *In dir ist Freude* BWV 615, *Jesus Christus unser Heiland, der von uns Zorn Gottes wandt* BWV 665, *Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf* BWV 617, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645, *Nun komm der Heiden Heiland* BWV 659, *Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geist* BWV 667, *Nun freut euch lieben Christen gmein* BWV 734. Za: J.S. Bach, *Choralvorspiele für Orgel*, bearbeitet für Klavier von Ferruccio Busoni, Heft I: Nr. 1–5 BWV 667, 645, 659, 734, 639, Heft II: Nr. 6–9 BWV 617, 637/705, 615, 665, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden [b.r.].

²⁶ J. Węcowski, *Folklor religijny w utworach Chopina*, w: *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Księga Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Warszawa 24.02–28.02.1999*, red. M. Demska-Trębacz i in., Warszawa 1999, s. 513–534.

zem *h-moll* op. 20 — kilka tytułów: *Marche Funèbre c-moll* op. 72 nr 2 (pieśń: *Salve Regina, zawitaj Królowa*), *Nokturn Es-dur* op. 9 nr 2 (*Ciebie na wieki wychwalać będziemy, Bądź pozdrowiona Panienko Maryja*), *Bolero a-moll* op. 19 (*Ach mój Jezu, jak Ty klęczysz*), *Etiuda a-moll* op. 25 nr 4 (*Matko Najświętsza*)²⁷. Węcowski jest przekonany, że pieśni religijne odgrywały w życiu i twórczości Chopina ważną rolę: „Z pewnością pamiętał je bardzo dobrze. Można nawet przypuszczać, iż więcej zapamiętał pieśni religijnych i bardziej zapadły mu w pamięci. Nie ma bowiem wątpliwości, że Chopinowi bliskie było to wszystko, co przypominało mu Polskę, rodzinę, szczęśliwe lata dziecięce i młodzieńcze, a więc i polski folklor (tak świecki jak i religijny), z którym był związany w kraju na co dzień. Wydaje się, że polskie pieśni religijne były mu drogie uczuciowo i ideologicznie”²⁸. W muzyce Chopina można odnaleźć nie tylko konkretne odwołania do *sacrum*, manifestujące się cytatami pieśni kościelnych, lecz także związki luźniejsze, np. poprzez sformułowania wykonawcze sugerujące pianicie wykreowanie aury brzmieniowej zbliżającej do *sacrum*. W *Nokturnie g-moll* op. 32 Chopin wyróżnił ogniwo o fakturze akordowej, prowadzone w ruchu ćwierćnutowym, przywodzące na myśl chóralny śpiew kościelny. Charakter tego ogniwa dookreśla uwaga *religioso*. W notatce M.A. Szulca, opublikowanej na łamach „Echa Muzycznego” (1880), możemy przeczytać:

Zaręczają [...], że nazajutrz po bytności w teatrze na przedstawieniu *Hamleta* [Chopin — przyp. M.T.L.] napisał *Nokturn* op. 15 nr 3 i dał mu napis: na „cmentarzu”, ale gdy pójść miało do druku napis wymazał mówiąc: „niech się sami domyślą!”²⁹.

Autorem dwóch miniatur fortepianowych, których tytuły sugerują konotacje religijne jest Stanisław Moniuszko. Są to: *Anioł Pański* oraz *Anioł Pański w wiejskim kościółku* (napisane przed 1865)³⁰. Motywy sakralne można także znaleźć w utworze Ludwika Grossmana, zatytułowanym *Śpiew religijny* op. 29

²⁷ Ibidem, s. 517–521. Artykuł jest egzemplifikowany przykładami nutowymi, na których autor zaznaczył motywy cytowanych przez Chopina pieśni kościelnych.

²⁸ J. Węcowski, op. cit., s. 515.

²⁹ M.A. Szulc, *Zbiór wiadomości i uzupełnień dotyczących życia i utworów Fryderyka Szopena* [...], „Echo Muzyczne” 1880. Cyt. za: J. Ekier, P. Kamiński, *O Nokturnach...*, w: F. Chopin, *Nokturny* op. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55, 62, (seria A, t. 5), red. J. Ekier, P. Kamiński, Kraków 1995, s. 8.

³⁰ Są to dwie odrębne w zapisie wersje tego samego utworu. S. Moniuszko, *Utwory fortepianowe*, w: idem, *Dziela*, tom 34, red. K. Mazur, Kraków 1976, s. 82–83.

na fortepian³¹, opartym na motywach pieśni *Serdeczna Matko / Boże, coś Polskę*, a także w dyptyku Ludomira Rózyckiego *Italie: deux melodies simples* op. 50, który składa się z utworów o tytułach: *Ave Maria, Campo Santo*.

Dalsze rozważania skoncentrowane będą na zagadnieniach bezpośrednio związanych z tematem artykułu, a więc na aspektach religijnych w polskiej muzyce fortepianowej XX i XXI stulecia. Przedstawione zostaną utwory powiązane z *sacrum* poprzez zróżnicowane przesłanki wskazujące na kontekst religijny.

4.1. Tytuł sugerujący inspirację religijną

Najliczniej reprezentowane są w tej grupie dzieł polskie kolędy³². Najczęściej są to łatwe opracowania na fortepian lub na cztery ręce, o charakterze użytkowym, przeznaczone do muzykowania domowego lub o założeniach dydaktycznych. Można tu wymienić opracowania kolęd m.in. takich twórców, jak³³: Marcel Chyrzyński (ur. 1971) — *Kolędy w łatwym układzie* na keyboard lub fortepian (rok powstania nieznany, wyd. 1998); Jan Ekier (1913–2014) — *20 kolęd* (1947); Janina Garścia (1920–2004) — *Kolędy w łatwym układzie* op. 11 (rok powstania nieznany), *Kolędy najpopularniejsze* na cztery ręce op. 12 (rok powstania nieznany), *Graj ze mną na cztery ręce, część III* (kolędy) op. 37 (1969), *Kolędy różnych narodów* op. 77 (1997); Alicja Jonas — *Kolędy* na cztery ręce, *Kolędy z różnych stron świata* (rok powstania nieznany); Irena Pfeiffer (1912–1996) — *Pójdźmy wszyscy do stajenki, kolędy i pastoralki* (rok powstania nieznany, wyd. 1958), *Przylecieli aniołkowie — w bardzo łatwym układzie* na fortepian (rok powstania nieznany); Ireneusz Poznański — *6 Kolęd jazzujących* (rok powstania nieznany); Władysław Raczkowski (1893–1959) — *6 kolęd* na cztery ręce (rok powstania nieznany, wyd. 1947); Wojciech Rybicki (ur. 1942) — *Boże Narodzenie Najpiękniejszy Czas — kolędy* (rok powstania nieznany); Marian Sawa (1937–2005) — *Cztery kolędy* na fortepian na cztery ręce (2003).

Ponadto, w omawianym polu badawczym niektóre utwory są oparte na motywach kolęd, lecz twórczy wkład autora jest w nich większy aniżeli w prostych opracowaniach dla dzieci czy amatorów. Bywa, że na motywach kolędy są oparte

³¹ Wydanie: J. Kaufmann i Spółka, Warszawa [po 1859]. Jeden egzemplarz tego utworu jest przechowywany w Bibliotece Głównej UMFC w Warszawie, sygn. N25656.

³² Niektóre z nich zostały opublikowane przez wydawnictwa: Contra (Warszawa), PWM (Kraków), Warsaw Music Edition (Warszawa).

³³ Jeśli nie podano inaczej — na fortepian solo.

jedynie niektóre fragmenty danego dzieła. W tej grupie można wymienić takich twórców, jak: Eugeniusz Brańka (1922–2009) — *Chorał i Mazurek na Boże Narodzenie* (rok powstania nieznan); Michał Dobrzyński (ur. 1980) — *Trzy preludia na Boże Narodzenie* (2004); Witold Friemann (1889–1977) — *Misterium Bożego Narodzenia* (1942); Tadeusz Zygfryd Kassern (1904–1957) — *Sonatina nr 3 „Kolędowa”* (1944 lub 1945); Michał Kucharski (1891–1966) — *Wariacje fortepianowe na temat kolędy* (1940); Marian Sawa (1937–2005) — *Kolędowe granie na fortepian* (2004); Wawrzyniec Żuławski (1916–1957) — *Cztery kolędy polskie* (wersja II) na dwa fortepiany lub na cztery ręce (1947).

Twórczość bożonarodzeniowa obejmuje także proste opracowania kolęd w układzie na jeden fortepian lub na cztery ręce, w których autorzy skupili się na harmonizacjach kolęd, z rzadka sięgając po bogatsze środki wyrazowe i wykonawcze. Do tej grupy należą opracowania kolęd np. Ireny Pfeiffer, Janiny Garści, Alicji Jonas, Marcela Chyrzyńskiego. Niektórym twórcom melodie kolęd posłużyły za temat do wariacji (Michał Kucharski — *Wariacje fortepianowe na temat kolędy*) lub innych form — sonatiny (Tadeusz Z. Kassern), preludium (Michał Dobrzyński).

