



ROZPRAWA DOKTORSKA/ OPIS DZIEŁA

w dziedzinie sztuki

w dyscyplinie sztuki muzyczne

***Motyw Matki Bolesnej w muzyce. Analiza i interpretacja
wybranych utworów wokalnych i wokально-instrumentalnych
różnych epok z perspektywy dyrygenta***

Halina Dyczek

Akademia Sztuki w Szczecinie

Promotor

prof. dr hab. Wiesław Delimat

Szczecin, 2022 rok

Spis treści

Wstęp	3
Rozdział I. Wizerunek Matki Bolesnej – kult i sztuka	7
1.1. Matka Bolesna natchnieniem dla twórców	7
1.2. Dzieła plastyczne	10
1.3. Literatura, piśmiennictwo	14
1.4. Kompozycje muzyczne	15
Rozdział II. Sanktuarium w Limanowej miejscem kultu Matki Bolesnej	20
2.1. Zarys historii sanktuarium	20
2.2. Recepcja wizerunku limanowskiej Matki Bolesnej w dziełach literackich i muzycznych	23
Rozdział III. Zestawienie i omówienie wybranych kompozycji, z uwzględnieniem problematyki wykonawczej	26
3.1. <i>Stabat Mater</i> – sekwencja gregoriańska (XIII w.)	26
3.2. <i>Stabat Mater</i> – Gregor Aichinger (1564–1628)	30
3.3. <i>Stabat Mater</i> – Grzegorz Gerwazy Gorczycki (1667–1734)	35
3.4. <i>Alma Dei Creatoris</i> – Wolfgang Amadeusz Mozart (1756–1791)	39
3.5. <i>Virgo gloriosa</i> – Johann August Söderman (1832–1876)	46
3.6. <i>Ave, Mater Dolorosa</i> – J. Lonis (XIX w.)	51
3.7. <i>Matko Pana naszego</i> – Sebastian Szymański (1982–)	54
3.8. <i>Przebolesna Matko Boska</i> – Ludwik Mordarski (1929–2010)	61
3.9. <i>Msza</i> – o. Dawid Kusz (1979–)	65
Podsumowanie	82
Streszczenie rozprawy doktorskiej w języku polskim	84
Streszczenie rozprawy doktorskiej w języku angielskim	85
Bibliografia	86
Spis ilustracji	88
Spis przykładów muzycznych	88
Załącznik I. Dane o nagraniu CD	90

Wstęp

Kiedy w roku 1988 ukończyłam studia na Wydziale Wychowania Muzycznego, nie wiedziałam, jak potoczy się moja zawodowa kariera. Pracując w Państwowej Szkole Muzycznej I st. im. Grażyny Bacewicz w Limanowej, w roku 1991 założyłam *Chór Chłopięcy Bazyliki Matki Boskiej Bolesnej* w Limanowej, dzięki któremu rozpoczęłam najwspanialszą „podróż” mojego życia. „Podróż” ta zaprowadziła mnie w wyjątkowe rejony, związane z odkrywaniem arcydzieł chóralnej literatury muzycznej wielu epok i współpracy z młodymi chórzystami. Moja obecność u stóp limanowskiej Piety, wsłuchiwanie się od najmłodszych lat w melodię sekwencji *Stabat Mater* i pieśni pielgrzymów oraz ukończony kierunek studiów sprawiły, że naturalnym tego następstwem było utworzenie chóru przy sanktuarium. Splot wydarzeń, a także osobowość ks. prof. Andrzeja Zajęcia, założyciela chóru chłopięcego *Pueri Cantores Tarnovienses*, wzbudziły we mnie chęć pracy z głosami chłopięcymi. W roku 2021 świętowałam wraz z zespołem jubileusz 30-lecia działalności.

W roku 2018 postanowiłam dokonać podsumowania mojej dotychczasowej muzycznej, pedagogicznej i artystycznej działalności, polegającego na zebraniu bliskiego memu sercu materiału muzycznego i zaprezentowaniu muzyki opisującej postać Matki Bolesnej. Wstępna analiza wybranych partytur pokazała, jak ogromny jest skarbier literatury muzycznej o tej tematyce. Naturalnym wydało się sięgnięcie do śpiewu gregoriańskiego, uznawanego za pierwszy śpiew Kościoła Rzymskiego. Wybór sekwencji *Stabat Mater* jest tu więc oczywisty. Chorałowe inspiracje dostrzec można w przeważającej części renesansowej muzyki włoskiej oraz tworzonej przez kompozytorów pozostających pod jej wpływem (np. Aichinger). Tekst *Stabat Mater* opracowywany był równie chętnie w każdej z epok historycznych. Jedną z barokowych kompozycji opartych na tym ponadczasowym tekście jest arcydzieło staropolskiego twórcy, Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, którego motety przesiąknięte są religijną retoryką. Epokę klasyczną reprezentuje natomiast wokalnie-instrumentalny motet Wolfganga Amadeusza Mozarta *Alma dei Creatore*. Muzyka epoki klasycystycznej wykonywana jest przez limanowski chór chłopięcy stosunkowo rzadko. Wynika to głównie z faktu, iż większość kompozytorów dzieł chóralnych tworzonych w tym czasie wykorzystywało dodatkowo zespół instrumentalny. Wykonywanie ich transkrypcji, np. z organami, mimo że dość powszechne, stanowi jednak pewne nadużycie. W związku z tym na potrzeby niniejszej pracy wybrałam salzburskie *Offertorium* Wolfganga Amadeusza Mozarta *Alma Dei Creatoris*, którego obsada wykonawcza zakłada wykorzystanie kilku zaledwie instrumentów. Dodatkowo, jej tekst stanowi bardzo istotne dopełnienie zebranych przeze mnie w niniejszej pracy myśli, opisujących cechy i przymioty Matki Bożej, cierpiącej ze swoim Synem, a jednocześnie orędującej do Niego za każdym człowiekiem.

Romantyczną wyrazowością prześięknięte są utwory *Virgo gloriosa* Johana Augusta Södermana, oraz *Ave, Mater Dolorosa* J. Lonisa. Podobny charakter mają powstałe w XX wieku pieśni kościelne: *Przebolesna Matko Boska*, skomponowana przez Ludwika Mordarskiego, a opracowana chóralnie przez Lucjana Bożka oraz trzy limanowskie pieśni pątnicze (wspomniana wcześniej *Przebolesna Matko Boska* oraz *Z limanowskiej wieży* i *Pani nasza Limanowska*) wykorzystane jako materiał melodyczny *Mszy* o. Dawida Kusza. W XXI wieku powstały kompozycje *Matko Pana naszego* Sebastiana Szymańskiego oraz wymieniona *Msza*, zamówiona i skomponowana specjalnie na potrzeby niniejszej pracy.

Ważnym założeniem, jakie poczyniłam już na wstępie, była próba zestawienia kompozycji, w których obraz Matki Bolesnej przybiera różne odcienie. Poważna poetyka *Stabat Mater Dolorosa* oraz *Ave Mater Dolorosa* korespondują więc z ascetycznym tekstem *Virgo gloriosa* i pełnym nadziei *Alma Dei Creatoris*. Żarliwy ból przenika pieśni śpiewane w limanowskim sanktuarium, zaś tekst utworu *Matko Pana naszego* w swej litanijskiej strukturze stanowi ilustrację kolejnych przymiotów Maryi, zróżnicowanych kolorystyką brzmień wokalnych i organowych. Oparta na melodiach limanowskich *Msza* Dawida Kusza (1979–) pozwala dostrzec postać Maryi w tekstach kolejnych części *Ordinarium Missae*. Napisana została ona na moją prośbę w roku 2018. Jej podstawową ideą było zespolenie cyklu mszalnego z melodiami wybranych pieśni pątniczych limanowskiego sanktuarium. Czteroczęściowy cykl mszalny zaprogramowany został w taki sposób, by możliwe było wykonanie go podczas liturgii. Długość trwania poszczególnych części nie przekracza ram nabożeństwa, zaś ich charakter dobrze wpisuje się w koncepcję muzyki liturgicznej, zakładającą integralność z *Mysterium eucharistica*.

Istotną cechą zaprezentowanych utworów jest ich zróżnicowana obsada wykonawcza. Jednogłosowy śpiew chorałowy koresponduje tu z trzy- i czterogłosowym, klasycznym zespołem wokálním w kompozycjach mistrzów renesansu, baroku i klasycyzmu, a także licznymi *divisi* chóru mieszanego w kompozycji Kusza. Ponadto utwory Lonisa i Södermana zawierają rozbudowane *sol*i głosu sopranowego. Obok utworów wokalnych praca zawiera także kompozycje wokально-instrumentalne. W dziele Mozarta chórowi, wzbogaconemu o krótkie *sol*i sopranu, altu i tenoru, towarzyszy dwoje skrzypiec i grupa *basso continuo* (wiolonczela i organy). Dwie kompozycje współczesne posiadają natomiast rozbudowane partie organowe, których zadaniem jest nie tylko akompaniowanie chórowi, ale także stworzenie zespolonej z nim muzycznej narracji. Zmienna obsada kolejnych utworów wymaga, jak wiadomo, stosowania zróżnicowanej techniki dyrygenckiej, odmiennej dla poszczególnych kompozycji, o czym szerzej będzie mowa we fragmentach rozdziału III, poświęconych problematyce wykonawczej.

Ważnym wyznacznikiem kierującym wyborem kompozycji był ich religijny, a właściwie liturgiczny charakter. Sądzę, iż każde z przedstawionych dzieł w pełni nadaje się do wykonania podczas akcji liturgicznej. W tym sensie przedstawione kompozycje, nawet te o wyraźnie użytkowym charakterze, potrafią skupić uwagę słuchacza, pomagając mu w modlitwie.

Wybór utworów podyktowany został również doświadczeniem mojej wieloletniej pracy z chórem limanowskiego sanktuarium, który większość z przedstawionych utworów wykonywał przed wizerunkiem Matki Bolesnej. Osobiste przywiązanie do tych kompozycji nie ma jednak nic wspólnego z dyrygencką rutyną. Symbioza tekstu i muzyki osiągnęła w nich absolutnie mistrzowski charakter. Artystyczne bogactwo nie przeszkadza modlić się nimi.

Zaplanowana na rok 2020 praca zakładała przygotowanie i wykonanie wymienionych dzieł z prowadzonych przeze mnie *Chórem Chłopięcym Bazyliki Matki Boskiej Bolesnej* w Limanowej. Niestety, niespodziewanie rok ten okazał się trudnym okresem pandemii koronawirusa. Regularna praca z zespołem została zawieszona. Prowadzenie zajęć zdalnych, a później stacjonarnych z małymi grupami chłopców i młodych mężczyzn, nie przynosiło niestety satysfakcji ani chórzystom, ani dyrygentowi. Kilkakrotne próby wznowienia działalności zespołu nie trwały dłużej niż kilka tygodni. Młodzież przychodziła na próby pełna obaw, rodzice starali się ograniczać wzajemne kontakty swoich dzieci do minimum. W konsekwencji chłopcy, którzy nauczyli się części materiału do nagrania, weszli w okres mutacji, a nowi przychodzący do zespołu uczyli się sztuki śpiewu właściwie od podstaw.

Przedłużająca się sytuacja pandemii wymogła na mnie podjęcie decyzji o poszukiwaniu rozwiązania, dzięki któremu rozpoczęta przeze mnie praca nie zostanie zaprzeczona. W maju 2022 roku zdecydowałam się na przygotowanie wybranego programu z chórem osób dorosłych, który był w stanie przyswoić go w ciągu kilku miesięcy. Prowadzony przez prof. dr. hab. Wiesława Delimata chór kameralny *Kantorei Sankt Barbara*, mimo iż także nie rozpoczął regularnych prób, z życzliwością odniósł się do mojej prośby i w stosunkowo krótkim czasie zapoznał się z zaproponowanym repertuarem. Kilkumiesięczna praca z zespołem niezwykle otwartych i życzliwie ustosunkowanych 20 dorosłych osób pozwoliła mi przygotować i zarejestrować wszystkie wybrane kompozycje.

Nagranie odbyło się w ciągu dwóch wieczorów, 18 i 19 maja 2022 roku. Do jego realizacji wybrano dwa wnętrza: krakowski kościół św. Marka oraz salę koncertową Filharmonii Krakowskiej. Podział materiału do nagrania brał pod uwagę walory obydwu pomieszczeń. W kościele św. Marka zarejestrowano wszystkie utwory *a cappella* oraz te, które wymagały niewielkiego instrumentu organowego. Z 4-głosowym pozytywem organowym nagrano utwory Södermana, Lonisa i Mordarskiego, natomiast z dwójgiem skrzypiec, wiolonczelą i pozytywem organowym *Offertorium* Mozarta. W sali koncertowej Filharmonii Krakowskiej, dysponującej znakomitym, 45-głosowym instrumentem, zarejestrowano kompozycje wymagające znacznie bogatszych brzmieniowo organów.

Utwory nagrywane były zasadniczo w całości lub w częściach, wynikających z ich budowy cyklicznej (zwrotki, wyraźny podział wewnętrzny na części, cykl mszalny). Zaprezentowany na płycie materiał to wybór najlepszych wg mnie całościowych realizacji poszczególnych utworów. Bardzo zależało mi na tym, by nagranie miało cechy żywego koncertu, a nie było preparowane z drobnych fragmentów. Wszystkie utwory zostały także utrwalone bez przerw w zapisie *audio* na ustawionej w pomieszczeniach kamerze.

Praca pisemna podzielona została na trzy rozdziały poprzedzone wstępem. W rozdziale I opisano wizerunek Matki Bożej Bolesnej w sztukach plastycznych europejskich mistrzów różnych epok i stylów. Opisując dzieła plastyczne starałam się zwrócić uwagę na kult, jakim otaczany był i jest wizerunek Maryi wielu świętyń chrześcijańskich. Próbowałam też ukazać związek pomiędzy pracami plastycznymi, a muzyką, dla której prace te były często inspiracją.

W rozdziale II ukazano kult Matki Bolesnej w sanktuarium w Limanowej. Przedstawiono zarys historii sanktuarium oraz recepcję wizerunku limanowskiej Matki Bolesnej w dziełach literackich i muzycznych.

Rozdział III stanowi opis kompozycji wybranych, wykonanych i nagranych na potrzeby niniejszej pracy doktorskiej. Opis ten, uwzględniający tło historyczne, sylwetkę kompozytora oraz krótką analizę, koncentruje się przede wszystkim na problematyce wykonawczej, uwzględniającej przygotowanie dzieła przez prowadzony przeze mnie zespół wokalny i wokально-instrumentalny.

Uzupełnienie opisu stanowią: informacja o nagraniu, streszczenie w języku polskim i angielskim, bibliografia, spisy ilustracji i przykładów muzycznych oraz podsumowanie.