W grupie utworów, których konotacje religijne podkreśla tytuł, sytuują się między innymi następujące kompozycje: *Misericordia Domini* na fortepian (1982) Stanisława Dąbka (ur. 1946)³⁴; *Tryptyk wielkopostny* (2001) Leszka Mateusza Goreckiego (ur. 1977); *Rapsodia „Gloria”* (1997) Jana Wincentego Hawela (ur. 1936); *Sursum Corda* (1997–1998) Tomasza Kamieniaka (ur. 1981); *Wschodnie Liturgie na Dzwony* na fortepian i taśmę (1973) Michała Kirkova (ur. 1948); *Trzy fantazje na tematy polskie (Bogurodzica, Nie lij dyscu, Czego chcesz od nas Panie)* na fortepian (rok powstania nieznan) Rachel Knobler (ur. 1924); *Trzy fragmenty z Medytacji nad Księgą Rodzaju na progu Kaplicy Sykstyńskiej* na fortepian (2007)³⁵ Juliusza Łuciuka (ur. 1927); *Negro Spirituals* na dwa fortepiany (ok. 1943 lub 1946)³⁶ Romana Maciejewskiego (1910–1998); *Chorał i fughetta na temat „Dies illa, dies irae”* (1943–1944) Władysławy Markiewiczówny (1900–1982); *Polish Religious Song* (1945), *Heureuses Pâques* (1946) i *2 pièces hébraïques pour orgue ou piano* (1955) Aleksandra Tansmana

³⁴ S. Dąbek jest też autorem *Kwartetu smyczkowego „Factus est”* (1972), którego tytuł sugeruje konotacje religijne. Zob. *Polish Music. Polish Composers 1918–2010*, ed. by Marek Podhajski, Gdańsk–Lublin 2013, s. 411.

³⁵ Utwór składa się z trzech części: 1. *Stworzyciel*, 2. *Człowiek [Ja]*, 3. *Tchnienie Ducha*.

³⁶ Cykl zawiera następujące utwory: 1. *Listens to the Lambs*, 2. *Deep River*, 3. *Sometimes I Feel like a Motherless Child*, 4. *I Want to Be Ready*. Za: A. Brożek, *Mazurki Romana Maciejewskiego. Typologia form*, w: *Muzyka fortepianowa XIV*, op. cit., s. 64.

(1897–1986); *Pieśń bez słów* na motywach *Oj Dajże mi Boże* (2004) Tadeusza Trojanowskiego (ur. 1958); *Requiem for Scotty* na fortepian (1962) Andrzeja Trzaskowskiego (1933–1998).

W niektórych utworach na konotację religijną wskazują natomiast tytuły poszczególnych części danego dzieła. Tak jest, przykładowo, w *Suicie* na fortepian (1952) Ireny Garzdeckiej (1913–1963). W tej suicie, złożonej z pięciu części o tytułach ilustracyjnych (I–IV: *Samotne godziny*, *Skrawek nieba*, *Widma*, *Jarząca klinga*), ostatnia V część nosi tytuł *De profundis*. Jednakże tytuły części umieszczono tylko na stronie tytułowej, natomiast bezpośrednio nad nutami figurują jedynie cyfry porządkowe, bez tytułów. Materiał dźwiękowy *De profundis* nie wskazuje jednoznacznie na obecność jakiegokolwiek cytatu. Melodyka głównego motywu, prezentowanego na początku (t. 1), sugeruje takie konotacje, przede wszystkim stylizację monodii gregoriańskiej. Może się kojarzyć z melosem typowym dla psalmodii, lecz nie wykazuje ścisłych związków z żadnym z ośmiu tonów psalmowych. Ma natomiast charakter recytatywny. Liczba dźwięków tego motywu odpowiada liczbie sylab sentencji „De profundis clamavi ad te Domine” (t. 1–2). Charakter recytatywny dookreśla również sugestia zanotowana w partyturze: *recitando* (t. 1). W dalszym przebiegu utworu można spotkać motyw zaczerpnięty z fragmentu pieśni wielkopostnej *Odszedł Pasterz od nas* (zacytowany został w całości 5 takt pieśni, kilkakrotnie powtarzany z drobnymi zmianami).

Powstaje pytanie, czy utwory zawierające w tytule pojęcia: *chorał* i *modlitwa*, mogą zawierać konotacje religijne? Nasuwają one skojarzenia zarówno ze śpiewem gregoriańskim, jak i z chórem protestanckim. Pojęciem *chorał* określano również powolne struktury akordowe utrzymane w długich wartościach rytmicznych, pozbawione bezpośrednich związków z *sacrum*, a jedynie zawierające zewnętrzne skojarzenia z nim, sugerujące modlitewną aurę, lecz nie wskazujące na konkretne przesłanie z tym związane. Władysława Markiewiczówna wskazała w tytule na pochodzenie materiału muzycznego swojego utworu (*Chorał i fughetta na temat „Dies illa, dies irae”*). W większości badanych utworów nie pozostawiono w tytule konkretnych dookreśleń sugerujących proveniencję religijną. Wśród omawianych dzieł sytuuje się kilkanaście kompozycji wskazujących na taką intybulację (chorał). Napisali je m.in.³⁷: Eugeniusz Brańka (1922–2009) — *Chorał i Mazurek na Boże Narodzenie* (brak roku powstania), Artur Cieślak (ur. 1968) — *Preludium chorałowe* (1999), Andrzej Hundziak (ur. 1927) — *Wariacje chorałowe* (1962), Krystyna Kijania

³⁷ Jeśli nie podano inaczej — na fortepian solo.

— *Utwory fortepianowe* (brak roku powstania)³⁸, Miłosz Magin (1929–1999) — *Toccata, Choral et Fugue* (1955), Stanisław Michalek (1925–1997) — *Chorał i 6 wariacji* (1969), Stanisław Prószyński (1926–1997) — *Chorał i fuga* (1944)³⁹, Dariusz Przybylski (ur. 1984) — *Chorały* na fortepian i orkiestrę smyczkową op. 4 (2002), Adam Roman (ur. 1980) — *Chorał* (2003), Witold Szalonek (1927–2001) — *Toccata e corale* [wersja II] (1990), Aleksander Wielhorski (1889 [1990?]–1952) — *Chorał J. S. Bacha Es-dur* op. 48 (brak roku powstania), Anna Zawadzka-Gołosz (ur. 1955) — *Fantazja i chorał* (2001).

Podobne wątpliwości mogą budzić utwory z intytulacją *modlitwa*, napisane między innymi przez Stanisława Hieronima Nawrockiego (1894–1950) — *Modlitwa* (1949), Andrzeja Kurylewicza (1932–2007) — *Modlitwa* op. 58 (1998) czy Tomasza Kamieniaka (ur. 1981) — cykl *Am Rande des Tages — Fünf Klavierstücke* op. 40 (2008), którego druga część cyklu — *Gebet (Modlitwa)* może sugerować związek z *sacrum*⁴⁰.

Niektóre z utworów budzą wątpliwości, czy można je zaliczyć — poprzez tytuł — do gatunku religijnej muzyki fortepianowej. Jak odnieść się do takich tytułów, jak trzy kompozycje Janusza Kohuta (ur. 1955): *Muzyka przeorystyczna* (1980), *Jazz przeorystyczny* (1981), *Jazz przeorystyczny 23 XI 1982* (1982)? O ile słowo *przeor* może sugerować konotacje bliskie życiu monastycznemu, o tyle przymiotnik ‘przeorystyczny’ już nie wskazuje jednoznacznie, co kompozytor miał na myśli.

Szereg odniesień religijnych można odnaleźć w twórczości fortepianowej Tomasza Kamieniaka (ur. 1981)⁴¹. W cyklu *Cmentarz* op. 2 (1998, 2000, rev. 2013) niektóre ogniwa sugerują konotacje religijne, np. część VII *Requiem*

³⁸ Zbiór zawiera m.in. utwory 7. *Chorał h-moll*, 8. *Chorał d-moll*, Kraków 2007.

³⁹ Za: M. Mikolon, *Utwory fortepianowe Stanisława Prószyńskiego*, w: *Muzyka fortepianowa III*, (Prace Specjalne 18), red. J. Krassowski i in., Gdańsk 1979, s. 323.

⁴⁰ Na marginesie rodzi się pytanie: czy badając repertuar fortepianowej muzyki religijnej, do którego zaliczamy również utwory zatytułowane *Modlitwa*, należy wziąć pod uwagę dwa utwory Tekli Bądarzewskiej-Baranowskiej (ok. 1829–1861): słynną *Modlitwę dziewicy* oraz *Modlitwę wysłuchaną*. Były to utwory niezwykle popularne za życia kompozytorki (nadal są chętnie wykonywane np. w Japonii), lecz w Polsce utożsamiane z muzyką amatorską o niskiej wartości artystycznej. W kontekście badania związków takich dzieł z szeroko pojętym *sacrum*, należałoby je również wziąć pod uwagę. Ocenie badacza nie będzie w tym wypadku podlegać wartość artystyczna tych dzieł, ani ich aspekt pianistyczny, lecz ukryty „program” lub kontekst religijny.

⁴¹ Informacje o omawianych utworach T. Kamieniaka uzyskano od kompozytora drogą internetową (01.04.2015), a także na podstawie jego strony internetowej: <http://www.kamieniak.art.pl> (dostęp: 01.04.2015).

*aeternam*⁴². W partyturze kompozytor wpisał fragment tekstu — tytułowe *Requiem aeternam*, podpisane pod szeregiem akordów. Z kolei tytuł części VIII *Do Ciebie wznoszę me oczy* z cyklu *Esquisses (10 Kurzstücke)* op. 13 (2000, rev. 2013)⁴³ został zaczerpnięty z Psalmu 123.

W pierwszym zeszytcie cyklu Kamieniaka *Buch der Geheimnisse (Księga tajemnic)* op. 25 (2003)⁴⁴ pierwsza część nosi tytuł *Zmartwychwstanie*. W partyturze pod koniec utworu kompozytor zamieścił cytat z Nowego Testamentu, mówiący o Wniebowstąpieniu: „Potem wyprowadził ich ku Betanii i podniósłszy ręce błogosławił ich. A kiedy ich błogosławił, rozstał się z nimi i został uniesiony do nieba” (Łk 24, 50–51). Kompozytor zilustrował ten fragment ascendentalem postępowaniem akordów C-dur. Tytuł części wskazuje wprawdzie na moment Zmartwychwstania, jednakże cytat z Pisma Świętego, umiejscowiony w partyturze, mówi o Wniebowstąpieniu. Z kolei piąta część omawianego cyklu jest zatytułowana *Lacrimosa*.

W innym cyklu Kamieniaka *Buch der Illusionen (Księga iluzji)* op. 32 (2004)⁴⁵ także można spotkać wątki sugerujące konotacje religijne. W części *Marsz żałobny* znajduje się motyw sekwencji *Dies irae*, połączony ze swobodnie zacytowanym *Marszem żałobnym* z *Sonaty b-moll* op. 35 Chopina. W ostatniej części cyklu kompozytor zastosował akordowy przebieg prowadzony w długich wartościach rytmicznych, pod którym podpisał słowa Psalmu 130 [129]: „De profundis clamavi ad te, Domine, Domine, exaudi vocem meam fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis mea”. Motyw sekwencji *Dies irae* znajdujemy również w ostatniej części omawianego dzieła. Z kolei w cyklu *Am Rande des Tages (Na skraju dnia) — Fünf Klavierstücke* op. 40 (2008), drugiej części kompozytor nadał tytuł *Gebet (Modlitwa)*⁴⁶.

⁴² Cykl obejmuje następujące ogniwa: 1. *Brama cmentarna*, 2. *Wizja*, 3. *Cyprys*, 4. *Dlaczego?*, 5. *Dzwony żałobne*, 6. *Memento mori*, 7. *Requiem aeternam*, 8. *Pogrzeb*, 9. *Otchłań*, 10. *Wrota cmentarne*. Za: Tomasz Kamieniak — pianista kompozytor [strona internetowa], <http://www.kamieniak.art.pl> (dostęp: 01.04.2015).

⁴³ Części utworu: 1. *Śmierć nawiedza mą duszę*, 2. *Zamyślenie*, 3. *Odejście*, 4. *Gniew*, 5. *Pomnik*, 6. *Błędna dusza*, 7. *Zmierzch*, 8. *Do Ciebie wznoszę me oczy*, 9. *Szalony*, 10. *Umarłem*.

⁴⁴ *Buch der Geheimnisse (Księga Tajemnic)* (2003) op. 25; części cyklu: 1. *Auferstehung*, 2. *Regenbogen*, 3. *Notturmo I*, 4. *Dunkelheit*, 5. *Lacrimosa*, 6. *Die Kraft der Wahrheit*, 7. *Notturmo II*, 8. *Für den Tod*, 9. *Die Wahrheit ist draußen*, 10. *Geheimnis*, 11. *Notturmo III*, 12. *Erlösung*.

⁴⁵ *Buch der Illusionen* op. 32 (2004); części cyklu: 1. *Lebe wohl!*, 2. *Einsamkeit*, 3. *Bild*, 4. *Erinnerung*, 5. *Sphinx Leonardo da Vinci*, 6. *Komm zurück!*, 7. *Abgrund*, 8. *Trauermarsch*, 9. *Sphinx T. K.*, 10. *Sphinx K. K.*, 11. *Aufstand der Seele*, 12. *The End*.

⁴⁶ Wszystkie części cyklu *Am Rande des Tages. Fünf Klavierstücke* op. 40 (2008), to: 1. *Leere*, 2. *Gebet*, 3. *Sehnsucht*, 4. *Erwartung*, 5. *Erfüllung*. *Nachspiel zu Am Rande des Tages*, 6. *Enttäuschung*.

Tomasz Kamieniak jest jednym z nielicznych twórców polskich młodego pokolenia, który w znacznej mierze ukierunkował swoją twórczość na muzykę fortepianową. Jego utwory odznaczają się nawiązaniem do tradycji muzycznej, często tonalnością dur-moll, wyraźnymi ukłonami w stronę muzyki romantycznej, z elementami poetyki postmodernistycznej (minimalizm)⁴⁷. W muzyce Kamieniaka można dostrzec również związki z twórczością fortepianową Ferenc Liszta, Charlesa-V. Alkana, Philipa Glassa, Wojciecha Kilara⁴⁸.

W twórczości najmłodszego pokolenia twórców polskich można zaobserwować próbę implementowania gry fortepianowej na grunt muzyki o tematyce religijnej w dziełach wokalnoinstrumentalnych, w których fortepian odgrywa ważną rolę kolorystyczną i wyrazową. Przykładowo, Sebastian Szymański (ur. 1982) w utworze *Canticum canticorum* (2012), kompozycji stanowiącej introdukcję do dzieła symfonicznego z łacińskim librettem Księgi *Pieśni nad Pieśniami*, jednakże funkcjonującej także jako samodzielny utwór fortepianowy, zastosował właśnie fortepian. Inny utwór tego kompozytora, *Maria* (2010), także sugerujący konotacje religijne, jest solowym fortepianowym fragmentem jego *Pasji*. Funkcjonuje też jako solowy utwór fortepianowy.

Na zakończenie jeszcze jeden przykład kompozycji, której religijny charakter sugeruje kompozytor. Aleksander Kościów (ur. 1974) jest autorem szeregu dzieł o tematyce religijnej, a niezależnie od nich kilkunastu utworów fortepianowych, w tym *Trzech postludium* (2000). W partyturze kompozytor wprowadził podtytuły do każdego postludium, ale w komentarzu do nich zaznacza⁴⁹, że nie powinno się publikować tych podtytułów np. w programach koncertowych. Powinny natomiast być one znane tylko przez pianistę. Zaznacza również, że każde postludium jest modlitwą, swoistym *requiem* dla trzech postaci, które wymienia w podtytułach: I *Postludium — modlitwa Dismosa*, II *Postludium — modlitwa Ahasvera*, III *Postludium — modlitwa Grzegorza z Nareku*. Kompozytor sugeruje, że wykonawca, zanim przystąpi do pracy nad

⁴⁷ Autorski wybór dzieł, w wykonaniu samego kompozytora-pianisty, ukazał się na dwóch płytach CD opublikowanych przez wytwórnię Acte Préalable, AP0190 (Warszawa 2008), AP0202 (Warszawa 2010). Ciekawą interpretację muzyki T. Kamieniaka zamieszcza w booklecie do obu płyt Irena Jakuboszczak. Zwraca ona uwagę na obecność w tej muzyce bogatej symboliki, cytatów z Pisma Świętego, podkreślających religijny charakter niektórych dzieł, symboliki liczby pięć.

⁴⁸ T. Kamieniak jest również autorem szeregu transkrypcji fortepianowych różnych dzieł W. Kilara, w tym jego muzyki filmowej.

⁴⁹ A. Kościów, *Trzy postludia. Wirtuozeria, pianistyczność, ekspresja*, w: *Potencjał kompozycyjny utworów na instrumenty solowe. III Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. M. Borkowski, A. Gronau-Osińska, Warszawa 2003, s. 12–25.

utworem, powinien nie tylko zapoznać się z tymi trzema postaciami, ale również odnieść się do nich w sposób niejako duchowy, mistyczny. W autorskiej refleksji o tym cyklu Kościów przytacza przykład warszawskiego pianisty Roberta Morawskiego, który poświęcił kilka miesięcy na studiowanie literatury na temat tych postaci, nim podjął się prawykonania⁵⁰.