Moim marzeniem pozostaje wciąż przygotowanie wszystkich wymienionych utworów z *Chórem Chłopięcym Bazyliki Matki Boskiej Bolesnej* w Limanowej. Liczę, że będzie mi dane przedstawić je kiedyś limanowskiej publiczności. Cieszę się jednak, że mimo tylu niespodziewanych trudności udało mi się, choć nie bez kompromisów, zrealizować zamierzony plan, i że mogę podzielić się dziś z Państwem muzyką bliską mojemu sercu, pełną głębokich treści i ponadczasowej religijności.

Rozdział I. Wizerunek Matki Bolesnej – kult i sztuka

1.1. Matka Bolesna natchnieniem dla twórców

Wyjątkowość Maryi jako Matki Jezusa i jej macierzyńskie cierpienie sprawiły, że stała się wyjątkowo bliska ludziom. Dramatyzm jej przeżyć i towarzyszenie w dziele zbawienia, zbliżyły do niej wyznawców Chrystusa. Maryja stała się wyrazicielką ludzkiej rozpacz, męki i smutku, ale też nadziei i miłości. W obliczu wojen, pomorów i innych klęsk, została ona pośredniczką w prośbach kierowanych do Boga. „Myśliciele chrześcijańscy pierwszego tysiąclecia trwali w przekonaniu, że aby zachować w wierze oraz wyrazić w sposób właściwy i zrozumiały centralną tajemnicę Jezusa Chrystusa, trzeba mówić o Maryi, Jego Matce”¹.

Maryja, jako świadek życia Jezusa przez wieki była kontemplowana w czasie Zwiastowania, u Elżbiety – matki św. Jana Chrzciciela, z Dzieciątkiem, w Kanie Galilejskiej, pod Krzyżem, wśród apostołów, jako Królowa. Te wyobrażenia i rozwijający się kult spowodowały ustanowienie świąt, które po długich dysputach ostatecznie uporządkował Sobór Watykański II. Kościół rzymskokatolicki świętuje następujące wspomnienia maryjne:

- 8 grudnia – uroczystość Niepokalanego Poczęcia,
- 1 stycznia – uroczystość Świętej Bożej Rodzicielki,
- 25 marca – Zwiastowanie Najświętszej Maryi Pannie,
- 31 maja – Nawiedzenie Najświętszej Maryi Panny,
- 15 sierpnia – uroczystość Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny,
- 15 września – wspomnienie Najświętszej Matki Boskiej Bolesnej (dawniej w Wielkim Poście).

Nie można też pominąć zainicjowanego przez polskich biskupów święta Maryi Matki Kościoła (poniedziałek po Zesłaniu Ducha Świętego) i obchodzonego w Polsce oraz wśród Polaków za granicą, święta Najświętszej Maryi Panny Królowej Polski (3 maja).

Urzeczeni życiem Maryi artyści tworzyli dzieła plastyczne będące często traktatami mariologicznymi, inspirowane tekstem biblijnym, liturgicznym i jej głęboką pobożnością. Z tego typu prac można ułożyć całą historię życia Maryi. Użyte kolory, ułożenie rąk, głowy, detale w tle, skrywały niejednokrotnie głęboką i wyrafinowaną symbolikę. Dzieła te przeznaczone były początkowo do kontemplacji w świątyniach, później niektóre z nich przeniesiono do sal muzealnych. We Florencji w Galerii *Uffizi* podziwiać można *Zwiastowanie* Simone Martiniego, zaś w konwencie San Marco fresk *Fra Angelico*. Kontemplowanie *Nawiedzenia* Rafaela, obecnie w Muzeum Prado w Madrycie, fresku

¹ A. A. Napiórkowski OSPPE, *Maryja jest piękna. Zarys mariologii i maryjności*, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, Kraków 2016, s. 28.

Narodzenie i Zwiastowanie pasterzom Giotto w Padwie, *Ofiarowania w Świątyni* Giovanni di Paolo w Sienie, *Ucieczki do Egiptu* Gentile di Fabiano, fresku *Giotto Wesele w Kanie* w Padwie i wielu innych pobudzało wiernych do wzmożenia swej pobożności i kultu Matki Bożej.

Wśród stworzonych przez wieki typów ikonograficznych, najpopularniejszą była *Hodegetria* (gr. Przewodniczka, Wskazująca drogę), Madonna trzymająca Dzieciątka na lewym ramieniu, prawą dłonią wskazująca Syna (najbardziej znana w Polsce to ikona Jasnogórska). W wieku XVI Kraków stał się wręcz „fabryką” obrazów tak ujmujących opisywany temat. Warto zauważyć i inne prace: *Eleusa* (gr. Czula, Miłosierna) – również z Dzieciątkiem, przytulającym policzek do Matki (typ spotykany najczęściej na wschodzie – m.in. w kościele ss. benedyktynek we Lwowie), Tronująca – eksponująca majestat Maryi siedzącej na tronie (Madonna z Ołoboku). Odrębnym przedstawieniem, szerzej opisanym w niniejszej pracy, jest wizerunek Maryi Bolesnej, ukazywany w różnego typu wyobrażeniach. Żeby zrozumieć fenomen artystycznego ujmowania jej boleści, warto najpierw przyrzeć się historii kultu.

Już w IV i V wieku Ojcowie Kościoła rozważali i opisywali cierpienie Maryi. Od XIII wieku kaznodzieje ze Zgromadzenia Sług Najświętszej Maryi Panny – serwici (OSM) – oraz oo. franciszkanie szczególnie rozpamiętywali cierpienie Matki przeżywającej męczeństwo Syna. Schyłek średniowiecza, szczególnie nacechowany kontemplacją cierpiącego Chrystusa – *Passio Christi* i udziałem Jego Matki, *compassio Mariae* – przyniósł dwa święta. W XIII wieku zakon serwitów, rozważając wybrane fakty z życia Matki Bożej, rozpropagował kult jej boleści. Dla uczczenia tej boleści zakonnicy zaczęli nosić habity koloru czarnego oraz szkaplerze. Od XVII wieku cześć oddawana bolejącej Matce stawała się coraz bardziej powszechna, w tym samym stuleciu (1668 r.) zakon serwitów otrzymał od Stolicy Apostolskiej przywilej obchodzenia święta Siedmiu Boleści NMP w trzecią niedzielę września. W roku 1704 papież Klemens XI udzielił uczestnikom tego nabożeństwa i święta odpustu zupełnego², a w roku 1723 nastąpiło oficjalne włączenie święta do liturgii Kościoła. W 1814 roku Pius VII, po powrocie z niewoli napoleońskiej, jako dziękczynienie za szczęśliwe uwolnienie wprowadził święto Siedmiu Boleści Najświętszej Maryi Panny w całym Kościele i wyznaczył je właśnie na trzecią niedzielę września. Obydwa święta obchodzone były w sąsiedztwie świąt Męki Pańskiej, wrześniowe po uroczystości Podwyższenia Krzyża Świętego, drugie przed Wielkim Tygodniem. Ostatecznie, Pius X w 1913 r. przeniósł je na 15 września, co zostało potwierdzone reformą kalendarza liturgicznego, uwzględniającego wspomnienie obowiązkowe Matki Bożej Bolesnej. W Polsce obie uroczystości funkcjonowały już w XV wieku.

Rozpamiętywanie cierpienia Matki Bożej sprzyjało powstawaniu nabożeństw praktykowanych często do dziś: koronka do Siedmiu Boleści Maryi zatwierdzona przez Benedykta XIII w 1724 r.,

² J. Drozd SDS, *Maryja w roku kościelnym*, Wydawnictwo „Michalineum”, Warszawa (Struga), Kraków 1990, s. 143.

a przypomniana podczas objawień w Kibeho w Rwandzie w XX wieku, litanie do Matki Bożej Bolesnej (jedna z nich ułożona przez Piusa VII [1742–1823] i odmawiana w Zgromadzeniu Męki Jezusa Chrystusa – pasjonistów, inna przypisana kard. J. H. Newmanowi [1801-1890]), litanie do Siedmiu Bolesci NMP, Godzinki o Matce Bożej Bolesnej, Nowenna do Matki Bożej Bolesnej i wiele innych modlitw oraz pieśni.

Te ostatnie były werbalizacją przeżyć wiernych kontemplujących boleść Maryi. *Krzyżu Święty*, pieśń napisana przez Wenancjusza Fortunatusa z okazji przybycia relikwii Drzewa Krzyża do Poitiers (VI w.), w zwrotkach 7–16 daje ich opis. „Od połowy XV wieku motyw Matki Bolesnej staje się dominujący, dając temu wyraz w planktach, czyli w pełnych żalu rozważaniach męki Pańskiej. Wyrażają one boleść i smutek Matki Zbawiciela”³. Nie można pominąć też pochodzących z początku XVIII wieku wielkopostnych *Gorzkich Żali*, składających się z trzech części, zawierających m.in. Rozmowę duszy z Matką Bolesną.

Olbrzymi wkład w rozwój czci Matki Bolesnej wniosły powstające w tym czasie zakony i zgromadzenia. „Wielką rolę w mariologii średniowiecznej odegrała teologiczna refleksja cystersa św. Bernarda, który w jednym ze swoich kazań stwierdził, że proroctwo Symeona, odnoszące się do Maryi spełniło się pod krzyżem, kiedy jej dusza została przeniknięta przez miecz boleści”⁴. Nieobojętni na boleść Maryi byli też dominikańscy mistycy, wśród nich Girolamo Savonarola i św. Katarzyna ze Sieny.

Proces powstawania stowarzyszeń świeckich, wspólnot modlitewnych i bractw, których cechą szczególną stało się nabożeństwo do Matki Bolesnej, nie ominął również Polski. „Już w XV wieku przy krakowskim kościele (oo. franciszkanów) istniało stowarzyszenie czcicieli Pana Jezusa Cierpiącego i Matki Bożej Bolesnej. Jego kontynuatorem było Arcybractwo Męki Pańskiej, o powszechnie używanej nazwie *Bractwo Politowania Męki Jezusowej i Bolesnej Matki Jego Dziewice Maryi*”⁵, założone przez bp. Marcina Szyszkowskiego, do którego należeli m.in. królowie: Zygmunt III Waza, Władysław IV, Jan Kazimierz, Jan III Sobieski⁶ oraz wielu biskupów i magnatów. „W 1881 roku powstało tam Bractwo Matki Bolesnej, którego działalność zatwierdził biskup Krakowski Albin Dunajewski. Zostało ono oficjalnie erygowane jedenaście lat później i istnieje do dziś”⁷. Bliżej naszych czasów, bo w 1957 roku, powstała *Rodzina Matki Bożej Bolesnej* – dominikańska modlitewno-apostolska wspólnota osób chorych, niepełnosprawnych i zdrowych.

³ A. A. Napiórkowski OSPPE, op. cit, s. 211.

⁴ B. Kochaniewicz OP, *Stabat Mater Dolorosa iuxta crucem Filii w pismach dominikanów XIII-XIV wieku*, „Salvatoris Mater” 2004 (t. 6), nr 2, s. 53.

⁵ <https://kosciol.wiara.pl/doc/648851.Sanktuarium-MB-Bolesnej-w-Krakowie>, [dostęp 28.02.2020].

⁶ F. Solarz, P. Bielenin, K. Gorgoń, *Bazylika i klasztor Franciszkanów w Krakowie*, Wydawnictwo Franciszkanów Bratni Zew, Kraków 2018, s. 105.

⁷ <https://www.franciszkanie.pl/artykuly/krakow-matka-boza-bolesna-u-franciszkanow>, [dostęp 28.02.2020].

1.2. Dzieła plastyczne

Kontemplacja współcierpiącej Matki Chrystusa stała się udziałem twórców różnych gatunków sztuki. Nie sposób opisać w tej pracy chociażby części dzieł artystycznych, których motywem lub inspiracją stała się Matka Bolesna. Powstawały one we wszystkich nowożytnych epokach i w zasadzie we wszystkich europejskich kręgach kulturowych.

Początkowo w rzeźbach, później w malarstwie, sztuka chrześcijańska przedstawiała Matkę Bolesną na kilka sposobów:

- Maryja stojąca samotnie, czasami z atrybutami Męki Pańskiej,
- Maryja stojąca pod krzyżem – w towarzystwie św. Jana, czasami ze św. Marią Magdaleną i innymi – jako Grupa Ukrzyżowania (Masaccio: *Ukrzyżowanie*, 1426 r.),
- Matka trzymająca Syna na swoich kolanach – Pietà (popularna od XIV wieku; najslawniejsza wyrzeźbiona przez 25-letniego Michała Anioła),
- opłakująca na stojąco martwe Ciało (Rogier Van der Weyden: *Złożenie do grobu*, 1450),
- Maryja z sercem przebitym jednym mieczem „Dolorosa” (u XVIII-wiecznego José Camarón Boronat: *La Dolorosa*), później siedmioma, które oznaczały siedem boleści Maryi (zamiast siedmiu mieczy można spotkać siedem medalionów smutku i boleści – u XVI-wiecznego Pietera Pourbusa: tryptyk *Matka Boska Bolesna*).

Poza mieczami wbitymi w serce, wyobrażenia bolejącej Matki uzupełniają narzędzia Męki Pańskiej oraz aniołowie pomagający Maryi w zdjęciu Chrystusa z Krzyża. Można spotkać też Maryję z Dzieciątkiem Jezus, trzymającym w dłoni krzyż (sanktuarium w Osiecznej k. Poznania).

Warto zresztą przyjrzeć się szerzej wizerunkom powstałym w Polsce. Maryję z sercem przebitym jednym mieczem można znaleźć we wspomnianym wcześniej kościele oo. franciszkanów w Krakowie. Od wieków otoczony kultem, późnogotycki (ok. 1440 r.) obraz Smętnej Dobrodziejki (dawniej *Smutek*) króluje w kaplicy bocznej, wydzielonej z krążganków tego kościoła. Przedstawia on Maryję ze skrzyżowanymi rękoma i mieczem skierowanym ku sercu. W czterech narożach aniołowie trzymają narzędzia męki Chrystusa. Postaci namalowane są na złotym tle. Dbano o szczegóły, jak łyż na policzku czy precyzyjnie namalowany kawałek trawy z kwiatkami, może świadczyć o wpływach niderlandzkich. „Być może stanowi on fragment większego dzieła, np. tak modnego w średniowieczu dyptyku przedstawiającego Maryję stojącą pod krzyżem lub nawet tryptyku, pokazującego Matkę Bożą z jednej i św. Jana Ewangelistę z drugiej strony krzyża”⁸. Nieznany artysta, w układzie rąk, ust, zaczerwienionych i załzawionych oczach, a także całej postaci, niezwykle sugestywnie przedstawił

⁸ F. Solarz, P. Bielenin, K. Gorgoń, *Bazylika...*, s. 127.

zastygłą boleść i rozpacz. Pierwsze wzmianki o kulcie obrazu datowane są od XVI wieku. Wzrost kultu sprawiał, że powstawały także jego odwzorowania i kopie. Dwie z nich pozostały u oo. franciszkanów, jedna pojawiła się nawet w filmie *Potop* J. Hoffmana:



Ilustracja 1. *Matka Boska Bolesna – Smężna Dobrodziejka Krakowa* – autor nieznany.