4.2. Materiał dźwiękowy sugerujący inspirację religijną

W tej grupie dzieł sytuują się zarówno utwory, w których materiale dźwiękowym zastosowano cytaty polskich pieśni kościelnych lub monodii gregoriańskiej, jak również wariacje na temat dzieła religijnego innego kompozytora, np. *9 wariacji na temat Psalmu XXXIII Exsultate in Domino M. Gomółki* (1967) Aliny Piechowskiej-Pascal (ur. 1937). Można tu wyróżnić kompozycje, które oprócz tytułu jednoznacznie wskazującego na konotacje religijne zawierają w tworzywie dźwiękowym cytaty lub wybrane motywy bądź stylizacje, jak też takie dzieła, których tytuł jest religijnie obojętny (np. sonata, koncert), lecz w ich tworzywie dźwiękowym można znaleźć czytelne nawiązania do konkretnych pieśni kościelnych lub monodii gregoriańskiej.

W pierwszej grupie dzieł nie tylko tytuł, jak wskazano, podkreśla ich religijny charakter, lecz zazwyczaj także tworzywo dźwiękowe. W *Tryptyku wielkopostnym* Leszka M. Goreckiego można spotkać cytaty z polskich pieśni pasyjnych⁵¹, zaś w *Suicie polskiej* (1948) Witolda Rudzińskiego (1913–2004) część zatytułowaną *Hejnał*, opartą na motywach pieśni adwentowej.

Suita polska (1948)⁵² Witolda Rudzińskiego składa się z czterech części: 1. *Hejnał*, 2. *Kujawiak*, 3. *Kurpiowski*, 4. *Krakowiak*. *Hejnał* jest oparty, jak wspomniano, na adwentowej pieśni kościelnej *Hejnał wszyscy zaśpiewajmy* (zob. przykł. 1). Pod względem kontinuum formalnego przypomina barokową partitę. Podany na wstępie temat pieśni podlega wariacyjnym opracowaniom (zob. przykł. 2 i 3). Temat pojawia się na początku utworu, w akordowej fakturze (następnie arpeggiowanej), prowadzony w ruchu ćwierćnutowym (zob. przykł. 2). W dalszej części przybiera formę figuracyjnego preludium. Szesnastkowa figuracja pojawia się w takcie siódmym (zob. przykł. 3). Pierwszych sześć tak-

⁵⁰ Ibidem, s. 17–18.

⁵¹ Są to następujące pieśni: *Pobudka z Gorzkich żali* (część I), *Jezu Chryste, Panie miły* (część II), *Któryś za nas cierpiał rany* (część III).

⁵² Por. M.T. Łukaszewski, *Solowa twórczość...*, op. cit., s. 86–107.

tów pełni więc rolę wstępu. Kolejne ogniwa przynoszą zróżnicowane możliwości opracowania *cantus firmus*.

Przykład 1. Pieśń *Hejnał wszyscy zaśpiewajmy*, w: ks. J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, wydanie XL, red. K. Mrowiec, Kraków 2001, s. 21

1. Hej - nał wszy -scy za - śpie - waj - my, * Cześć i chwa - łę Pa - nu daj - my, *

Na - boż - nie k'Nie - mu wo - łaj - my.

2. Mocny Boże z wysokości, * Ty światłem swej wszechmocności * Rozpędź piekielne ciemności.
3. Jużci ona noc minęła, * Co wszystkie świat ucisnęła, * A początek z grzechu wzięła.
4. Na to Boży Syn jedyny, * By ciemności zniósł i winy, * W żywot zstąpił świętej Panny.
5. Temu Bóg dał nas w opiekę, * By czartowską zniósł z nas rękę * I piekielną odjął mękę.
6. Ten łaskawie nas przyjmuje, * Z wiecznych ciemności wyjmuje, * Światłość zbawienną gotuje.

Przykład 2. W. Rudziński, *Suita polska na fortepian* (1948), część I *Hejnał*, Warszawa 1950, t. 1–7

Andantino, non molto espress. *m. s.*

Przykład 3. W. Rudziński, *Suita polska na fortepian* (1948), cz. I *Hejnał*, Warszawa 1950, t. 12–13

Mirosław Bukowski (ur. 1936) w *II Sonacie fortepianowej* (1958–1959, Warszawa 1981), w ogniwie zatytułowanym *Chorał*, umieścił cytat pieśni wielkanocnej *Chrystus zmartwychwstan jest* (z drobnymi zmianami). Melodia *cantus firmus* (zob. przykł. 4) pojawia się w najwyższym głosie. Przebieg jest prowadzony w ruchu ćwierćnutowym, w fakturze akordowej. Po akordowym chorale (zob. przykł. 5) rozwija się figuracyjna, wirtuozowska coda, w której pod koniec raz jeszcze rozbrzmiewa cytat pieśni, oplatany szesnastkowymi figuracjami i akordami. Przebieg chorału jest kształtowany na wzór barokowej partity, rozpoczynającej się akordowym tematem, poprzez figuracyjne wariacje, aż do akordowo-figuracyjnego chorału (cody). W podobny sposób jest zbudowany także, omówiony wcześniej, *Hejnał z Suity polskiej* Rudzińskiego. Ukształtowanie wyrazowe obu tych utworów, ich przebieg i konstrukcja formalna pozwalają na interpretację wskazującą na to, że pieśń kościelna ma tu znaczenie centralizujące. Tytuły utworów są natomiast religijnie obojętne (suita, sonata).

Violetta Przech, w studium o sonatach Mirosława Bukowskiego⁵³, ogranicza się jedynie do stwierdzenia obecności tematu pieśni *Chrystus zmartwychwstan jest* jako tematu II części *II Sonaty*. Analizując formę tego dzieła, przyporządkowuje ją do Heglowskiej triady: tezą jest temat I w części I, antytezą — chorał w części II, zaś syntezą — coda utworu, w której rozbrzmiewa równocześnie temat pieśni (chorał) i nałożony nań w postaci figuracji fragment czoła tematu I z części I. Autorka stwierdza, że kompozytor odwołuje się do tradycji sięgania po lirykę religijną, nie rozwija jednak zagadnienia cytatu pieśni religijnej jako odrębnego wątku analitycznego (aspektu fortepianowej muzyki religijnej) w tym utworze. Za przykład cytowania tej samej pieśni w przeszłości podaje *Missa Paschalis* Marcina Lwowczyka⁵⁴.

⁵³ V. Przech, op. cit., s. 243–264.

⁵⁴ Ibidem, s. 248–249.

Przykład 4. Pieśń *Chrystus zmartwychwstan jest* (fragment), w: *Śpiewnik liturgiczny*, red. ks. B. Bartkowski, ks. K. Mrowiec i in., Lublin 1998, s. 222

I. Chry - stus zmar - twych - wstał jest, Nam na - przy - kład dan jest,
Iż ma - my zmar - twych - pow - stać,

Przykład 5. M. Bukowski, *II Sonata fortepianowa*, Warszawa 1981; *Choral* — motyw pieśni *Chrystus zmartwychwstan jest* w najwyższym głosie, s. 14

Choral
Poco più lento

p
p legato, cantabile

W niektórych utworach fortepianowych Mariana Sawy można natrafić na religijne konotacje⁵⁵. W twórczości fortepianowej tego kompozytora wyróżnić można

⁵⁵ Por. M.T. Łukaszewski, *Inspiracja religijna...*, op. cit., s. 35–89; idem, *Twórczość fortepianowa Mariana Sawy*, Warszawa 2012, s. 79–125.

trzy idiomy: ludowo-taneczny, sakralny oraz motoryczno-toccatowy⁵⁶. Bezpośrednie nawiązania do pieśni kościelnych można odnaleźć przede wszystkim w *Czterech kolędach* na cztery ręce (2003), *Kolędowym graniu* (2004), w *Trzech elegiach* (1995), a także — pośrednio — w *III Mazurku* (1993). *Trzy Elegie* (1995) na fortepian lub organy opierają się na motywach pieśni *Ja wiem, w kogo ja wierzę*. W *I Elegii* (zob. przykł. 6) cytat pieśni jest najbardziej rozpoznawalny; pozostałe części cyklu opierają się natomiast swobodnie na motywach tej pieśni.

Przykład 6. M. Sawa, *Elegia I*, t. 1–8; w partii lewej ręki motyw pieśni

Misterioso

The image displays a musical score for the piano part of 'Elegia I' by M. Sawa. It is marked 'Misterioso' and begins with a '2.' marking. The score is written for two staves: the upper staff is the right hand and the lower staff is the left hand. The right hand part consists of four measures of chords with a rhythmic pattern of eighth notes. The left hand part consists of four measures of a simple melody, which is a reference to a folk song. The first measure of the left hand has a piano dynamic marking 'p'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

W *III mazurku* fortepianowym (1993) Sawa wykorzystał motyw z pieśni do św. Józefa pt. *Szczęśliwy, kto sobie patrona* (zob. przykł. 7). Melodia mazurka jest motywicznie i rytmicznie zbliżona do przywołanej pieśni, lecz nie jest cytowana wprost z niej. Sawa stosuje podobny układ rytmiczny, rysunek linii melodycznej oraz powtórzenie frazy (zob. przykł. 8). W tym samym mazurku kompozytor zastosował motywy pieśni weselnej *Chmiel*⁵⁷.

⁵⁶ M.T. Łukaszewski, *Twórczość fortepianowa Mariana Sawy*, op. cit., s. 31.

⁵⁷ Wątek ten jest szerzej rozwinięty w artykule: M.T. Łukaszewski, *Inspiracja religijna...*, op. cit., s. 35–89 oraz w książce: idem, *Twórczość fortepianowa...*, op. cit., s. 79–125.

Przykład 7. Pieśń do św. Józefa *Szczęśliwy, kto sobie patrona*, w: *Śpiewnik liturgiczny*, red. ks. B. Bartkowski, ks. K. Mrowiec i in., Lublin 1998, s. 380

Szczę-śli - wy, kto so-bie pa-tro - na Jó - ze - fa ma za o - pie - ku - na;

Nie - chaj się ni - cze - go nie bo - i, Bo Świą - ty Jó - zef przy nim sto - i Nie zgi - nie.

Przykład 8. M. Sawa, *Mazurek III*, t. 21–27, motywy pieśni *Szczęśliwy, kto sobie patrona*

Inspirację religijną, połączoną z cytatami motywów o proveniencji sakralnej, można odnaleźć także w utworach na fortepian i orkiestrę, głównie w koncertach. Tytuły tych koncertów są na ogół religijnie obojętne, jednak w ich tworzywie dźwiękowym można odnaleźć cytaty konkretnych pieśni kościelnych. Dotyczy to m.in. dzieł Wojciecha Kilara, Pawła Łukaszeńskiego, Bogusława Madeya i Józefa Świdra. Dwa inne koncerty mają natomiast religijnie obojętny charakter. Ich religijny kontekst sugeruje natomiast podtytuł koncertu bądź komentarz odkompozytorski, w którym twórca wskazuje na taki właśnie kontekst. W tej grupie sytuują się koncerty fortepianowe Krzysztofa Pendereckiego i Zygmunta Krauzego.

Bogumiła Mika przeprowadza analizę *Ewokacji* na fortepian i orkiestrę kameralną (1982) Józefa Świdra (1930–2014)⁵⁸. Autorka przytacza materiał źródłowy wykorzystany przez kompozytora. Są to następujące pieśni: *Litania loretańska*, *Pod Twoją obronę*, fragmenty *Godzinek (Zacznijcie wargi nasze, Zawitaj Pani świata)*, *Bogurodzica*, *Nie płacz już dziecino*, *Apel Jasnogórski*, *Chwalcie łąki umajone*, *My chcemy Boga*, *Serdeczna Matko*⁵⁹. Następnie autorka omawia sposoby operowania przez kompozytora tym materiałem. Zwraca uwagę na obecność w fortepianowym dziele motywów religijnych. Metodologię swoich badań opiera na aspekcie „intertekstualności” i dialogu kompozytora z tradycją. Odnośnie do kontekstu religijnego w artykule pojawia się jedynie następująca refleksja: „[...] *Ewokacje*, stanowiące przywołanie znanych i rozpowszechnionych pieśni maryjnych, układają się też w symboliczną modlitwę”⁶⁰. W przyjętej perspektywie metodologicznej autorka kładzie nacisk na zagadnienie intertekstualności, nie zaś na pojęcie inspiracji, duchowości i związanych z tym kontekstów religijnych jako podstawy w powstaniu danego dzieła muzycznego. Użycie cytatów pieśni maryjnych przez Świdra mogło mieć głębszą podstawę teologiczną, aniżeli wyrażać tylko chęć intertekstualnego dialogu z tradycją. Tę perspektywę badawczą (intertekstualność) także należy wziąć pod uwagę w dalszych badaniach nad polską fortepianową muzyką XX i XXI w., wykazującą inspirację religijną (lub kontekst), lecz nie jako jedyną orientację metodologiczną.

Wątki religijne są również obecne w *Metamorfozach — Wariacjach na temat Paganiniego* (1989) Bogusława Madeya (1932–2004)⁶¹. Tytuł utworu nie sugeruje żadnych związków z *sacrum*. Można tu natomiast odnaleźć liczne (celowe) odwołania do twórczości różnych kompozytorów, zastosowanie wielorakich technik kompozytorskich, aluzyjne potraktowanie materiału zadanego (*Kaprys a-moll* N. Paganiniego)⁶², które sytuują to dzieło w nurcie postmodernistycznym. Na obecność w tworzywie dźwiękowym *Metamorfoz* wątków religijnych wskazuje Janina Tatarska. Odnalazła ona w omawianym dziele cytaty następujących pieśni: *Święty Boże* i *Boże coś Polskę* (wariacja II), *Któryś za nas cierpiał rany* (wariacja VI). Autorka zwraca ponadto uwagę na motywy chorałowe w wariacji II, będące odwołaniem do tradycji *sacrum*⁶³. Wskazuje na koncepcję dzieła jako

⁵⁸ B. Mika, op. cit., s. 351–366.

⁵⁹ Ibidem, s. 358.

⁶⁰ Ibidem, s. 364.

⁶¹ Zob. J. Tatarska, op. cit., s. 111–123.

⁶² Por. M.T. Łukaszewski, *Przewodnik...*, op. cit., s. 538–540.

⁶³ J. Tatarska, op. cit., s. 117.

„intertekstualnego konstruktu”⁶⁴. *Metamorfozy* Madeya nie są jedynym przykładem połączenia tematu Paganiniego z wątkami sakralnymi (por. choćby obecność znanego motywu sekwencji *Dies irae* w *Rapsodii na temat Paganiniego* S. Rachmaninowa na fortepian i orkiestrę).

Wojciech Kilar (1932–2013), w środkowej części (*Corale, Largo religiosamente*) *I Koncertu fortepianowego* (1996–1997), zastosował cytat — jak pisze Leszek Polony — brewiarzowej melodii kantyku Zachariasza *Błogosławiony Pan Bóg Izraela*, śpiewanej podczas nieszporów oraz po Komunii świętej⁶⁵. Stanisław Będkowski⁶⁶ omawia determinanty stylistyczne i źródła inspiracji w trzech okresach twórczych Kilara, koncentrując uwagę na analizie formy *I Koncertu*. Autor podkreśla ważny w ostatnim okresie twórczości Kilara kontekst religijny, przytaczając wypowiedzi kompozytora o jego fascynacji kantykiem Zachariasza. Kontekst religijny w *I Koncercie* wyrasta więc, co podkreśla sam Kilar w wywiadach, bezpośrednio z inspiracji *sacrum* chrześcijańskim oraz ma związek z przywiązaniem twórcy do nabożeństw Kościoła katolickiego. Motywy pieśni kościelnych są obecne *notabene* w obu koncertach fortepianowych Kilara.

Kilar za muzykę religijną uważa nie tylko utwory napisane do tekstów religijnych lub nimi inspirowane, lecz także dzieła muzyczne z założenia niereligijne. Mówił o tym w następujący sposób: „Jednak patrząc szerzej, trzeba powiedzieć, że muzyką świętą jest każda muzyka czysta, dobra, piękna, zmierzająca ku budowaniu człowieka. Dlatego święty może być jakiś menuetek Mozarta czy preludium Chopina”⁶⁷. Kilar wspominał ponadto o swoich inspiracjach *sacrum*:

Piszę wtedy, kiedy odczuwam potrzebę wewnętrzną. Tak się składa, że jako człowiek wierzący, mam ją dość często [...]. Od czasu, kiedy pojawiły się pierwsze zapisy słowa, ślady świadomie komponowanej muzyki, aż po dzień dzisiejszy, nie ma niczego, co bardziej wpływałoby na twórczość, zwłaszcza muzyczną i plastyczną, niż inspiracja płynąca z religii, wiary, z tekstów świętych. To najpotężniejszy i najważniejszy obszar muzyki. Tyle móg

⁶⁴ Ibidem, s. 118.

⁶⁵ L. Polony, *Kilar. Żywioł i modlitwa*, Kraków 2005, s. 156. Zob. także: A. Nowak, *Koncerty fortepianowe H. M. Góreckiego i W. Kilara. Filiacje — tradycje — styl*, w: *Muzyka fortepianowa XII*, (Prace Specjalne 59), red. J. Krassowski, Gdańsk 2001, s. 263–272; S. Będkowski, *Determinanty stylistyczne...*, op. cit., s. 367–383.

⁶⁶ S. Będkowski, *Determinanty stylistyczne...*, op. cit., s. 367–383. Tekst ten powstał przed napisaniem przez Kilara *II Koncertu fortepianowego* (2011).

⁶⁷ K. Podobińska, L. Polony, *Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarem*, Kraków 1997, s. 59.

przemięło, tyle form umarło, a inspiracja tekstami świętymi jest niewyczerpana [...]. Wydaje się, że same teksty narzucają z góry aurę wyrazową, rodzaj użytych środków. Widać to na przykładzie *Mszy h-moll* czy *Pasji* J. S. Bacha albo *Missa Solemnis* Beethovena [...]⁶⁸.