Na wzór Smężnej Dobrodziejki, pod koniec XVI wieku powstał w podkrakowskim średniowiecznym klasztorze ss. benedyktynek w Staniątkach inny obraz, na którym Matka Boska Bolesna przedstawiona jest w całej swej postaci, na złotym tle, ze złożonymi rękami. Czterech aniołów trzyma narzędzia męki Zbawiciela. Po policzkach toczą się łzy, a pomiędzy brwiami została zaznaczona zmarszczka. Nie jeden, a siedem mieczy, ułożonych promieniście z ostrzami ku sercu, symbolizuje siedem kolejnych wydarzeń opisanych w Ewangeliach: ofiarowanie w świątyni, ucieczkę do Egiptu, zagubienie w świątyni, drogę krzyżową, ukrzyżowanie, zdjęcie z krzyża i złożenie do grobu:



Ilustracja 2. *Matka Boska Bolesna* z klasztoru w Staniątkach – autor nieznany.

Przed 1904 rokiem z Chomranic do Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie przeniesiony został obraz znany jako *Opłakiwanie z Chomranic*, będący przykładem malarstwa tablicowego późnego gotyku, z początku XV wieku. Powstał on prawdopodobnie w Krakowie, umieszczony został natomiast w Chomranicach k. Nowego Sącza, w kościele, który w XVI wieku został przejęty przez arian, ogalających świątynie z obrazów i ołtarzy. W protokołach wizytacji biskupiej z 1608 r. znaleźć można notatkę, że wspomniany obraz pojawił się znów w głównym ołtarzu. Malowidło o rozmiarach 176x139 cm przedstawia moment, kiedy ciało Chrystusa zostało zdjęte z krzyża. Smutna Maryja stoi nad martwym ciałem Syna. Nieznany autor przedstawiając ciało Chrystusa i inne postacie w głębokich kontrastach światła i cienia, z cienkimi nosami i migdałowymi oczami, połączył wpływy włoskie z niderlandzkimi: ostro załamujące się szaty tworzą wachlarz kanciastych fałd. Maryja nie opłakuje tu swojego Syna, ale modli się do Niego, adoruje Go. Na srebrzystym tle umieszczono owocującą winorośl, symbol krwi Zbawiciela:



Ilustracja 3. *Opłakiwanie z Chomranic* – autor nieznany.

W Nowym Sączu-Zawadzie, w kościele Matki Bożej Bolesnej, którego autorami aranżacji wnętrza są prof. Witold Popławski oraz prof. Bronisław Chromy⁹, widnieje współczesna rzeźba Matki Boskiej stojącej pod krzyżem, który tworzą ramiona Chrystusa. Jej twórcą jest Bronisław Chromy. Powstała w 1978 r., „to odlew z tombaku i brązu o wysokości 6,7 m i wadze 2,5 t, umocowana na trzech sztycach. Miniatura tej rzeźby znajduje się w muzeum londyńskim”¹⁰:

⁹ Zob. I. Styczyńska, A. Dziedzic-Totoń (red.), *Nowy Sącz, przewodnik po zabytkach*, Koło Przewodników PTTK, Nowy Sącz 1994, s. 65.

¹⁰ <http://www.parafiazawada.pl/index.php/o-parafii/kosciol-parafialny>, [dostęp 4.03.2020].



Ilustracja 4. *Matka Boska Bolesna*, kościół w Nowym Sączu-Zawadzie – Bronisław Chromy.

1.3. Literatura, piśmiennictwo

Potrzeba współodczuwania z Matką Bolesną wybrzmiewała również w literaturze, w tym także polskiej. Najstarszym polskim dziełem, dedykowanym Matce Bolesnej, wzorowanym na omówionym w III rozdziale *Stabat Mater Dolorosa*, jest *Lament Świętokrzyski*, przechowywany w benedyktyńskim klasztorze św. Krzyża na Łysej Górze. Zapisany on został prawdopodobnie w XV wieku przez przeora klasztoru Andrzeja ze Słupi. Jego oryginał zaginął. Pod koniec XIX wieku tekst ten przypomniał Mikołaj Bobowski w tomie *Polskie pieśni katolickie od najdawniejszych czasów do końca XVI wieku*. „To już przykład późnośredniowiecznej wrażliwości religijnej kształtowanej przez nową teologię, kładącą nacisk na sferę woli i uczuć, nie intelektu”¹¹. Cierpienie Maryi stało się uniwersalnym symbolem

¹¹ A. Mazan-Mazurkiewicz, *Wobec Lamentu Świętokrzyskiego, o motywie Compassio we współczesnej poezji polskiej*, „Acta Universitatis Lodzensis Folia Litteraria Polonica” 2006, nr 8, s. 337.

cierpienia wszystkich matek, szczególnie w kulturze naszego kraju – „ból jest znakiem rozpoznawczym polskiej matki”¹².

Uniwersalny temat macierzyńskiego cierpienia znaleźć można w *Trenach* Jana Kochanowskiego, a także w *Dziadach* Adama Mickiewicza, w obrazie zrozpaczonej pani Rollisonowej, błagającej Senatora o litość dla torturowanego syna.

Doświadczenia XX wieku poruszyły wrażliwość wielu polskich twórców i znalazły swoje miejsce w poezji. *Matka Boska Stalagów* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego wspiera jeńców: jestem *do końca z wami*¹³, *Do Matki Boskiej Ukrytej* Kazimierzy Iłakowiczówny to modlitwa do ukrytej w 1939 roku przez oo. paulinów obrazu Jasnogórskiej Madonny, w *Ucieczce* Mieczysława Jastruna Maryja dzieli los udręczonych wojną, wspiera ich. *Matka Boska Kozielska* Jerzego Bazarewskiego zgłasza się natomiast w Bagdadzie do armii Andersa, w zastępstwie pomordowanych w Kozielsku.

W 1942 roku wieści z okupowanej Polski znalazły swój wyraz w realistycznym wierszu *Stabat Mater* Józefa Wittlina:

Stała matka boleściwa – na rynku
Przy swym martwym, powieszonym synku.

Stała w świata przeraźliwej pustce
*Polska matka w służęcowskiej chustce*¹⁴.

Odpowiedzią na wydarzenia w Polsce po wprowadzeniu stanu wojennego w grudniu 1981 roku jest wiersz Anny Kamieńskiej, *Stabat Mater*:

W tłumie matek popychana
Osiwiała, ledwie żywa
Pod tą bramą, pod tym krzyżem
*Stała Matka Boleściwa*¹⁵.

Ta sama autorka, wyjątkowo wyczulona na bieżące wydarzenia, napisała w wierszu *Matce* Ks. Jerzego Popiełuszki: „ja jestem prosty ból do samego nieba”.

¹² Ibidem, s. 339.

¹³ J. Szczypka (wyb. i oprac.), *Suplikacje czasów wojny*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986, s. 134.

¹⁴ Ibidem, s. 414.

¹⁵ A. Kamieńska, *Stabat Mater*, „Jasna Góra”, 1989, nr 12, s. 10.

1.4. Kompozycje muzyczne

Nieobojętnymi wobec boleści Maryi byli oczywiście także kompozytorzy. Na przestrzeni wieków tworzyli oni nie tylko proste pieśni śpiewane w świątyniach, ale także dzieła artystyczne, wśród nich liczne motety, offertoria, kantaty czy oratoria. Podobnie jak w innych krajach europejskich także i w Polsce powstawały utwory chóralne *a cappella*, kompozycje z akompaniamentem instrumentu solowego, orkiestry kameralnej czy symfonicznej, a także dzieła czysto instrumentalne. Artyści przekładali swoją modlitwę na język muzyczny zgodnie ze stylem i epoką, w której dane im było żyć i tworzyć.

Europejska muzyka sakralna o tematyce *Mater Dolorosa* ma swój początek w śpiewie gregoriańskim. Sekwencja *Stabat Mater* stała się inspiracją dla wielu twórców, wykorzystujących w swych utworach wszystkie lub wybrane jej zwrotki, czasami z nieznacznie zmienionym tekstem. Prawie każdy duży ośrodek, zgromadzenie zakonne, używało własnej wersji melodii do tego XIII-wiecznego tekstu.

Zwrotki 1–10, 15–20 zostały wykorzystane w renesansowym 5-głosowym motecie *Stabat Mater* Josquina des Prés (ok. 1450–1521), opartym na tenorowym *cantus firmus*. Strofy nie dzielą kompozycji, lecz przenikają się, ilustrując tekst wymowną pauzą w momencie opisu śmierci Chrystusa: „*dum emisit spiritum*” – „gdy oddawał ducha już”.

W późnym renesansie Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594) stworzył dwa motety *Stabat Mater*. Pierwszy, 8-głosowy, zapisany został na dwa dialogujące ze sobą chóry. W początkowych zwrotek kompozytor wykorzystał technikę *nota contra notam*, rozwijającą się w ostatniej w kunsztowną strukturę imitacyjną. Drugi z motetów przeznaczony został aż na trzy chóry 4-głosowe.

W baroku, w którym nastąpił rozwój muzyki instrumentalnej oraz zmiana sposobu traktowania głosu solowego, powstało dzieło Antonio Vivaldiego. Jego *Stabat Mater* na alt, smyczki i *basso continuo* wykorzystuje 10 zwrotek sekwencji. Kompozycja powstała na zamówienie oo. filipinów z kościoła Santa Maria Della Pace w Brescii, podzielona jest na osiem części.

Na pograniczu baroku i klasycyzmu prawdziwe arcydzieło, najczęściej drukowany utwór muzyczny w XVIII wieku, stworzył Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736). W jego *Stabat Mater* na sopran i alt solo i smyczki przeplatają się na zmianę arie i duety.

Luigi Boccherini (1741–1805), twórca znany głównie ze swej muzyki kameralnej, stworzył w 1781 roku motet *Stabat Mater f-moll* op. 61 na sopran solo i kwintet smyczkowy. W 1801 dodał do niego uwerturę orkiestrową oraz partie kontraltu i tenoru z kunsztownymi fragmentami koloraturowymi.

Kompozytorzy romantyczni, wyrażając silne emocje związane z przeżywaniem boleści Maryi, powrócili do stylu kantatowo-oratoryjnego, a wraz z nim ustalonej relacji wypowiedzi wokalne, gdzie

chór jako zbiorowość dialoguje z solistami. W dziewięcioczęściowej kantacie *Stabat Mater* Gioacchina Rossiniego (1792–1868), napisanej w latach 1837–1842 na solistów, chór mieszany i orkiestrę, większość tekstu przypisał kompozytor partiom solistycznym, które chór jedynie uzupełnia.

W wyniku tragicznych wydarzeń rodzinnych (śmierć dwuletniej córki Józefy) Antonin Dvořák (1841–1904) stworzył monumentalne, ekspresyjne, trwające blisko 2 godziny oratorium na chór, solistów i fortepian (później orkiestrę). Wykorzystując cały tekst sekwencji, podzielił swe dzieło na dziesięć części.

Wśród europejskich kompozycji początku XX wieku nie sposób pominąć *Stabat Mater* op. 53 Karola Szymanowskiego (1882–1937), które początkowo chciał kompozytor nazwać „Chłopskim Rekwiem”¹⁶. Traktując łacinę jako język, który „już nie może wyrażać uczuć”, skorzystał z przekładu sekwencji autorstwa Józefa Jankowskiego, zachowującego układ tercyn. Zrodzony w 1924 roku zamiysł napisania kantaty, na solo sopran, alt, baryton, chór mieszany i orkiestrę, powrócił pod wpływem wstrząsu wywołanego tragiczną śmiercią siostrzenicy Alusi. Ukończona w 1926 roku kompozycja podzielona została na 6 części o różnorodnym charakterze. Można w niej odnaleźć prostą lirykę, połączoną z elementami folkloru góralskiego oraz fragmenty głęboko dramatyczne. W szczególnie przejmującej trzynastej zwrotce (*Spraw niech płaczę z Tobą*), napisanej na chór *a cappella*, twórca połączył archaiczną modalność ze współczesną chromatyką.

Wśród kompozytorów końca XX wieku szczególne miejsce zajmuje estoński twórca Arvo Pärt (1935–). Jego spokojne, nastrojowe opracowanie sekwencji na trio smyczkowe i solo sopran, alt i tenor, opiera się w warstwie wokalne i instrumentalnej na motywie opadających motywów. Równoległa do instrumentalnej, spokojna linia melodyczna solistów, przerywana jest krótkimi, szybkimi fragmentami, wykonywanymi przez instrumenty smyczkowe. Skomponowane w charakterystycznym dla Pärta stylu *tintinnabuli*¹⁷ dzieło, przez swój ascetyczny charakter sprzyja kontemplacji tekstu słownego.

Wracając do muzyki polskiej, nie sposób nie wspomnieć o innych kompozytorach, tworzących utwory oparte na tekście *Stabat Mater*. Jednym z nich był żyjący w XVIII wieku Jan Engel (?–1788), kapelmistrz w katedrze św. Jana w Warszawie, którego kompozycja przeznaczona została na zespół wokalistów (2 sopran, 2 tenory, bas) i rozbudowaną orkiestrę. Warto też pamiętać o 11-częściowym *Stabat Mater* na chór mieszany, solistów SATB i orkiestrę Józefa Zeidlera (1744–1806), członka kapeli przy klasztorze oo. filipinów na Świętej Górze k. Gostynia. Muzykę do polskiego tłumaczenia

¹⁶ T. Chylińska, *Szymanowski*, PWM, Kraków 1973, s. 130.

¹⁷ Tintinnabuli (z łac. dzwoneczki) to unikatowa technika kompozytorska stworzona przez Arvo Pärta ok. 1976 r., której ideą jest powiązanie statyki i ruchu. Łączy w całość dwie linie strukturalne: pochod diatoniczny oraz trójdźwięk. Rytm często opiera się na powtarzalnym schemacie. Pierwszym napisanym w tym stylu utworem była miniatura *Für Alina*.

sekwencji napisali też m.in. XIX-wieczni kompozytorzy: Józef Elsner (1769–1854), jego uczeń Józef Stefani (1800–1876) i ks. Józef Surzyński (1851–1919).

Wiek XX, niezwykle dramatyczny dla Europy i Polski, przyniósł kolejną refleksję nad cierpieniem. Tadeusz Machl (1922–2003) już w latach trzydziestych XX wieku zadebiutował we Lwowie fragmentem *Stabat Mater*, które dokończył tuż po wojnie w 1945 roku. „Dzieło Machla nawiązuje do gatunku monumentalnego oratorium XIX-wiecznego. Kompozytor wykorzystał pełny łaciński tekst sekwencji”¹⁸. Obsada obejmuje solistów, chór mieszany, wielką orkiestrę symfoniczną oraz organy.