Kompozytor podkreśla zatem wprost swoją potrzebę wyrażania religijności, która manifestuje się nie tylko dziełami napisanym do tekstów o charakterze religijnym, lecz także utworami czysto instrumentalnymi, w których można odnaleźć takie konotacje. Należą do nich oba koncerty fortepianowe Kilara. W tym kontekście, za S. Dąbkim, można by określić muzykę drugiej części *I Koncertu fortepianowego* jako „konfesyjną”⁶⁹, związaną z wyznaniem. Doszukiwanie się w tym przypadku jedynie kontekstów intertekstualnych i nawiązań do postmodernizmu byłoby odsłonięciem jednej strony medalu. Obecność inspiracji religijnych, wyrastająca z głębokich przekonań twórcy, jest ową drugą stroną, która — jeśli wpisuje się w nurt postmodernistyczny i kontekst intertekstualny — to tylko na płaszczyźnie elementów dzieła muzycznego, stylu i techniki kompozytorskiej. Kontekst religijny skierowuje uwagę badacza na inny trop — poszukiwania inspiracji religijnych, które, jak można sądzić na przykładzie badanych dzieł, miały związek z wewnętrzną potrzebą twórcy wyrażenia swoich przekonań religijnych.

Paweł Łukaszewski (ur. 1968) skomponował w 1996 r. *Koncert* na organy i orkiestrę smyczkową⁷⁰. Istnieje również autorska wersja tego dzieła na fortepian i orkiestrę smyczkową (1996/2008). W materiale dźwiękowym drugiej części twórca ukrył cytat z wielkosobotniego hymnu *Exsultet*. Nie jest to wersja chorałowego *Exsultet*, którego spolszczoną i zmienioną w stosunku do łacińskiego oryginału melodię śpiewa się w polskich kościołach podczas liturgii Wigilii Paschalnej w Wielką Sobotę, lecz oryginalna francuska melodia *Nous Te louons Splendeur du Père, Jésus Fils de Dieu*, śpiewana we Francji, niemająca związku z łacińskim *Exsultet*. Melodię hymnu Łukaszewski poznał podczas kilkakrotnych pobytów we Francji z Chórem Akademickim dawnej Akademii Teologii Katolickiej (obecnie UKSW) w Warszawie, prowadzonym przez szereg lat przez

⁶⁸ W. Kilar, *Dowód na istnienie Boga. O muzyce sakralnej — dla „Gościa Niedzielnego” mówi Wojciech Kilar* [rozmowę przeprowadziła B. Gruszka-Zych], „Gość Niedzielny” 2000, nr 47, s. 28.

⁶⁹ S. Dąbek, *O orientacji w analizie religijnej muzyki konfesyjnej. Teoria i praktyka*, „Ateneum Kapłańskie” 2009, nr 1–2, s. 73–86; przedruk w: *Roman Maciejewski twórca charyzmatyczny*, red. J. Dankowska, J. Tatarska, A. Brożek, Poznań–Warszawa 2010, s. 209–219.

⁷⁰ Jedyne nagranie tego dzieła utrwalono na płycie: P. Łukaszewski, *Missa pro Patria*, W. Golonka — organy, Concerto Avenna, A. Mysiński — dyrygent, Acte Préalable AP 0009, Warszawa 1999/2005.

ks. prof. dra hab. Kazimierza Szymonika. Zespół ten raz na trzy lata wyjeżdżał, na zaproszenie archidiecezji w Rouen i stowarzyszenia Maîtrise Saint-Evode de la cathédrale de Rouen, na tournée koncertowe do Francji, którego częścią była liturgia Triduum Paschalnego w katedrze w Rouen. Łukaszewski miał okazję słyszeć *Exsultet* w wykonaniu ówczesnego arcybiskupa Rouen Josepha Duvala. Ani tytuł *Koncertu*, ani też tytuły jego części nie wskazują jednoznacznie na kontekst religijny. Cytat został ukryty w materiale części drugiej i może zostać rozpoznany tylko przez tych, którym znana jest francuska liturgia wielkosobotniej Wigilii Paschalnej.

4.3. Inne przesłanki wskazujące na kontekst religijny

Fortepianowa *Sonate d'Octobre* (1978) Joanny Bruzdowicz (ur. 1943) była jednym z pierwszych utworów w Polsce, napisanych jako *hommage* dla Jana Pawła II z okazji wyboru na papieża. Zróżnicowane dzieła, przeważnie o tematyce religijnej, dedykowali mu wówczas m.in.: Krzysztof Penderecki, Henryk M. Górecki, Augustyn Bloch, Juliusz Łuciuk, Wojciech Kilar, Roman Palester⁷¹. Sonata zawiera dwie dedykacje: pierwsza — *in memoriam le 16 octobre 1978 — élection du Pape Jean Paul II* — jest dookreślona w podtytule utworu, natomiast druga adresowana jest do rumuńskiej pianistki Liany Serbescu. Sama dedykacja nie świadczy jednak o jakichkolwiek związkach z muzyką sakralną. Nie wskazuje na to również tworzywo dźwiękowe utworu.

Przykładem dzieła luźno związanego z kontekstem religijnym jest *II Koncert fortepianowy* (1995–1996) Zygmunta Krauzego (ur. 1938). Kompozytor tak pisał w komentarzu do utworu:

[*Koncert* — przyp. M.T. Ł.] składa się z czterech części, odwołujących się do miejsc, które kiedyś odwiedziłem [...]. Każde z tych miejsc jest kolebką religii: Delfy — początkiem kultu Apollina, Teotihuacán — świętym miastem Azteków, Kyongju — buddyjską stolicą Korei, Jerozolima — świętym miejscem trzech religii: judaizmu, chrześcijaństwa i islamu [...]. Muzyka *Koncertu fortepianowego* nie pretenduje jednak do przekazywania jakichkolwiek uczuć religijnych. Wyraża ona przede wszystkim emocje, jakie budzi piękno, siła i energia tych miejsc, oraz odnosi się do ich odległej przeszłości⁷²

⁷¹ Por. M.T. Łukaszewski, *Muzyka chóralna o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich. 1945–2000*, Lublin 2007, s. 95.

⁷² Z. Krauze, komentarz do nagrania *II Koncertu fortepianowego*, w: Z. Krauze, *Dzieła orkiestrowe* [płyta CD], Polskie Radio PRCD 118, Warszawa 1999, s. [6].

Inne słowa kompozytora uzupełniają jego refleksję na temat charakteru dzieła:

Przyczyna, dla której napisałem ten utwór, nie ma charakteru religijnego — nie jestem człowiekiem wierzącym — ale wszystkie te mistyczne miejsca, które odwiedziłem, pozostawiły w mojej pamięci głębokie przeżycia związane z atmosferą, pejzażem, historią. *Koncert* w żaden sposób nie nawiązuje [podkreśl. S. B.] do tradycji muzycznych tamtych kultur, wyrażam się wyłącznie moim językiem dźwiękowym obrazującym pewne idee⁷³.

W tym wypadku można więc mówić o pozareligijnym kontekście fascynacji architekturą miejsc świętych wspomnianych czterech religii. Mamy tu więc do czynienia tylko z pewną stycznością z szeroko pojmowanym kontekstem religijnym, pozbawionym bezpośrednich odniesień wyznaniowych.

Na tytuł sugerujący konotacje religijne może wskazywać również *Koncert fortepianowy „Zmartwychwstanie”* (2001/2007) Krzysztofa Pendereckiego (ur. 1933). Na powstanie tego dzieła miały wpływ wydarzenia z 11 września 2001 roku w Nowym Jorku. *Koncert fortepianowy* jest hołdem złożonym ofiarom ataku na World Trade Center. Motywika kompozycji budzi skojarzenia z innymi utworami Pendereckiego, zwłaszcza z *Credo*. Charakterystyczne są fragmenty chorałowe, o prostej fakturze, rozdzielone recytatywami. Uroczysty chorał pojawia się w finale *Koncertu* w *tutti*, w którym partia fortepianu wtapia się w masę brzmieniową orkiestry.

5. Podsumowanie i wnioski końcowe

W utworach, w których konotacje religijne ewokuje materiał dźwiękowy można spotkać ujęcia nawiązujące bezpośrednio do religii, jak też ujęcia pośrednie, w których tytuły nie sugerują takich związków, są religijnie obojętne (sonata, elegia, preludium, wariacje, koncert). Zawarte w nich cytaty wskazują na takie konotacje. Są to zazwyczaj cytaty polskich pieśni kościelnych (M. Sawa — *Trzy elegie*: pieśń *Ja wiem, w kogo ja wierzę*; M. Sawa — *III Mazurek*: pieśń *Szczęśliwy, kto sobie patrona*; M. Bukowski — *II Sonata*: pieśń *Chrystus zmartwychwstan jest*; L.M. Gorecki — *Tryptyk wielkopostny*: pieśni *Pobudka z Gorzkich żali*, *Jezu Chryste Panie miły*, *Któryś za nas cierpiał rany*; W. Rudziński — *Suita polska*, część I *Hejnał*: pieśń *Hejnał wszyscy zaśpiewajmy*). Powstaje pytanie, czy

⁷³ Z. Krauze, *Po siedmiu latach* [rozmowa z Ewą Gajkowską], „Ruch Muzyczny” 2002, nr 13, s. 8.

cykle wariacyjne, oparte na temacie obcego kompozytora, np. *Psalmu* Gomółki (A. Piechowska-Pascal), stają się przez sam temat utworem przynależnym do zbioru fortepianowej muzyki religijnej, czy też są tylko „wariacjami na dany temat”, a więc nie mają jako takie charakteru religijnego?

Nurtem bogato reprezentowanym jest twórczość bożonarodzeniowa. Są to zarówno proste opracowania kolęd o charakterze użytkowym (J. Garścia, I. Pfeiffer, M. Chyrzyński), jak też trudniejsze pod względem pianistycznym oryginalne opracowania czy utwory, których tytuły i materiał dźwiękowy sugerują nurt duchowości bożonarodzeniowej i są przeznaczone przede wszystkim do wykonań koncertowych.

Omówiona w artykule grupa utworów, w których można odnaleźć jawną lub ukrytą inspirację religijną, przynależy częściowo do nurtu dzieł koncertowych. Fortepian nie jest instrumentem przeznaczonym do użytku liturgicznego w Kościele katolickim, dlatego żadna z omawianych kompozycji nie może towarzyszyć liturgii. Nie była też w taki sposób pomyślana przez twórców. Tak więc, omawiane kompozycje mogą pełnić dwie funkcje: użytkową (kolędy, przeznaczone np. do domowego muzykowania) oraz koncertową (z przeznaczeniem do prezentacji podczas koncertu). Nie pełnią natomiast funkcji liturgicznej. Twórczość ta sytuuje się na peryferiach gatunku polskiej muzyki fortepianowej. Na ponad trzy tysiące dzieł powstałych w XX wieku i w pierwszym piętnastoleciu XXI wieku, stanowią one kilkadziesiąt pozycji. Nie powinno się jednak traktować tego repertuaru jako dorobku marginalnego, czego potwierdzeniem są omówione wcześniej kompozycje.

Stosowanie przez twórców wątków religijnych w muzyce czysto instrumentalnej mogło mieć kilka źródeł. W latach 1945–1989 mogła za tym przemawiać potrzeba ukrytego manifestowania wiary w okresie panowania w Polsce ustroju socjalistycznego. Intencje twórców piszących utwory religijne na fortepian mogły mieć podobne przyczyny, jak w przypadku dzieł chóralnych czy wokalnoinstrumentalnych o tematyce religijnej. Mogło się to również wiązać z potrzebą wyrażenia przemyśleń, refleksji natury filozoficznej, niemających ścisłych związków z *sacrum*. Można zaryzykować twierdzenie, że w przypadku kompozytorów-organistów, jak Marian Sawa i Leszek M. Gorecki, ukrycie cytatów pieśni kościelnych w utworach fortepianowych wiązało się z ich praktyką organistowską. Sięganie przez twórców po melodie pieśni kościelnych mogło również wynikać z pobudek czysto estetycznych — zwrócenia uwagi na ich walory brzmieniowe.

Wskazanie na obecność w utworze cytatu jako przejawu cech postmodernizmu i intertekstualności, akcentowane przez niektórych badaczy⁷⁴, nie odkrywa wszystkich cech dzieła związanego ze sferą *sacrum*. Taka interpretacja, chociaż frapująca poznawczo, może okazać się niewystarczająca, gdy nie bierze pod uwagę kontekstów związanych z powstaniem danych dzieł. Stosowanie, przykładowo przez Chopina i jemu współczesnych, cytatów z pieśni religijnych i patriotycznych, ich ukrycie w materiale dźwiękowym wybranych utworów, było formą pewnego kodu kulturowego, szyfru, odbieranego i rozumianego przez ówczesne społeczeństwo⁷⁵. Podobnie mogło być z utworami fortepianowymi powstałymi w latach 1945–1989, w których ukryto motywy polskich pieśni kościelnych, mimo że tytuły tych dzieł nie wskazują w żaden sposób na kontekst religijny (np. *II Sonata* M. Bukowskiego, *Suita polska* W. Rudzińskiego, *Ewokacje na fortepian i orkiestrę* J. Świdra, *Metamorfozy — wariacje na temat Paganiniego* B. Madeya, a także napisane już po przemianach ustrojowych 1989 roku koncerty fortepianowe W. Kilara i P. Łukaszewskiego). Te działania twórców, tj. ukrycie motywów pieśni pod tytułami dzieł religijnie obojętnych, mogły mieć podobny wydźwięk — wyrażały manifestację religijnych przekonań twórców.

Ujawnienie ukrytych inspiracji sakralnych pod postacią cytatów z pieśni religijnych lub śpiewu gregoriańskiego, lecz niewidocznych w tytule, obecnych natomiast w materiale dźwiękowym, wymaga dodatkowych badań. Istnieje możliwość, że ukrytych wątków sakralnych w polskiej twórczości fortepianowej może być znacznie więcej aniżeli przedstawione powyżej. Badania są wymagane szczególnie w odniesieniu do materiału dźwiękowego kompozycji, których ani tytuł, ani poszczególne części czy sformułowania słowne nie sugerują takich odniesień. Jest to repertuar wymagający odrębnej orientacji metodologicznej.

⁷⁴ Zob. A. Rutkowska, *Postmodernizm*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000. Tom I. Eseje*, red. M. Podhajski, Gdańsk — Warszawa 2005, s. 283–295; D. Krawczyk, *Postmodernizm. Esej o muzyce polskiej*, w: *ibidem*, s. 297–304, a także cytowane wcześniej artykuły J. Tatarskiej, S. Będkowskiego, B. Miki.

⁷⁵ M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 53–54.

STRESZCZENIE

Przedmiotem rozważań w niniejszym artykule są utwory na fortepian solo oraz na fortepian i orkiestrę, w których odnaleziono inspiracje religijne związane z chrześcijaństwem. O tym, że inspiracja sakralna była obecna w muzyce fortepianowej, mogą świadczyć liczne utwory Ferenc Liszta czy Oliviera Messiaena, a z polskich kompozytorów — Fryderyka Chopina (np. *Scherzo h-moll* op. 20 z cytatem polskiej kolędy *Lulajże Jezuniu* oraz wiele innych utworów z motywami polskich pieśni kościelnych, odnalezionymi przez Jana Węcowskiego). W polskiej twórczości fortepianowej XX i XXI wieku można wyróżnić kilka kategorii dzieł z odniesieniami do *sacrum*: utwory, w których inspirację religijną sugeruje tytuł lub podtytuł, materiał dźwiękowy, bądź utwory, w których można spotkać nawiązania do szeroko pojętego kontekstu religijnego, luźno związane z *sacrum*. Motywy religijne można odnaleźć w dziełach na fortepian i orkiestrę m.in. Wojciecha Kilara, Pawła Łukaszewskiego, Bogusława Madeya, Józefa Świdra. Natomiast w solowej muzyce fortepianowej inspiracje *sacrum* są obecne w twórczości m.in. Mirosława Bukowskiego, Ireny Garzdeckiej, Leszka Mateusza Goreckiego, Tomasza Kamieniaka, Juliusza Łuciuka, Władysławy Markiewiczówny, Witolda Rudzińskiego, Mariana Sawy, Sebastiana Szymańskiego, Aleksandra Tansmana. Polska fortepianowa twórczość o tematyce religijnej XX i XXI wieku nie była dotychczas przedmiotem kompleksowych badań naukowych. Na obecność tych motywów zwracali natomiast uwagę niektórzy autorzy (np. Stanisław Będkowski, Bogumiła Mika, Violetta Przech, Janina Tatarska) przy okazji opisywania innych (niesakralnych) zagadnień związanych z polską muzyką fortepianową.

SŁOWA KLUCZOWE: inspiracja, intertekstualność, koncert fortepianowy, muzyka fortepianowa, muzyka polska, muzyka religijna, pieśń kościelna, postmodernizm, sacrum, sonata, suita, śpiew gregoriański.