W czerwcu 1939 roku 24-letni Roman Padlewski (1915–1944) skomponował *Stabat Mater* na chór mieszany *a cappella*. Archaizujące fragmenty recytatywne przeplatają się tu z linearną polifonią, która momentami rozrasta się do siedmiu głosów.

Swoje *Stabat Mater* Krzysztof Penderecki (1933–2020) zaczął pisać już w 1959 roku, a całość na trzy ustawione przestrzennie chóry *a cappella* ukończył trzy lata później. Utwór stał się „załącznikiem Pasji wg. św. Łukasza, w której funkcjonuje jako komentarz refleksyjno-dramatyczny (poprzedza scenę śmierci Chrystusa)”¹⁹. „Zróżnicowane środki wokalne i fakturalne z jednej strony nawiązują do intonacji gregoriańskich i obrzędowej recytacji litanijnej, z drugiej, poprzez eksponowanie słów kluczowych i zagęszczanie brzmienia prowadzą do 12-dźwiękowej kulminacji *ff* – dramatycznego wołania *Christe*”²⁰.

Także *Ad Matrem* op. 29 z roku 1972 Henryka Mikołaja Góreckiego (1933–2010) wykorzystuje słowa ze średniowiecznego *Stabat Mater*. Kompozycja charakteryzuje się dużą emocjonalnością warstwy muzycznej – od dynamiki *piano*, poprzez intensyfikację brzmienia, wspartą instrumentami dętymi blaszanymi i recytacjami chóru, po spokojne fragmenty solowe.

Podobną wymowę ma jego trzyczęściowa *III Symfonia „Symfonia pieśni żałosnych”* op. 36 z 1976 roku, na sopran solo i orkiestrę. Jej pierwsza część to prosty, dziesięciogłosowy kanon na instrumenty smyczkowe, który po osiągnięciu kulminacji przejmuje sopran z tekstem wspomnianego wcześniej *Lamentu Świętokrzyskiego*. Po kolejnej kulminacji powraca kanon ze zmniejszającą się liczbą głosów. Druga część, wykorzystująca fragment tekstu wyrzeźbionego przez 18-letnią Helenę Błazusiakówną w celi gestapowskiego więzienia w Zakopanem, kończy się kilkukrotnym wezwaniem *Zdrowaś Mario, łaskiś pełna*. Tekst trzeciej części jest oryginalnym cytatem pieśni ludowej z okresu powstań śląskich, wyrażającym ból matki po stracie syna w walkach powstańczych.

¹⁸ R. Borowiecka, *Sekwencja Stabat Mater w interpretacji muzycznej kompozytorów Szkoły Krakowskiej: Machl, Penderecki, Bujarski, Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2006, s. 158.

¹⁹ Ibidem, s. 163.

²⁰ R. Chłopicka, *Muzyka sakralna na chór a cappella Krzysztofa Pendereckiego*, „Pro Musica Sacra” 11 (2013), s. 141.

Ludzka zaduma nad cierpieniem matki była ważnym motywem twórczości wielu polskich kompozytorów współczesnych. W tym kontekście wymienić można m.in. następujące kompozycje:

- Juliusz Łuciuk (1927–2020) – *Litania polska do słów ks. J. Twardowskiego*,
- Bogusław Schäffer (1929–2019) – *Stabat Mater*, nawiązujące składem wykonawczym do kompozycji Pergolesiego,
- Zbigniew Bujarski (1933–2018) – *Stabat Mater* zawierające fragmenty polskiego tłumaczenia średniowiecznej sekwencji na chór i orkiestrę,
- Marek Jasiński (1949–2010) – *Stabat Mater* wykorzystujące skrajne zwrotki sekwencji na chór i orkiestrę,
- Paweł Łukaszewski (1968–) – *Stabat Mater* przeznaczone na 3 chóry żeńskie lub mieszane *a cappella* oraz w *Luctus Mariae* na 2 głosy żeńskie solowe lub chór żeński, klawesyn (pozytyw) i orkiestrę smyczkową, opracowane również na sopran i organy,
- Anna Ignatowicz-Glińska (1968–) – *Stabat Mater* na sopran i chór mieszany,
- Marcin Mateusz Wierzbicki (1969–) – *Quando Corpus* na chór mieszany *a cappella* ze słowami ostatniej zwrotki sekwencji.

Znane są również przykłady kompozycji czysto instrumentalnych, jak choćby *Stabat Mater* na orkiestrę symfoniczną Miłosza Magina (1929–1999). Także Zbigniew Bujarski zastanawiał się podobno, czy nie stworzyć instrumentalnego opracowania *Stabat Mater*, co później sam skomentował: „mam poczucie, jakbym słowem muzykę skażał”²¹.

Spotkać można również opracowania opisywanego tematu wśród innych, mniej konwencjonalnych gatunków muzycznych. W 2015 roku Międzynarodowy Festiwal *Gaude Mater*, w swojej 25. odsłonie, gościł Chór Katedry Warszawsko-Praskiej *Musica Sacra* pod dyрекcją Pawła Łukaszewskiego oraz pianistę jazzowego Włodka Pawlika. Artyści wykonali misterium *Stabat Mater*, złożone z ośmiu części, bazujące na muzyce jazzowej i improwizacji fortepianowej, w warstwie melodycznej sięgające do tradycji chorału gregoriańskiego.

Poza *Stabat Mater* kompozytorzy opracowywali też inne teksty mówiące o Matce Bolesnej. Ich mnogość przekracza ramy niniejszej pracy. Przykładowe omówienie wybranych utworów, wraz z literackimi tekstami zaprezentowane zostanie w rozdziale III.

²¹ R. Borowiecka, „*Stabat Mater*” Zbigniewa Bujarskiego w kontekście tradycji gatunku, „Aspekty Muzyki” 2014, nr 4, s. 15 http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Aspekty_Muzyki/Aspekty_Muzyki-r2014-t4/Aspekty_Muzyki-r2014-t4-s11-29/Aspekty_Muzyki-r2014-t4-s11-29.pdf s. 15, [dostęp 17.03.2020].

Rozdział II. Sanktuarium w Limanowej miejscem kultu Matki Bolesnej

2.1. Zarys historii sanktuarium

Zrodzona w średniowieczu myśl teologiczna związana z cierpieniem Matki Bożej rozwijała się równolegle w tradycji i pobożności ludowej, wokół klasztorów, w parafiach, a także w licznych sanktuariach. W Polsce jest obecnie ok. 30 kościołów, którym patronuje Matka Bolesna. Kilkanaście wizerunków koronowane zostało koronami papieskimi. W samej diecezji tarnowskiej, na 450 parafii aż 8 posiada jej wezwanie. Szczególnym miejscem na mapie tejże diecezji jest sanktuarium w Limanowej, w którego ołtarzu głównym króluje cudowna Pietà.

Początki parafii limanowskiej datuje się na drugą dekadę XVI wieku, wtedy też (prawdopodobnie w 1513 roku) został ufundowany przez ród Słupskich pierwszy drewniany kościół poświęcony Najświętszej Dziewicy, św. Mikołajowi, a następnie św. Walentemu i św. Wawrzyńcowi. Jego konsekracja nastąpiła dopiero w 1558 roku (siedem lat później Limanowa, zwana wówczas Ilmanową, uzyskała prawa miejskie), a na początku XVII wieku zostały zainstalowane w nim organy. Świątynia spłonęła wraz z większą częścią miasta w 1769 roku. Z pożaru ocalała tylko chrzcielnica z 1527 roku oraz figura Piety. Pierwszy rozbiór Polski, wraz z którym nastał okres kasat, a także całkowite podporządkowanie życia religijnego Cesarstwu Austriackiemu, opóźnił odbudowę kościoła. Prace budowlane i wyposażeniowe trwały ponad piętnaście lat, a konsekracja nastąpiła dopiero w 1825 roku. Nowy, drewniany kościół pod wezwaniem Matki Bożej Różańcowej, orientowany podobnie jak poprzedni, przetrwał do początku XX wieku. Ze względu na pogarszający się stan obiektu, a także wzrost ruchu pielgrzymkowego, w roku 1910 rozebrano świątynię, a na jej miejscu w latach 1911–1918 (z przerwą spowodowaną działaniami wojennymi) wzniesiono nową. Wyjątkową inicjatywą wykazał się ówczesny proboszcz ks. Kazimierz Łazarski oraz skupieni wokół niego mieszkańcy miasta i okolic, którzy 3 maja 1891 roku podjęli historyczną decyzję o budowie nowej świątyni. Kościół-pomnik 100. rocznicy Konstytucji 3 Maja miał być jednocześnie wotum dziękczynnym Opatrzności Bożej i Matce Najświętszej. Trudności finansowe, a także brak akceptacji dla propozycji architektonicznych sprawiły, że rozpoczęcie budowy znacznie się opóźniło. Przypadkowe skierowanie limanowskiego proboszcza przez Jacka Malczewskiego do Towarzystwa Polskiej Sztuki Stosowanej w Krakowie zaowocowało konkursem, w wyniku którego powstał projekt świątyni usytuowanej później w centrum miasta. Ze względu na bryłę architektoniczną, urbanistykę miasta oraz funkcjonalność kościoła jest okcydentowany. Zaprojektowany przez Zdzisława Mączyńskiego z Warszawy, z korektą zaczerpniętą z innych prac konkursowych, stał się przykładem tzw. nurtu rodzimego w sztuce początku XX wieku. „Składa się z prostokątnego korpusu nawowego i węższego prostokąta prezbiterium, zamkniętego półkolistą absydą, do którego po stronie północnej przylega

w narożu kwadratowa zakrystia, a po stronie południowej identyczna do niej Kaplica Świętokrzyska (Relikwii Świętych i Błogosławionych)”²². Halowa, trzynawowa, z pięcioma przęsłami świątynia, posiada wysoką wieżę i wybudowana jest na specjalnie przygotowanym nasypie. Monumentalna, kamienna z licznymi detalami na zewnątrz bryła, kryje bogato wyposażone w płaskorzeźby i polichromowane wnętrze. Szczególnie godne uwagi są pełne symboliki witraże, których projektantami są Wojciech Durek (Toruń), Erwin Czerwenka (Kraków), Konrad Krzyżanowski (Warszawa), Wincenty Gawron (Limanowa, w latach 1935–1939 student ASP w Warszawie) oraz Józef Mehoffer (Kraków). Do najcenniejszych elementów świątyni, które pomimo burzliwych dziejów przetrwały do dzisiaj, należą późnogotycka drewniana chrzcielnica z 1527 roku, dwie barokowe figury Matki Bożej Bolesnej i św. Jana, a także osiemnastowieczny obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej. Wiele architektonicznych detali skrywa symbolikę nawiązującą do historii Polski. Od 1991 roku kościół nosi tytuł Bazyliki Mniejszej. Najważniejszym, centralnie położonym elementem świątyni, jest ołtarz z XIV-wieczną gotycką rzeźbą typu Pietà:



Ilustracja 5. *Matka Boska Bolesna*, bazylika mniejsza w Limanowej – autor nieznany.

²² J. Sz. Wroński, *Bazylika Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej. Kościół-Pomnik Konstytucji 3 Maja*, Parafia Rzymskokatolicka pw. Matki Boskiej Bolesnej, Limanowa 2001, s. 74.

Pietà powstała prawdopodobnie w XIV wieku. Przywieziona została w 1545 roku z Węgier, jak głosi przekaz ustny i stare kroniki, gdzie w dobie reformacji została, jak inne wizerunki Maryi, usunięta ze świątyni. Pochodzi być może z warsztatu czesko-śląskiego²³, chociaż inni historycy sztuki (m.in. prof. Józef Dutkiewicz) dopatrują się w niej cech śląsko-pomorskich. Ma 90 cm wysokości i wykonana jest z jednolitego pnia drewna lipowego. Rzeźba jest na odwrocie wydłutowana, a na zewnątrz polichromowana. Siedząca na ławie, ujęta frontalnie Maryja trzyma na kolanach martwe ciało Chrystusa, znacznie od niej mniejsze, w typie *corpusculum*. Anonimowy artysta, by spotęgować wrażenie ekspresji i naturalności, pochylił korpus Maryi nad ciałem Syna. „Twarz Maryi jest delikatna, dziewczęca, jej czoło szerokie, wypukłe i wysokie. Brwi mocno zarysowane, a oczy są wpatrzone w dal, ponad martwym ciałem Syna”²⁴. Jej usta są lekko rozchylone, jakby w uśmiechu, zaliczana jest więc do typu Piety Radosnej. „Historycy sztuki zwracają uwagę na to, że Maryja Bolesciwa, którą tutaj widzimy, w tajemnicy opłakiwania własnego Dziecka, że ta Maryja Bolesciwa jest przecież jakoś radosna”²⁵.

Pietà umieszczona była początkowo na lipie, blisko zabudowań dworskich w Mordarce, obecnie znajdującej się w granicach miasta Limanowa. By coraz liczniej przybywający pielgrzymi mogli się modlić, obok lipy wybudowano i konsekrowano w 1668 roku drewnianą kaplicę. Jak odnotowują dokumenty powizytacyjne parafii z 1727 r. „do tej kaplicy, zaniedbując swój parafialny kościół ilmanowski, zbiera się naród – wota i ofiary składa”²⁶. Wobec powyższego, w 1742 roku łaskami słynąca figura została uroczyście przeniesiona i umieszczona w bocznej kaplicy kościoła parafialnego. Niezadowolony z takiego obrotu sprawy dziedzic ze wsi Mordarka wykradł i ukrył Pietę. Dopiero w 1753 r., decyzją księdza biskupa Andrzeja Stanisława Załuskiego, cudowna figura znów znalazła swoje miejsce w kościele parafialnym. Niestety, wspomniany pożar miasta strawił kościół i ocalona rzeźba znalazła ponownie schronienie w kaplicy obok lipy, gdzie do czasu odbudowy świątyni odbywały się nabożeństwa parafialne. W 1779 roku nastąpił kolejny jej powrót do Limanowej, a na początku XX wieku, po wybudowaniu nowego kościoła, znalazła swe miejsce w głównym ołtarzu. W latach 1964/65 jeszcze dwukrotnie musiała ona wywędrować z Limanowej w celach konserwatorskich. Od początku otoczona chwałą, Pietà określana była jako *Virgine Mater Dolorasa*, *Przenajświętsza Matka Bolesna*, a od XIX wieku wśród wiernych nosiła tytuł *Matki Boskiej Limanowskiej*.

²³ Ibidem, s. 140.

²⁴ Ks. W. Piotrowski (opr.), *Sanktuarium pw. Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej*, Sanktuarium pw. Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej, Limanowa 2016, s. 28.

²⁵ Idem (opr.), *Koronacja cudownej figury Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej – Kazanie Metropolity Krakowskiego Arcybiskupa Karola Wojtyły podczas uroczystości koronacyjnych*, Sanktuarium pw. Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej, Limanowa 2016, s. 105.

²⁶ Ibidem, s. 19.

11 września 1966 roku na placu przy limanowskim kościele, w obecności ponad stutysięcznego tłumu, Metropolita Krakowski Arcybiskup Karol Wojtyła dokonał koronacji koroną papieską wizerunku Matki Boskiej Bolesnej. Uroczystości były częścią diecezjalnych obchodów *Millenium Chrztu Polski* i odpowiedzią Stolicy Apostolskiej na niezwykle rozwój kultu *Limanowskiej Pani*. Koronacji towarzyszyło wiele wydarzeń religijnych i kulturalnych, m.in. Misterium Maryjne oraz wystawa dzieł malarskich nawiązujących do boleści Maryi. Na pamiątkę tych uroczystości, od 1970 roku, organizowany jest we wrześniu tygodniowy tzw. Wielki Odpust Maryjny, rozpoczynający się 15 września, w święto Matki Boskiej Bolesnej²⁷.

Po zuchwałej kradzieży korony w roku 1981, papież Jan Paweł II 22 czerwca 1983 roku dokonał rekoronacji figury na krakowskich Błoniach, zakładając koronę również na skroń Jezusa. Jako dziękczynienie za ten fakt od pierwszej soboty października 1986 roku rozpoczęto nabożeństwo procesji fatimskich²⁸.

2.2. Recepja wizerunku limanowskiej Matki Bolesnej w dziełach literackich i muzycznych

Kult i sława Matki Boskiej Limanowskiej odnotowany był początkowo w protokołach wizytacji parafii, przechowywanych w Archiwum Metropolitalnym w Krakowie, później w Archiwum Diecezji Tarnowskiej, powstałej w 1783 roku. Jednak dopiero słowo drukowane przyczyniło się do przekroczenia granicy diecezji i propagowania kultu szerzej. W tym kontekście trzeba odnotować wydane w 1891 roku we Lwowie dzieło *Cudowne Obrazy Matki Najświętszej w Polsce* Sadoka Barączka oraz opublikowane w Krakowie w 1902 roku *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Boskiej* kapucyna o. Wacława z Sulgostowa. To ostatnie zostało uhonorowane w 1902 roku złotym medalem na Międzynarodowym Kongresie Maryjnym we Fryburgu. Kopalnią wiedzy stało się kilkutomowe dzieło jezuita o. Alojza Fridricha *Historye Cudownych Obrazów Najświętszej Marii Panny w Polsce*, wydane w Krakowie w latach 1903-1911. Dzieło jest tym cenniejsze, że autor osobiście odwiedził Limanową i na pięciu stronach pięknym językiem opisał rzeźbę, początki jej kultu, otaczające wota i inne ciekawe szczegóły. W roku 1974 ukazał się pierwszy biuletyn *Mater Dolorosa*, który wydawany jest do dzisiaj jako kwartalnik. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku i kolejnych ukazały się opracowania historyczne opisujące dzieje miasta, kościoła i cudownej Piety. W 1999 roku pod redakcją Feliksa Kiryka została wydana szczegółowa monografia „Limanowa. Dzieje miasta, tom I, 1565–1945”. W roku 2004 r. wydano tom II pod redakcją Tomasza Biedronia, w których obok

²⁷ T. Biedroń (red.), *Limanowa. Dzieje miasta t. II, 1945-1989*, Wydawnictwo i Drukarnia „Secesja”. Kraków 2002, s. 452.

²⁸ Archiwum Parafii Limanowskiej, *Liber memorabilium*, s. 292, cyt. za: T. Biedroń (red.), *Limanowa...*, s. 453.

wnikliwej analizy historycznej tworzenia i rozwoju miasta, wplecione zostały dzieje parafii limanowskiej. Rok 2001 przyniósł obszerne opracowanie Józefa Szymona Wrońskiego „Bazylika Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej. Kościół–Pomnik Konstytucji 3 Maja. Przykład nurtu swojsko-narodowego”, w którym autor oddaje cześć Matce Boskiej Limanowskiej. W 2006 roku ks. Stanisław Wojcieszak wydał zbiór kazań „Limanowska Pani, prowadź nas do Boga”, a kolejny zbiór rozważań tegoż autora „Pani Nasza Limanowska” z 2016 roku – przygotował diecezję tarnowską do 50-lecia koronacji cudownej Figury z Limanowej. Rok 2016 zaowocował innym ważnym wydawnictwem, pod redakcją obecnego ks. proboszcza Wiesława Piotrowskiego „Koronacja cudownej Figury Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej. Przygotowanie i przebieg uroczystości koronacyjnej”. We wrześniu 2016, w 50. rocznicę koronacji odbyło się w Limanowej sympozjum *Mater Dolorosa* – dzieje kultu i inspiracje dla pobożności chrześcijańskiej”, podczas którego swoimi refleksjami dzielili się wybitni wykładowcy Uniwersytetu Jana Pawła II w Krakowie, Uniwersytetu Jagiellońskiego, Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz Akademii Obrony Narodowej w Warszawie. Co kilka lat wydawane są nowe śpiewniki zawierające nabożeństwa, litanie, modlitwy i pieśni ku czci Matki Bolesnej.

O żywotności kultu świadczą zapewne często spotykane odwzorowania limanowskiej Piety w przydrożnych drewnianych kapliczkach, na budynkach i specjalnie wymurowanych kaplicach nie tylko na Limanowszczyźnie. W wielu kościołach, w bocznych ołtarzach spotkać można wierne kopie Piety. Wymienić można choćby te w Żytomierzu na Ukrainie czy Atyrau w Kazachstanie.

Elementem służącym pogłębieniu życia religijnego było założenie w 1635 roku, na wezwanie proboszcza, przez o. Andrzeja Brentuisa, dominikanina z Krakowa, *Bractwa Różańca Świętego*²⁹, obecnie niestety już nieistniejącego.

Wśród wielu form oddawania czci Matce Bolesnej godna odnotowania jest także aktywność *Bractwa Matki Boskiej Bolesnej*, które początkowo działało w parafii w latach 1915–1920, zaś w 1964 roku zostało odnowione dekretem Kurii Diecezjalnej w Tarnowie. W latach 60. XX wieku (być może na wieść o koronacji Piety) przełożeni z Zakonu Sług Najświętszej Maryi Panny (*Ordo Servorum Mariae*) z Rzymu zaproponowali ówczesnemu proboszczowi ks. Ludwikowi Kowalskiemu założenie w Limanowej klasztoru i wsparcie w rozśławianiu czci Maryi Bolesnej. Niestety, pomysł ten nie uzyskał zgody ordynariusza diecezji ks. bpa Jerzego Ablewicza³⁰.

²⁹ https://www.limanowa.com.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=48:historia-parafii&catid=86&Itemid=493, [dostęp 26.07.2020].

³⁰ Rozmowa autorki pracy z emerytowanym proboszczem parafii MBB w Limanowej ks. Józefem Porębą, Limanowa, 9.01.2020.

Przybywający do Limanowej pielgrzymi oraz rodzimi czciciele swoją modlitwę wyrażali w dziełach plastycznych, wierszach, pieśniach, a także w większych formach muzycznych. Już w 1891 roku w książce do nabożeństwa pt. *Bądź wola Twoja* (wydawca: J. Pisz, Nowy Sącz) można znaleźć dwie najstarsze pieśni do Matki Bożej Limanowskiej, a także wspomnienia o niej w różnych modlitwach³¹. Wymieniony wcześniej biuletyn *Mater Dolorosa*, przybliżający historię kultu Piety, parafii i kościoła wraz z wystrojem, prawie zawsze zawierał wiersze oddające hołd *Pani Limanowskiej*. W pierwszych numerach brak było nazwiska autora tekstu, można się jednak domyślać, że mógł być to pochodzący z Limanowej biskup pomocniczy diecezji tarnowskiej Piotr Bednarczyk. Poza księdzem biskupem prezentowali tu swoje modlitwy budowniczości obecnego kościoła, ks. Kazimierz Łazarski, a także Szymon Dutka, ks. Leon Jabłoniecki z Męciny, Józef Strug, Józef Kosakowski z Wojakowej, Maria Ociepka, Paulina Nizińska, Stanisław Sitowski, Jan Wielek i wielu innych. Ich teksty bywały adaptowane do znanych melodii, najczęściej autorstwa Ludwika Mordarskiego. W ten sposób powstał też Apel do Matki Bolesnej Limanowskiej „Maryjo, Przebolesna Matko Boska, Królowo nasza, Pani Limanowska!”.

W roku 2016 warszawski kompozytor Sebastian Szymański, który osiadł kilka lat wcześniej w Limanowej, skomponował dwie melodie na orkiestrę, towarzyszące odsłonięciu i zastonięciu Figury. Szymański ubogaca także swoimi kompozycjami repertuar zespołów chóralnych limanowskiej bazyliki.

W 2016 roku Sławomir Szymocha, nauczyciel limanowskiej Państwowej Szkoły Muzycznej I st., wraz ze Zbigniewem Wroną zaprezentowali 21-częściowe oratorium *Droga do Ciebie* na orkiestrę symfoniczną, fortepian, dwa soprały i chór mieszany. Kompozycja opisuje zaczerpnięte z Pisma Świętego fragmenty z życia Najświętszej Marii Panny, a także cytuje pieśni do Matki Boskiej Limanowskiej.

W bazylice u stóp Matki Bolesnej toczy się intensywne życie religijne i kulturalne. Działają tu aż trzy chóry: od 1925 roku Chór Męski, od 1998 mieszany *Canticum Iubileum* oraz od 1991 *Chór Chłopięcy Bazyliki Matki Boskiej Bolesnej* w Limanowej. Uroczystości religijne ubogaca też niekiedy orkiestra, złożona z mieszkańców miasta i uczniów tutejszej szkoły muzycznej. Zespoły śpiewacze, poza swym podstawowym zadaniem uczestniczenia w liturgii, prezentują muzykę sakralną podczas licznych koncertów w limanowskiej bazylice, a także w innych miejscach w Polsce i poza jej granicami.

Kilka kompozycji wykonywanych w limanowskiej świątyni wykorzystane zostało w niniejszej pracy doktorskiej.

³¹ Bp P. Bednarczyk, ks. S. Sojka, *Modlitewnik Limanowski*, Polskie Towarzystwo Teologiczne, Kraków 1988, s. 5.

Rozdział III. Zestawienie i omówienie wybranych kompozycji, z uwzględnieniem problematyki wykonawczej

3.1. *Stabat Mater* – sekwencja gregoriańska (XIII w.)

Pierwszym znanym tekstem opisującym boleść Matki Bożej jest średniowieczna sekwencja *Stabat Mater*, powstała prawdopodobnie w XIII wieku. Choć przypisywanie jej autorstwa Jacopone da Todiemu wydaje się błędne, Jan Paweł II, modlący się w roku 1981 przy grobie mnicha dał wyraz swemu przywiązaniu do wielowiekowej tradycji³². Napisana po łacinie sekwencja nie mogła być jednak dziełem autora, który tworzył swe hymny w dialekcie umbryjskim³³.

Tekst sekwencji odnosi się do proroctwa Symeona, mówiącego, że serce Maryi przeniknie miecz boleści. Napisany jest w tercynach, z układem sylab 8–8–7 i metrum trocheicznym. Pierwsza część (zwrotki 1–8) to opis bólu i smutku Matki Chrystusa w obliczu cierpienia Syna, część druga (zwrotki 9–20) to głos człowieka, „refleksja patrzącego przemienia się w modlitwę do Matki Bolesnej, (która) kończy się nadzieją zmartwychwstania”³⁴.

1. Stabat Mater dolorosa Iuxta Crucem lacrimosa, Dum pendébat Filius.	<i>Stała Matka Boleściwa, Obok krzyża, ledwo żywa, Gdy na krzyżu wisiał Syn.</i>
2. Cuius animam gementem, Contristatam et dolentem Pertransivit gladius.	<i>Duszę jej, co łez nie mieści, Pełną smutku i boleści, Przeszedł miecz dla naszych win.</i>
3. O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta, Mater unigeniti!	<i>O jak smutna i strapiona Matka ta błogostawiona, Której Synem niebios Król!</i>
4. Quae maerebat et dolebat, Pia Mater, dum videbat Nati poenas inclyti.	<i>Jak płakała Matka miła, Jak cierpiała, gdy patrzyła Na Boskiego Syna ból!</i>
5. Quis est homo qui non fleret, Matrem Christi si videret In tanto supplicio?	<i>Gdzież jest człowiek, co łzę wstrzyma, Gdy mu stanie przed oczyma W mękach Matka ta bez skaz?</i>

³² O. W. Pobiedziński OFMConv., *Jacopone da Todi – niespokojny duch w niespokojnych czasach*, Tygodnik Katolicki „Niedziela”, Edycja Przemyska, 2006.

³³ J. Grzywa, *Stabat Mater, czyli współczucie, które staje się muzyką*, „TEOFIL – pismo studentów Kolegium Filozoficzno–Teologicznego Dominikanów”, 2010, t. 1(28), s. 105.

³⁴ <https://www.liturgia.pl/Stabat-Mater-dzielo-niekonczacych-sie-inspiracji>, [dostęp 12.04.2020].