ABSTRACT

Religious aspects of Polish piano music of the 20th and 21st century

This article discusses the works for solo piano and for piano and orchestra, in which religious inspiration associated with Christianity was found. The fact that such “sacral” inspiration was pre-sent in piano music may be confirmed by many works of Ferenc Liszt and Olivier Messiaen, to name but a few evident examples. One can also add selected works of Frederic Chopin, not only *Scherzo in B minor*, op. 20, which includes a citation of the Polish carol “*Lulajże, Jezuniu* (“Lullaby, Little Baby Jesus”), but also a number of motifs from other Polish church hymns found in Chopin’s music by Jan Węcowski. There are several categories of works with references to the sacred in the Polish piano music of the 20th and 21st century: works with religious inspiration

suggested in their very title or in the musical material, and works with a widely understood religious context, but without any direct references to the sacred. Religious themes can be found in the works for piano and orchestra, for instance by Wojciech Kilar, Paweł Łukaszewski, Bogusław Madey, and Józef Świder. These themes appear in solo works for piano, e.g. by Mirosław Bukowski, Irena Garztecka, Leszek Mateusz Gorecki, Tomasz Kamieniak, Juliusz Łuciuk, Władysława Markiewiczówna, Witold Rudziński, Marian Sawa, Sebastian Szymanski or Aleksander Tansman. The piano music with religious inspiration written in the 20th and 21st centuries has not yet been the subject of a comprehensive research. However, some authors did point to such motifs, for example Stanisław Będkowski, Bogumiła Mika, Violetta Przech, and Janina Tatarska. Still, they only mentioned them while writing about other, non-religious issues related to Polish piano music.

KEYWORDS: church hymn, Gregorian chant, inspiration, intertextuality, piano concerto, piano music, Polish music, postmodernism, religious music, the sacred, sonata, suite.

BIBLIOGRAFIA

- Będkowski Stanisław, *Determinanty stylistyczne Koncertu na fortepian i orkiestrę Wojciecha Kilara*, w: *Muzyka fortepianowa XIV*, (Prace Specjalne 74), red. Janusz Krassowski i in., Gdańsk 2007, s. 367–383.
- Będkowski Stanisław, *Postmodernizm i II Koncert fortepianowy (Piano Concerto No. 2) Zygmunta Krauzego*, w: *Muzyka fortepianowa. Refleksja teoretyczna. Sztuka pianistyki*, red. Alicja Kozłowska-Lewna, Danuta Szlagowska, Teresa Błaszczewicz, Gdańsk 2012, s. 25–43.
- Brożek Anna, *Mazurki Romana Maciejewskiego. Typologia form*, w: *Muzyka fortepianowa XIV*, (Prace Specjalne 74), red. Janusz Krassowski i in., Gdańsk 2007, s. 53–68.
- Dąbek Stanisław, *O orientacji w analizie religijnej muzyki konfesyjnej. Teoria i praktyka*, „Ate-neum Kapłańskie” 2009, nr 1–2, s. 73–86.
- Dąbek Stanisław, *O orientacji w analizie religijnej muzyki konfesyjnej. Teoria i praktyka*, w: *Roman Maciejewski twórca charyzmatyczny*, red. Jagna Dankowska, Janina Tatarska, Anna Brożek, Poznań–Warszawa 2010, s. 209–219.
- Dąbek Stanisław, *O sensie duchowym religijnej muzyki instrumentalnej XX wieku*, w: *Studia Sandomierskie. Teologia — Filozofia — Historia*, t. 8, red. ks. Bogdan Stanaszek, Sandomierz 2001, s. 53–57.
- Ekier Jan, Kamiński Paweł, *O Nokturnach...*, w: *Fryderyk Chopin, Nokturny op. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55, 62*, (Wydanie Narodowe, seria A, t. 5), red. Jan Ekier, Paweł Kamiński, Kraków 1995, s. 8.
- Grosman Ludwik, *Śpiew religijny*, Warszawa [po 1859].
- Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, w: *Filaber Andrzej, Prawodawstwo muzyki kościelnej*, Warszawa 2008, s. 60–67.
- Kamieniak Tomasz — *pianista kompozytor* [online], <http://www.kamieniak.art.pl> (dostęp: 01.04.2015).
- Kilar Wojciech, *Dowód na istnienie Boga. O muzyce sakralnej*, [rozmowę przeprowadziła Gruszka-Zych Barbara], „Gość Niedzielny” 2000, nr 47, s. 28.
- Kochańska Anna, *Bogurodzica w utworach instrumentalnych Józefa Świdra i Ryszarda Gabrysia*, w: *Polska muzyka religijna — między epokami i kulturami*, red. Krystyna Turek i Bogumiła Mika, Katowice 2006, s. 188–193.
- Konstytucja o Liturgii Świętej*, w: *Sobór Watykański II, Konstytucje. Dekrety. Deklaracje*, rozdział VI. *Muzyka sakralna*, art. 120, wyd. III, Poznań [b.r.], s. 40–70.
- Kostka Violetta, *Sonatiny fortepianowe Tadeusza Kasserna z punktu widzenia stylu muzycznego*, w: *Muzyka fortepianowa XIV*, (Prace Specjalne 74), red. Janusz Krassowski i in., Gdańsk 2007, s. 253–261.
- Kościów Aleksander, *Trzy postludia. Wirtuozeria, pianistyczność, ekspresja*, w: *Potencjał kompozycyjny utworów na instrumenty solowe. III Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. Marian Borkowski, Alicja Gronau-Osińska, Warszawa 2003, s. 12–25.
- Krauze Zygmunt, [komentarz], w: *Krauze Zygmunt, Dzieła orkiestrowe* [płyta CD], Polskie Radio PRCD 118, Warszawa 1999.

Krawczyk Dorota, *Postmodernizm. Esej o muzyce polskiej*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000. Tom I. Eseje*, red. Marek Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 297–304.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Fortepianowe formy wariacyjne kompozytorów polskich 1900–2010. Dzieje gatunku i technika wariacyjna*, Warszawa 2013.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Inspiracja religijna w dziełach fortepianowych i klawesynowych Mariana Sawy*, w: *Edukacja Muzyczna*, (Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, t. 6), red. Marta Popowska, Częstochowa 2011, s. 35–89.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Muzyka chóralna o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich. 1945–2000*, Lublin 2007.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Przewodnik po muzyce fortepianowej*, Kraków 2014.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Solowa twórczość na instrumenty klawiszowe Witolda Rudzińskiego*, w: *Wokół twórczości Witolda Rudzińskiego*, red. Alicja Gronau-Osińska, Warszawa 2004, s. 86–107.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Twórczość fortepianowa Mariana Sawy*, „Seminarium. Poszukiwania Naukowe” 2011, nr 29, s. 317–335.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Twórczość fortepianowa Mariana Sawy*, „Musica Sacra Nova” 2011, nr 5, s. 262–279.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Twórczość fortepianowa Mariana Sawy*, Warszawa 2012.

Mika Bogumiła, *Strategie intertekstualne w Ewokacjach na fortepian i orkiestrę smyczkową Józefa Świdra*, w: *Muzyka fortepianowa XIV*, (Prace Specjalne 74), red. Janusz Krassowski i in., Gdańsk 2007, s. 351–366.

Mikolon Maria, *Utwory fortepianowe Stanisława Prószyńskiego*, w: *Muzyka fortepianowa III*, (Prace Specjalne 18), red. Janusz Krassowski i in., Gdańsk 1979, s. 321–345.

Moniuszko Stanisław, *Utwory fortepianowe*, w: Moniuszko Stanisław, *Dzieła*, t. 34, red. Krzysztof Mazur, Kraków 1976.

Nowak Anna, *Koncertы fortepianowe H. M. Góreckiego i W. Kilara. Filiacje — tradycje — styl*, w: *Muzyka fortepianowa XII*, (Prace Specjalne 59), red. Janusz Krassowski i in., Gdańsk 2001, s. 263–272.

Krauze Zygmunt, *Po siedmiu latach*, [rozmowa z Ewą Gajkowską], „Ruch Muzyczny” 2002, nr 13, s. 8.

Podobińska Klaudia, Polony Leszek, *Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarem*, Kraków 1997.

Polish Music. Polish Composers 1918–2010, ed. by Marek Podhajski, Gdańsk–Lublin 2013.

Polony Leszek, *Kilar. Żywioł i modlitwa*, Kraków 2005.

Polony Leszek, Kosowski Andrzej, „Liszt”, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. *klł*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1997, s. 377–381.

Przech Violetta, *Sonaty fortepianowe Mirosława Bukowskiego. Do problematyki recepcji teoretycznego modelu formy sonaty w polskiej twórczości kompozytorskiej II połowy XX wieku*, w: *Dzieła muzyczne. Estetyka, struktura, recepcja*, (Prace Zbiorowe 21), red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2005, s. 243–264.

Rutkowska Anna, *Postmodernizm*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000. Tom I. Eseje*, red. Marek Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 283–295.

Siedlecki Jan, *Śpiewnik kościelny*, red. Karol Mrowiec, Kraków 2001.

Śpiewnik liturgiczny, red. ks. Bolesław Bartkowski, ks. Karol Mrowiec i in., Lublin 1998.

Tatarska Janina, *O kilku aspektach intertekstualności. Wariacje fortepianowe na temat Paganiniego: Friedman — Lutosławski — Madey*, w: *De musica commentarii*, t. 1, red. Teresa Brodniewicz, Hanna Kostrzewska, Poznań 2008, s. 111–123.

Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000.

Węcowski Jan, *Folklor religijny w utworach Chopina*, w: *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Księga Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Warszawa 24.02–28.02.1999*, red. Mieczysława Demska-Trębacz i in., Warszawa 1999, s. 513–534.