6. Quis non posset contristari, Christi Matrem contemplari Dolentem cum Filio?	<i>Kto się smutkiem nie poruszy, Gdy rozważy boleść duszy Matki z Jej Dziecięciem wraz?</i>
7. Pro peccatis suae gentis Vidit Iesum in tormentis, Et flagellis subditum.	<i>Za swojego ludu zbrodnie, W mękach widzi tak niegodnie Zsiezonego Zbawcę dusz.</i>
8. Vidit suum dulcem Natum Moriendo desolatum, Dum Emsie spiritum.	<i>Widzi Syna wśród konania, Jak samotny głowę skłania, Gdy oddawał ducha już.</i>
9. Eia, Mater, fons amoris Me sentire vim doloris, Fac, ut tecum lugeam.	<i>Matko, coś miłości zdrojem, Spraw, niech czuję w sercu moim Ból Twój u Jezusa nóg.</i>
10. Fac ut ardeat cor meum In amando Christum Deum, Ut sibi complaceam.	<i>Spraw, by serce me gorzało, By radością życia całą Stał się dla mnie Chrystus Bóg!</i>
11. Sancta Mater, istud agas, Crucifigi fige plagas Cordi meo valide.	<i>Matko, ponad wszystko świętsza, Rany Pana aż do wnętrza W serce me głęboko wpój!</i>
12. Tui nati vulnerati, Tam dignati pro me pati, Poenas mecum divide.	<i>Cierpiącego tak niezmiernie, Twego Syna, ból i ciernie Niechaj duch podziela mój!</i>
13. Fac me tecum pie flere, Crucifixo condolere, Donec ego vixero.	<i>Spraw niech leję łzy obficie I przez całe moje życie Serce me z cierpiącym zwiąż.</i>
14. Iuxta crucem tecum stare, Et me tibi sociare In planctu desidero.	<i>Pragnę stać pod krzyżem z Tobą, Z Twoją tęczyć się żałobą, W płaczu się rozpląwać wciąż.</i>
15. Virgo virginum praeclara, Mihi iam non sis amara, Fac me tecum plangere.	<i>Panno święta, swe dziewicze, Zapłakane wznies oblicze: Jeden niech nas tęczy płacz!</i>
16. Fac ut portem Christi mortem, Passionis fac consortem, Et plagas recolere.	<i>Spraw, niech żyję Zbawcy zgonem, Na mym sercu rozżalonym Jego ból wycisnąć racz!</i>
17. Fac me plagis vulnerari,	<i>Niech mnie męki gwoździe zranią,</i>

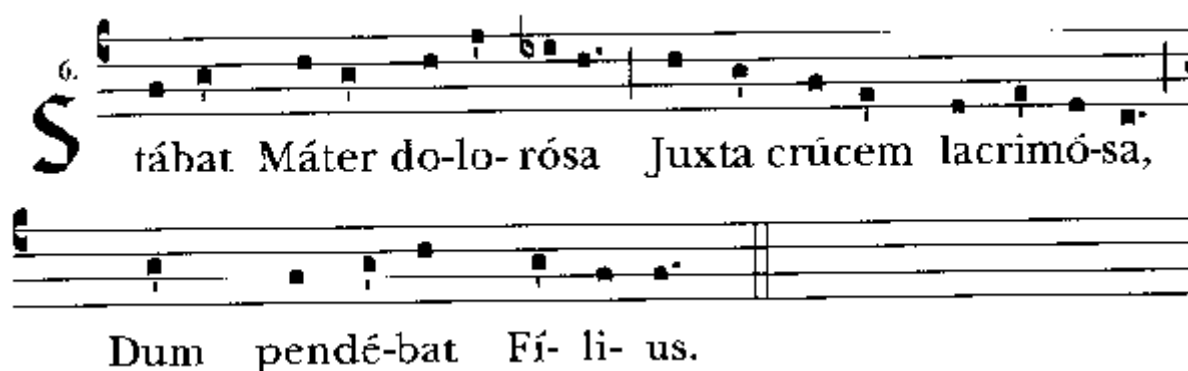
Fac me cruce inebriari, Et cruore Filii.	<i>Niechaj, kiedy patrzę na nią, Krew upoi mnie i krzyż!</i>
18. Flammis ne urar succensus, Per te, Virgo, sim defensus In die iudicii.	<i>Męką ognia nieustanną Nie daj gorzeć, święta Panno! W sądu dzień swą pomoc zbliż!</i>
19. Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire, Ad palmam victoriae.	<i>A gdy życia kres nastanie, Przez swą Matkę, Chryste Panie, Do zwycięstwa dojść nam daj!</i>
20. Quando corpus morietur, fac ut animae donetur Paradisi gloria. Amen.	<i>Gdy ulegnie śmierci ciało, Obleczona wieczną chwałą, Dusza niech osiągnie raj³⁵. Amen.</i>

Autorem przedstawionego wyżej polskiego tłumaczenia łacińskiego tekstu jest prawdopodobnie pochodzący z Limanowej biskup Piotr Bednarczyk (1914–2001)³⁶. Jego stylistyka wpisuje się w tradycję sanktuarium Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej, słynącego z wyjątkowo żarliwej pobożności wiernych. Przedstawione tłumaczenie wykorzystywane jest na zmianę z innym, autorstwa Leopolda Staffa. Przekładów opisywanego tekstu na język polski dokonali także m.in.: Miron Białoszewski, Józef Bohdan Zaleski, Seweryna Duchińska, Józef Jankowski i Teresa Zakrzewska.

Melodia sekwencji stanowi przykład chorału sylabicznego, w którym pojedyncza neuma odpowiada jednej sylabie tekstu. W połowie XVI wieku Sobór Trydencki zakazał jej śpiewania w kościołach. Jako hymn została jednak wprowadzona do użytku ponownie przez papieża Piusa V, pod koniec XVI wieku. Jej śpiew w czasie liturgii mszy miał mieć miejsce w piątek po Niedzieli Męki Pańskiej (piątej Niedzieli Wielkiego Postu), czyli we wspomnienie *In Compassione Beatae Virginis Mariae*. W 1727 roku papież Benedykt XIII przypisał ją świętu *Siedmiu Bolesci Najświętszej Maryi Panny*, przypadającemu na piąty tydzień Wielkiego Postu, a później na 15 września. Ten sam papież wprowadził opisywany hymn do brewiarza rzymskiego. Sobór Watykański II także dopuścił jego wykonanie, zaś w brewiarzu umieścić sekwencję w wersji trzyczęściowej:

³⁵ Bp P. Bednarczyk, ks. S. Budzik, *Nabożeństwa ku czci Matki Bożej Bolesnej w Limanowej*, Kuria Diecezjalna w Tarnowie, Limanowa 1982, s. 103.

³⁶ Rozmowa autorki pracy z emerytowanym proboszczem parafii MBB w Limanowej ks. Józefem Porębą, Limanowa, 9.01.2020.



Przykład 1. Anonim, *Stabat Mater. Planctus B. Mariae Virginis*.

Przedstawiona melodia jest jedną z dwóch zamieszczonych w *Liber Usualis*. W pierwszej, historycznie wcześniejszej, przypisanej na 15 września (Święto Siedmiu Boleści NMP), melodia zmienia się co 2 zwrotki. W drugiej, cytowanej powyżej, we wszystkich zwrotkach użyta jest jedna linia melodyczna, zapisana w 6-tym modusie. Wersja ta jest wykonywana do dziś m.in. w każdy Wielki Piątek podczas Drogi Krzyżowej w rzymskim Koloseum.

Głos ludzki wobec wyzwań monodii

Nauka i wykonawstwo śpiewu gregoriańskiego są wyzwaniem nie tylko dla chórzystów, ale także dla dyrygenta zespołu. Przekazanie młodym śpiewakom – a z takimi mam najczęściej do czynienia w swej pracy zawodowej – duchowości wykonywanej przez nich muzyki, a także przyswojenie kanonu naturalnego piękna, jest głównym zadaniem prowadzącego. Już sama propozycja wykonania chorału gregoriańskiego otwiera przed chórzystami zupełnie nowe obszary muzyczne, a znajomość jego prawidłowego interpretowania przynosi z czasem wiele satysfakcji.

Dla młodych śpiewaków, wychowanych najczęściej na muzyce popularnej, problemem jest zwykle zrozumienie języka i rytmiki melodii chorałowych.

Jako dyrygent przekazuję im najpierw polskie tłumaczenie tekstu, a następnie uczę wymowy i rozkładu akcentów oryginału. Ponadto próbuję zadbać o naturalną emisję głosu i dopasować tonalność do skali głosu młodych wykonawców. Zastosowanie swobodnego tempa oraz rytmu wynikającego z długości samogłosek porównuję zwykle do spokojnej, ale niepozbawionej emocji mowy.

Istotnym atrybutem chorału gregoriańskiego jest jego duchowość. Nie sposób więc wyobrazić sobie wykonania chorału bez wnikięcia w modlitewny charakter tego śpiewu. O to także winien zadbać dyrygent. Proces ten towarzyszyć może umiejętnemu wprowadzeniu chorału do repertuaru chóru, poczynając od podstawowych, znanych wszystkim melodii, jak *Ave Maria* czy *Pater noster*.

Chlubną tradycją limanowskiej bazyliki są codzienne msze święte sprawowane w języku łacińskim. Chorał gregoriański wybrzmiewa w ich trakcie w sposób naturalny i spójny z liturgią.

Sekwencja *Stabat Mater* jest często wykonywana w limanowskiej świątyni. Wierni włączają się w jej śpiew m.in. w piątek przed Niedzielą Palmową i podczas tygodniowego Wielkiego Odpustu Maryjnego (15-22 września). Znajomość melodii i tekstu (przez ogół wiernych wykonywana jest najczęściej w języku polskim) bardzo pomaga w przyswojeniu jej przez chórzystów w języku oryginalnym i przybliża wykonawców do odczuwania istoty melodii chorałowych.

Chociaż chorał gregoriański jest muzyką na wskroś liturgiczną, może stać się także interesującym elementem koncertu odbywającego się w przestrzeni sakralnej.

Podczas nagrania w kościele św. Marka w Krakowie w dniu 18 maja 2022 roku zostały wykonane zwrotki 1, 2, 3 i 20. Wybór tych właśnie zwrotek pozwalał na zbudowanie wewnętrznej dramaturgii tekstu słownego. W pierwszej zwrotce, po *incipit* w wykonaniu solowego głosu męskiego, śpiew kontynuowało kilku wokalistów. Druga zwrotka wykonana została przez wszystkie głosy męskie, trzecia przez głosy kobiece, natomiast ostatnia przez połączone głosy żeńskie i męskie. Naprzemienne wykonanie poszczególnych zwrotek przez różne grupy śpiewaków ma swe głębokie uzasadnienie, odnoszące się do charakteru modlitwy brewiarzowej. Modlący się chorałem siedzieli zwykle w nawach po obu stronach prezbiterium i dialogowali ze sobą. Układ wnętrza i akustyka krakowskiego kościoła św. Marka, w którym przed wiekami w stallach modlili się Augustianie, znakomicie posłużyła interpretacji wybranych fragmentów sekwencji.

3.2. *Stabat Mater* – Gregor Aichinger³⁷ (1564–1628)

Datowany na początek IX wieku rozwój wielogłosowości doprowadził do powstania nowych gatunków muzycznych, z których najbardziej popularnym stał się motet. Uformowana w XIII wieku rytmika menzuralna stworzyła możliwość ujednolicenia rytmu we wszystkich głosach, a opracowywanie melodii chorałowych stało się jedynie jedną z możliwości. W wielu przypadkach zastąpiły ją melodie świeckie. Wielogłosowa faktura, wielotekstowość, a nawet jednoczesne stosowanie różnych języków sprowokowały lokalne synody, a później papieża Jana XXII (pontyfikat

³⁷ Gregor Aichinger, ur. 1564 Ratyzbona, zm. 21.02.1628 Augsburg, niem. organista i kompozytor. 1577 (?) przybył do Monachium, gdzie uczył się u O. di Lasso; 1578 studiował na uniw. w Ingolstadt (studiosus atrium). W tym czasie nawiązał ścisłe stosunki z domem Fuggerów, dzięki (którym) otrzymał 1584 stanowisko organisty w kościele St. Ulrich w Augsburgu. 1585(?)–87 udał się do Wenecji, gdzie studiował u G. Gabrielego i pozostawał w bliskich kontaktach z B. Donatim. Przez pewien czas przebywał w Rzymie. 1588–93 podjął ponownie studia uniw. (filoz. i teol.) w Ingolstadt. 1593 powrócił do Augsburga, 1600 odbył pielgrzymkę do Rzymu i otrzymał tam święcenia kapłańskie. Po powrocie do Augsburga pełnił jeszcze dodatkowo (1600–28) funkcję wikariusza chóru katedralnego, a od 1608 kanonika kolegiaty St. Gertraud. Red. E. Dziębowska, *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna, t. I ab*, PWM, Kraków 1979, s. 19–20.

1316–1334) do wystąpienia przeciw motetom wykorzystującym teksty świeckie³⁸. Potwierdziły to postanowienia końcowe Soboru Trydenckiego (1545-1563), które podkreślały znaczenie jasności i zrozumiałości tekstu słownego. Podstawowym kryterium dla wykorzystania wielogłosowości w liturgii miała być czytelność przekazu słownego. Z wielu tysięcy funkcjonujących wówczas sekwencji dla liturgii pozostawiono jedynie cztery: *Victimae Paschali Laudes*, *Veni Sancte Spiritus*, *Lauda Sion Salvatorem* oraz *Dies irae*³⁹. Po prawie 200 latach, za pontyfikatu Benedykta XIII, w roku 1727, przywrócono także sekwencję *Stabat Mater*⁴⁰. Wzorcem muzyki polifonicznej stała się w tamtym czasie twórczość rzymskiego kompozytora Giovanniego Pierluigiego da Palestrina (1525–1594)⁴¹.

Obok Rzymu prężnie rozwijały się ośrodki muzyczne w Niderlandach, księstwach włoskich, Francji, a młodzi kompozytorzy wędrując pomiędzy nimi przyswajali i przenosili style i techniki kompozytorskie w inne regiony Europy, w tym do Polski. System tonalny oparty o średniowieczne skale modalne stał się podstawą rozwoju harmonii. W motetach 3–głosowych mężczyźni wykonywali najczęściej dwa najniższe głosy, najwyższy natomiast realizowany był przez głosy chłopięce.

Zważywszy na niewielką obsadę w zespołach (np. skład *Cappella Giulia* za czasów Palestriny to 7 sopranów, 3 alty, 4 tenory i 3 basy⁴²), zdarzało się, że brakujący głos zastępowano instrumentem. Brak podziału na takty i oznaczeń dynamicznych wymuszał prowadzenie ekspresji zgodnej z akcentacją słów, bez przesadnych różnic dynamicznych. Dopuszczalne były także niewielkie zmiany agogiczne w sąsiadujących frazach, mające na celu zróżnicowanie kompozycji. Musiały być one jednak spójne z tekstem. Coraz częściej melodia główna powierzana była sopranowi, a pozostałe głosy stopniowo stawały się równoważne.

Gregor Aichinger był głównie teoretykiem muzyki. Jako pierwszy wprowadził do muzyki niemieckiej technikę *basso continuo*⁴³. Jego stosunkowo niewielka spuścizna kompozytorska zawiera przede wszystkim wielogłosowe motety. W swej twórczości polifonicznej wzorował się na muzyce Orlanda di Lasso, który był jego nauczycielem. Kompozycje polichóralne Aichingera wykorzystują natomiast zdobycze szkoły weneckiej Giovanniego Gabrielego. Wpływ muzyki włoskiej jest wszechobecny w muzyce Aichingera, którego ulubioną była tematyka maryjna. „Jego utwory wokalne

³⁸ Za Ks. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 157.

³⁹ Za Ks. R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, Wydawnictwo Unum, Kraków 2000, s. 37.

⁴⁰ Za Ks. B. Nadolski, *Liturgika, Tom czwarty Eucharystia*, Pallotinum, Poznań 2011, s. 203.

⁴¹ Włoski kompozytor, od 1550 związany z Bazyliką św. Piotra i in. bazylikami rzymskimi, m.in. prefekt *Cappella Giulia*, gdzie kształcił chłopców–sopranistów, śpiewak *Cappella Sistina*, uczestniczył także w posiedzeniach soboru trydenckiego dot. śpiewu kościelnego. Za red. E. Dziębowska, *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna, t. n-pa*, PWM Kraków, 1979, s. 289–293.

⁴² Za red. E. Dziębowska, *Encyklopedia...*, s. 292.

⁴³ S. Śledziński (red.), *Mała Encyklopedia Muzyki*, PWN, Warszawa 1981, s. 21.

były publikowane w ówczesnych antologiach i opracowywane na instrumenty, m.in. w *Tabulaturze pelplińskiej*⁴⁴.

Stabat Mater Gregora Aichingera stanowi typowy przykład XVI-wiecznego stylu motetowego z fragmentami przeimitowanymi oraz utrzymanymi w technice *nota contra notam*. Kompozytor wykorzystał tekst wybranych zwrotek (1, 2, 3, 9 i 20) sekwencji, każdą z nich opracowując inaczej. Trzygłosowa faktura wykorzystuje dwa głosy sopranowe oraz tenor. Muzyka jest w pełni podporządkowana tekstowi. Napięcia melodyczne zgodne są z akcentami tekstu. Odcinek I i V wykorzystują identyczny materiał muzyczny, co spina kompozycję wyrazistą klamrą. Każdy z odcinków kompozycji kończy się interwałem oktawy, co zgodne jest z zasadą opracowaną przez czołowego teoretyka renesansu, Johanna Tinctorisa (1435–1511), która zakłada, iż „każdy kontrapunkt musi się zacząć i skończyć konsonansem doskonałym”⁴⁵.

W pięciu początkowych taktach odcinka wstępnego liryczna melodia sopranu prowadzona jest w opozycji rytmicznej do pozostałych głosów (utrzymanych w fakturze *nota contra notam*, często we współbrzmieniach tercji). Techniką imitacyjną głosu I i II podkreślone są słowa *Dum pendebat Filius*. Kompozytor kierował się tu zasadami skryzalizowanymi już we wczesnym renesansie, sugerującymi, że w utworach trzygłosowych krzyżowanie głosów poza kadencją „dozwolone jest między głosem środkowym i górnym, a wykluczone między głosem środkowym i dolnym”⁴⁶. Podobne zjawisko obserwujemy w taktach 6–12, gdzie głos drugi prowadzony jest wyżej od pierwszego:

⁴⁴ Red. E. Dziębowska, *Encyklopedia Muzyczna PWM...*, s. 20.

⁴⁵ H. Feicht, *Polifonia Renesansu*, PWM, Kraków 1976, s. 118.

⁴⁶ Ibidem, s. 118.

Stabat Mater

Gregor Aichinger
(1564-1628)

Soprano I
Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

Soprano II
Sta- bat Ma- ter do- lo - ro- sa

Tenor
8 Sta- bat Ma - ter do- lo - ro - sa

S
ju - xta Cru - cem la - cry - mo - sa, dum pen - de - bat Fi-
ju - xta Cru- cem la- cry - mo - sa, dum pen - de - bat Fi -

T
8 ju - xta Cru - cem la - cry - mo - sa, dum pen - de - bat Fi-

S
li - us, dum pen - de - bat Fi - li - us.
li - us, dum pen - de - bat Fi- li - us.

T
8 li - us, dum pen - de - bat Fi- li - us.

Przykład 2. G. Aichinger, *Stabat Mater*, t. 1–16.

Odcinek drugi, *Cuius animam gementem*, rozpoczyna się trzygłosowym współbrzmieniem zapisanym w równych nutach, po którym w drugim, a następnie w kolejnych głosach, wprowadzone zostały synkopy oraz towarzyszące im rozdrobnienie rytmu. Od taktu 23, na słowach *Pertransivit gladius*, przeprowadzona zostaje krótka imitacja, zakończona interwałem oktawy. Podobnie dzieje się w kolejnych odcinkach, w których motywy homofoniczne przeplatane są imitacjami oraz techniką akordową. Fragment trzeci, *Quando Corpus morietur*, kończy się akordem durowym, w którym głos drugi krzyżuje się z pierwszym. Część piąta stanowi klamrę zamykającą tę ascetyczną, a zarazem pełną wyrazu kompozycję.

Technika imitacyjna późnego renesansu

Sopran 1

1. Sta - bat Ma - - - ter do - lo -

Ich intonacja sprawiała chórzystom spory problem techniczny. Podczas sesji nagraniowej w kościele św. Marka w Krakowie zwracałam uwagę na odpowiednie oparcia tekstu słownego, w którym sylaby akcentowane nie zawsze pokrywają się z muzycznymi. Prezentowany utwór wymaga myślenia linearnego, połączonego z jednoczesną świadomością ciężarów harmoniczych. Elementem wspomagającym wykonanie było zastosowanie podparcia przeponowego oraz nieustanna kontrola intonacji. Pozwoliło to uniknąć zbędnych podjazdów czy niedokładności przy realizacji skoków interwałowych. Szeroki ambitus kompozycji (wielokrotnie sopran I i II mają do realizacji e^2 i f^2), przy stonowanej dynamice, czyni jej wykonanie dość trudnym. Co ciekawe, nagrywając utwór w dawnym stroju, gdzie $a^1 = 415$ Hz, chór śpiewał czysto i spójnie. Próba podwyższenia stroju o około $\frac{1}{2}$ tonu ($a^1 = 440$ Hz) skutkowałą natychmiast problemami emisyjnymi i intonacyjnymi.

⁴⁷ H. Feicht, *Polifonia...*, s. 112.

częstego użycia *crescendo* i *diminuendo*. Ostatecznie pozwoliłam śpiewakom dowolnie kształtować dynamikę w obrębie poszczególnych odcinków, sugerując jedynie podstawową głośność każdego z nich. Współdziałanie w grupach głosowych zaowocowało zróżnicowaną kolorystyką brzmienia i wyzwoliło bardzo naturalny oddech.

Ważne było także ujednolicenie barwy zespołu wewnątrz kolejnych grup głosowych. Zależało mi na tym, by wielokrotne powtarzanie tych samych fraz przez poszczególne głosy nie skutkowało brakiem zróżnicowania ich barwy. Z premedytacją powierzyłam więc wykonanie głosu I sopranom, zaś głosu II (którego ambitus jest identyczny z I) altom. W rezultacie utwór stał się jeszcze bardziej zniuansowany barwowo, na czym bardzo mi zależało. Obiegowa opinia głosi, iż muzyka 3-głosowa jest brzmieniowo znacznie uboższa od 4- i więcej głosowej. Sadzę, że ten stereotyp udało się przełamać, stosując opisane powyżej zabiegi interpretacyjne.

3.3. *Stabat Mater* – Grzegorz Gerwazy Gorczycki⁴⁸ (1667–1734)

Przeniesienie na początku XVII wieku kapeli królewskiej razem z dworem z Krakowa do Warszawy stało się impulsem do powstania kapeli katedralnej na Wawelu. Swoje istnienie zawdzięcza ona fundacji biskupa Marcina Szyszkowskiego. Założona w tym czasie kapela działała (z przerwą podczas Potopu Szwedzkiego) aż do III rozbioru Polski. Jej dyrygentami byli m.in. Franciszek Lilius, Bartłomiej Pękiel, a także Grzegorz Gerwazy Gorczycki. „Niezależnie od zespołu instrumentalnego w XVII i XVIII w. istniały też zespoły chóralne, o których wiadomo z zachowanego w archiwum kapitulnym rękopisu *De ordine devotionis*, że śpiewami liturgicznymi wypełniały katedrę wawelską przez całą dobę”⁴⁹. Muzykę wokально-instrumentalną na terenach ówczesnej Rzeczypospolitej uprawiano także w kapelach działających przy katedrach, kolegiatach i klasztorach, dworach magnackich, przy

⁴⁸ Grzegorz Gerwazy Gorczycki, ur. ok. 1665-67 Rozbark (k. Bytomia), zm. 30 IV 1734 Kraków. Pol. kompozytor, kapelmistrz, ksiądz. Początkowe nauki (do 1683) G. pobierał prawdopodobnie w miejscowej szkole parafialnej; ok. 1678 zapisał się na uniwersytecie w Pradze, gdzie ukończył wydział sztuk wyzwolonych i filozofii. Następnie przez ok. 7 lat studiował teologię w Wiedniu, 1689 lub w rok później przybył do Krakowa. Gdzie w 1692 (przyjął) święcenia kapłańskie, oddelegowany na 2 lata do reorganizowanej tzw. Akademii Chełmińskiej w Chełmnie na Pomorzu. Kierował kapelą kościoła archiprezbiterialnego. Po 2 latach wrócił do Krakowa, (gdzie) gł. dziedziną jego działalności stała się muzyka. W zakres obowiązków G. jako kapelm. wchodziło dyrygowanie i przygotowanie repertuaru, komponowanie utworów własnych, przygotowanie (tj. kopiowanie) głosów kompozycji in. autorów, utrzymywanie w repertuarze utworów tradycyjnie przez kapelę śpiewanych, a skomponowanych zarówno przez autorów pol., jak i obcych. G. był niemal wyłącznie kompozytorem muzyki religijnej. (Po śmierci) na jego cześć wmurowano w katedrze wawelskiej tablicę pamiątkową, na której określono G. jako „Gemma Sacerdotum” – klejnot kapłaństwa. Red. E. Dziębowska, *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. III efg, PWM, Kraków, 1987, s. 395–296.

⁴⁹ J. Prus, *Muzyka na Wawelu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 14.

szkołach jezuickich (bursy), a od połowy XVII wieku pijarskich i innych⁵⁰. Jezuickie bursy stały się ważnymi ośrodkami profesjonalnego muzycznego kształcenia młodzieży⁵¹.

Grzegorz Gerwazy Gorczycki, objął posadę kapelmistrza kapeli katedralnej na Wawelu pod koniec wieku XVII, pełniąc jednocześnie funkcje: seniora kapeli angelistów, kanonika kolegiaty w Skalmierzu, proboszcza kościoła Bożego Miłosierdzia na przedmieściach Krakowa, egzaminatora w krakowskim Seminarium Duchownym, czy wreszcie opiekuna więźniów osadzonych na Wawelu. Studiując w Pradze i Wiedniu, ukształtował swoją estetykę i umiejętności kompozytorskie czerpiąc z ówczesnych osiągnięć europejskich. Pisał utwory religijne utrzymane głównie w *stile antico* – zarówno *a cappella*, oparte zwykle na *cantus firmus* zaczerpniętym z chorału gregoriańskiego jak i pieśni religijne (*Sepulto Domino*, *Ave Maria*), a także cykle mszalne (*Missa Paschalis*, *Missa rorate*). Najśłynniejszym jego dziełem pozostaje rozbudowane *Completorium*. Obsada instrumentalna jego kompozycji wokально-instrumentalnych wykorzystuje najczęściej dwoje skrzypiec i *basso continuo*. Niekiedy dołączają do nich trąbki. „Kompozycje utrzymane w *stile moderno*, w technice koncertującej, tematycznie i melodycznie nawiązują raczej do popularnej pieśni kościelnej niż do chorału”⁵².

Omawiany poniżej motet chorałowy *Stabat Mater*⁵³, posiada prostą budowę zwrotkową i dzieli się wyraźnie na dwie części. Pierwsza, w której tekście opisywana jest boleść Matki patrzącej na mękę Syna (zwrotki pierwsza i druga sekwencji), skomponowana została w metrum parzystym i w tonacji *g-moll*. Jej liryczna melodyka posiada wyraźnie refleksyjny charakter. Poszczególne głosy, mimo iż wykazują dużą samodzielność, zawsze podporządkowane są tekstowi. Część druga natomiast (zwrotki IX i X sekwencji), będąca modlitwą do Matki Bożej, posiada trójdzielne metrum i durową tonację. Pomimo oczywiście smutnego kontekstu, muzyka podkreśla nadzieję wypływającą z jedności z Boskim Synem. Kompozytor stosuje oszczędną homofonię w wyraźnie słyszalnym systemie *dur-moll*, jednocześnie nie stroniąc od techniki imitacyjnej.

Zwrotka I rozpoczyna się akordowo, ale już powtórzone słowa *Dum pen debat Filius* wprowadzają imitację:

⁵⁰ Za H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, PWM, Kraków 1980, s. 91.

⁵¹ Za T. Przybylski, *Z dziejów nauczania muzyki w Krakowie od średniowiecza do czasów współczesnych*, Musica Iagiellonica, Kraków 1994, s. 25.

⁵² S. Śledziński (red.), *Mała Encyklopedia Muzyki...*, s. 348.

⁵³ Przez Z. M. Szwejkowskiego określony jako „przypisany Gorczyckiemu” – w: red. E. Dziębowska, *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. III efg, Kraków, 1987, s. 397.

Adagio

Sopran
Dum pen - de-bat Fi - - - - li - us,

Alt
Dum pen-de-bat Fi - - - - li - us,

Tenor
8
Dum pen-de-bat Fi - li - us, dum pen - de - bat Fi - li - us,

Bas
Dum pen - de-bat Fi - li - us,

Przykład 4. G. G. Gorczycki, *Stabat Mater*, t. 8–13.

Podobnie zbudowana jest zwrotka II, rozpoczynająca się od słów *Cuius animam gementem*. W pierwszych ośmiu taktach fragmentu akordowego, głosy tenorowe przejmują liryczną melodię sopranów z I zwrotki, a sopran realizują równie piękną wcześniejszą frazę tenorową. Głos najniższy oraz altowy cytują własne melodie zwrotki I. Nieco później, od słów *Pertransiuit gladius* przeprowadzony zostaje przez wszystkie głosy kolejny motyw. Podobnie jak pierwsza, także i druga zwrotka kończy się akordem z tercją pikardyjską. Strofa III *Eia Mater* posiada trójdzielne metrum i homofoniczną fakturę. Ostatnia zwrotka *Fac ut ardeat cor meum* zaczyna się znów akordami, by od słów *In Amando Christum Deum* do końca, we wszystkich głosach wykorzystać wprowadzone wcześniej motywy na sposób imitacyjny. W ostatniej frazie *Ut sibi complaceam* następuje znaczące rozdrobnienie rytmiczne. Całość kończy się współbrzmieniem durowym.

Mistrzowska liryka linii melodycznych oraz kunszt zastosowanych w tym motecie imitacji sytuują Gorczyckiego w gronie wybitnych polskich twórców tego gatunku, do których należeli m.in.: Zieleński, Pękiel i Mielczewski. I chociaż polska muzyka barokowa nie obfituje w dzieła geniuszy na miarę najwybitniejszych twórców niemieckich, twórczość Gorczyckiego, w tym także jego *Stabat Mater*, dowodzi, iż odegrała ona znaczącą rolę w rozwoju sztuki europejskiej tamtego czasu.

Problematyka barokowej faktury

Problematyka wykonawcza opisywanej kompozycji wiąże się głównie ze zrozumieniem kolejnych imitacji, w których dialogi głosów wokalnych przyjmują różnorodny porządek. Najczęstszym jest

wprowadzanie kolejnych głosów w kolejności od najniższego do najwyższego. Zdarza się jednak również, że głosy porządkowane są inaczej:

Example 5 shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, 3/4 time. The lyrics are: Per-tran-si-vit gla-di-us gla-. The Soprano part starts with a whole note, followed by a half note. The Alto part starts with a half note, followed by a whole note. The Tenor part starts with a half note, followed by a whole note. The Bass part starts with a half note, followed by a whole note. The lyrics are: Per-tran-si-vit gla-di-us gla-.

Przykład 5. G. G. Gorczycki, *Stabat Mater*, t. 23–25.

Example 6 shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, 3/4 time. The lyrics are: um, In a-man-do Chri-stum De-um. Ut. The Soprano part starts with a half note, followed by a whole note. The Alto part starts with a half note, followed by a whole note. The Tenor part starts with a half note, followed by a whole note. The Bass part starts with a half note, followed by a whole note. The lyrics are: um, In a-man-do Chri-stum De-um. Ut.

Przykład 6. G. G. Gorczycki, *Stabat Mater*, t. 45–51.

Słuchanie i imitowanie kolejnych fraz, a także utrzymanie wspólnej pulsacji, to główne, stojące przed wykonawcami zadanie. W trakcie nagrania miarowość łacińskich tercyn była niezwykle pomocna przy prowadzeniu poszczególnych głosów. Znacząco ułatwiła ona ustanowienie wspólnej pulsacji, co było kluczowe także dla płynnej zmiany tempa przy realizacji części drugiej w metrum 3/4. W celu ujednolicenia przebiegu motorycznego zespół pracował nad rozluźnieniem aparatu artykulacyjnego, w tym języka, warg, zuchwy, policzków i podniebienia miękkiego.

Równie istotnym był dobór odpowiednich proporcji agogicznych. Szczególne znaczenie ma to w przypadku zmiany metrum z dwudzielnego 4/4 na trójdzielne 3/4 w środkowej części kompozycji. Po wielu próbach, ostatecznie przyjęłam równą miarę metryczną dla kolejnych ogniw utworu.

Z pozycji dyrygenta niezwykle istotna była także dbałość o uzyskanie jednolitego brzmienia całego zespołu. Wiązało się to ze zwróceniem uwagi na prawidłową postawę, swobodne otwarcie ust, podparcie przeponowe i śpiewne prowadzenie frazy w artykulacji *legato*. Ważne było także zachęcenie chórzystów do użycia wszystkich rejestrów, w tym głowowego oraz zróżnicowanie dynamiki.

Tonalność omawianego motetu oscyluje wokół *d-moll*. Jednakże rozbudowana chromatyka, kończenie każdej frazy w tonacji durowej, zmiana tonacji na *F-dur* w części trzeciej (od słów *Eia Mater fons amoris*) oraz zastosowanie tercji pikardyjskiej na końcu utworu, wymagają od chórzystów nieustannej uwagi, związanej z poprawną intonacją. Podobnie jak utwór poprzedni, kompozycja Gorczyckiego została nagrana w stroju dawnym, gdzie $a^1 = 415$ Hz.

Dynamika utworu dostosowana została do charakteru tekstu. Dominują więc brzmienia delikatne i stonowane.

3.4. *Alma Dei Creatoris* – Wolfgang Amadeusz Mozart (1756–1791)

Offertorium *Alma Dei creatoris F-dur* KV 277 napisane zostało wiosną lub latem 1777 roku, przed wyjazdem Wolfganga Amadeusza Mozarta do Paryża. Być może stanowi ono część napisanej w tym samym roku *Mszy B-dur*: „Tytuł *Msza Maryjna* jest może i dlatego uzasadniony, że najprawdopodobniej należy do niej offertorium do Najświętszej Panny *Alma Dei creatoris (F-dur, KV 277)*. Niewątpliwie należy do niej pod względem stylu: ta sama obsada, a *sol*i i *tutti*, traktowane najzupełniej lirycznie i niemal całkowicie homofonicznie, są – jak sama *Msza* – niewymyślne i serdeczne”⁵⁴:

Alma Dei creatoris Sedet rei peccatoris Mater clementissima. Tu fac, clemens, quod rogamus, Fortes ad certamina.	<i>Matko Boga Stworzyciela, która siedzisz jako matka grzesznika, Matko najłaskawsza. Spraw łaskawa, o co prosimy, Którzy jesteśmy gotowi do walki.</i>
--	---

⁵⁴ A. Einstein, *Mozart. Człowiek i dzieło*, PWM, Kraków 1975, s. 371.

Omawiane *Offertorium* jest formą wokально-instrumentalną, z udziałem solistów (sopran, alt i tenor), czterogłosowego chóru mieszanego, skrzypiec oraz *basso continuo*, realizowanego tu przez wiolonczelę i organy. Ten skromny skład podyktowany był prawdopodobnie dostępnym Mozartowi w Salzburgu instrumentarium, salzburskie utwory kościelne zwykle nie posiadały partii altówek⁵⁵. Utwór posiada budowę trzyczęściową, na wzór klasycznej formy sonatowej i antyfonalną strukturę pomiędzy chórem a solistami.

Allegro

SOLO

Sopran

p Al - ma De - i cre - a - to - ris se - det re - i pec - ca - to - ris

Przykład 7. W. A. Mozart, *Alma Dei creatoris*, t. 1–4.

Zaprezentowany powyżej motyw główny, zainicjowany przez solo sopranowe, powtarzany jest przez inne głosy wraz ze skrzypcami. Skrzypce I towarzyszą zwykle sopranom chóralnym:

Vln. I

Vln. II

S TUTTI

f Al - ma De - i cre - a - to - ris se - det re - i pec - ca - to - ris

Przykład 8. W. A. Mozart, *Alma Dei creatoris*, t. 7–9.

W kolejnym fragmencie chóralnym *Tu fac clemens*, w tonacji *G-dur*, głosy dialogują ze sobą, wykorzystując do tego krótkie motywy. Trzecie powtórzenie *Alma Dei creatoris* w tonacji *C-dur* realizowane jest przez solistkę, której na słowach *Tu fac clemens* w tej samej tonacji odpowiada chór. Od taktu 28 sopran solo wykorzystuje motyw sopranów chóralnych z poprzednich taktów. Do końca ekspozycji chór dialoguje z sopranem solo, kończąc swą partię w tonacji *C-dur*.

Przetworzenie (t. 43–58) rozpoczyna troje solistów. Altowi, śpiewającemu ze skrzypcami i instrumentami *basso continuo* odpowiadają sopran, a następnie tenor. Głosy wykorzystują motywy z głównego tematu ekspozycji. Część tę kończy imitacja głosów chóralnych, w której basy mają wyraźnie *ostinaty* charakter.

⁵⁵ Ibidem, s. 351.

Repryzę (t. 59–103), zapisaną w tonacji zasadniczej *F-dur*, inicjuje solo sopranu na słowach *Alma Dei creatoris*. Odpowiedź chóru jest prawie identyczna jak w ekspozycji. Takt 71 (chóralne *Tu fac clemens*) na krótko znów wprowadza tonację *c-moll*, zaś w kolejnych muzyka moduluje do *F-dur*. Następne fragmenty repryzy, tak chóralne jak i solowe, nawiązują motywicznie do ekspozycji.

Zespół instrumentalny towarzyszy głosom wokalnym na przestrzeni całego utworu, bardzo często cytując melodie głosów wokalnych i podtrzymując ich partie. I skrzypce, towarzysząc solistom powielają zwykle ich melodię, skrzypce II we fragmentach tych wykazują natomiast dużą samodzielność. Krótkie fragmenty instrumentalne pełnią na ogół funkcję łącznikową, ich tonalność i rytmika nie wychodzi jednak nigdy poza ramy ustalone dla partii wokalnych, niekiedy tylko wprowadzając drobniejsze wartości szesnastkowe.

Trafnie podsumowuje tę kompozycję w swym dziele o Mozarcie Hermann Abert pisząc: „*Graduał Sancta Maria Mater Dei* na święto Najświętszej Maryi Panny K 273 i *Offertorium Alma Dei creatoris* K 277 należą do najwspanialszych kompozycji sakralnych Mozarta z tego okresu (salzburskiego) [...], w obu przypadkach prosty i szczerzy język przypomina świat niemieckiej pieśni [...], to jest w zasadzie homofonia z bardzo nielicznymi próbami kontrapunktu, podczas gdy orkiestrowy tekst również w dużej mierze podąża za głosami. Jednak w tych wcześniejszych pracach brakuje jeszcze elementu delikatnego cierpienia, które jest tak typowe dla późnego Mozarta”⁵⁶.

Kompozycja, mimo, iż w ogólnym wyrazie pogodna i delikatna, z należytych Mozartowi kunsztem wyraźnie podkreśla te przymioty Maryi, które odnoszą się do jej opiekuńczości wobec Syna – *Alma Dei creatoris*, jak i człowieka – *Sedet rei peccatoris*. Mozart w sposób wyjątkowo lapidarny, głównie poprzez charakter linii melodycznej oraz harmonikę, oddaje uczucia, które towarzyszą Maryi w jej bliskości z Synem i całym ludzkim stworzeniem, „gotowym do walki” – *Fortes ad certamina*.

Współpraca chóru z zespołem instrumentalnym

Pulsacja tekstu słownego *Offertorium* odtworzyła wzór metryczny gregoriańskiego *Stabat Mater*. Pierwsze trzy wersety (pierwsza strofa) napisane zostały w tercynach, z układem sylab 8–8–7, z rymem pomiędzy werselem pierwszym i drugim. W drugiej strofie, w której można oczekiwać podobnej budowy, wyraźnie zabrakło drugiego ośmiosylabowego wersetu, po pierwszym został wykorzystany siedmiosylabowy, rymujący się z trzecim pierwszej strofy. To niejedyne skojarzenie z gregoriańską sekwencją. Co prawda kompozytor nie zwraca się bezpośrednio do Matki Bolejącej,

⁵⁶ H. J. Abert, *W. A. Mozart*, tł. S. Spencer, Yale University Press, New Haven and London 2007, s. 354–355.

ale jedno z jej przedstawień – *Pietà* – znaczy „miłosierdzie, współczucie, pobożność”⁵⁷. W tekście wykorzystanym przez Mozarta, modlący zwraca się do niej o pośrednictwo w prośbach kierowanych do Boga, podobnie jak w dziewiątej i kolejnych zwrotkach sekwencji. Jeśli utwór ten był częścią *Mszy B-dur*, musiał być często wykonywany, gdyż „żadnej z innych mszy Mozarta nie znajdziemy w starych odpisach w tak wielu kościelnych zbiorach nut”⁵⁸.

Kompozycja o homofonicznej fakturze, została skonstruowana jako dialog pomiędzy chórem a zespołem smyczkowym. Liczne instrumentalne interludia mają na ogół za zadanie zakończyć jedną frazę i otworzyć kolejną:

⁵⁷ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971, s. 580.

⁵⁸ A. Einstein, *Mozart...*, s. 371.

Fakturze homofonicznej przeciwstawia kompozytor niekiedy fragmenty imitacyjne. Pewną samodzielność zyskuje w nich linia głosu basowego. Na jej tle pozostałe głosy wykonują kunsztownie zapisane figuracje rytmiczne:

8 7 4 - - - - 7 5 - - - 6 7 6 7 - - - -
 4 - - - - - 5 - - - 4 3 4 3 - - - -
 2 - - - - - 3 - - - -

Przykład 10. W. A. Mozart, *Alma Dei creatoris*, t. 54–57.

Pomimo błagalnego tekstu kompozycji, jej motoryka, tonacja, prostota akompaniamentu zespołu instrumentalnego, a także liryczny charakter linii melodycznych skłaniają do wykonania lekkiego, wręcz tanecznego. Uzyskanie precyzji rytmicznej było możliwe dzięki czujnej współpracy z zespołem instrumentalnym, szczególnie z grupą *basso continuo*. Wyrazista dykcja oraz prawidłowy oddech pomogły natomiast w uporządkowaniu pulsacji i licznych pionów akordowych.

Mozart zastosował w swej kompozycji bardzo wyraziste kontrasty dynamiczne. Dotyczy to szczególnie dialogu pomiędzy solistami i chórem, ale także i partii chóru:

Vln. I *p* *f*

Vln. II *f*

S *p* *f* mater, ma-ter cle-men-tis - si-ma. Tu fac cle - mens quod re - ga - mus

A *p* *f* mater, ma-ter cle-men-tis - si-ma. Tu fac cle - mens quod re - ga - mus

T *p* *f* mater, ma-ter cle-men-tis - si-ma. Tu fac cle - mens quod re - ga - mus

B *p* *f* mater, ma-ter cle-men-tis - si-ma. Tu fac cle - mens quod re - ga - mus

cont. *p* *f* 7 6 5 9 8 4 4 4 4 7 6 5 9 8 4 4 4

Przykład 11. W. A. Mozart, *Alma Dei creatoris*, t. 11–14.

Jednolita na przestrzeni całego niemalże utworu agogika nie pozwala przy jego wykonaniu nawet na chwilę wytchnienia. Chcąc zbudować odpowiednią narrację wyjątkowo ważna jest kondycja śpiewaków. Nagrywając utwór postanowiłam wykonać go kilkakrotnie, za każdym razem w całości, bez dzielenia na krótsze odcinki. W konsekwencji trzecie z wykonań, w którym wszyscy muzycy byli już należycie „rozgrzani”, zaowocowało spójną w tempie, oddechu i ogólnym charakterze interpretacją.

Na uwagę zasługuje także oryginalne potraktowanie przez kompozytora głosów solowych. O ile partia sopranu, rozpoczynająca kompozycję, ma pewne cechy muzyki solowej, partie altu i tenoru zasadniczo mogłyby zostać wykonane przez chór. Ich melodyka daleka jest od typowych dla Mozarta popisowych arii, znanych z innych mszy czy motetów. Zapisane w partyturze solowe brzmienie znakomicie jednak różnicuje warstwę dynamiczną kompozycji. Soliści wyłonieni zostali oczywiście z chóru. Uczestniczą zarówno w wykonaniach *solī*, jak i *tutti*. Ich brzmienie pozostaje w pełni zespolone z brzmieniem chóru, nie wybijając się na pierwszy plan. Sądzę, że nie nadużywają oni także wibracji ani nie forsują dynamiki. Śpiew solistów został w pełni zintegrowany z zespołem chóralnym.

Ważnym pytaniem, na które dyrygent musi sobie odpowiedzieć prowadząc tak mały zespół instrumentalny, jest skala ingerencji w jego grę. Dwoje doświadczonych zawodowych skrzypków nie oczekuje od dyrygenta przerysowanego gestu, ani zbyt wielu uwag natury technicznej. Muzykowanie z nimi ma znacznie więcej cech wykonawstwa kameralistyki. Rola dyrygenta ogranicza się tu w zasadzie do utrzymania czytelnej pulsacji, sugestii dynamicznych, wyznaczenia długości fermat itp. Znacznie ważniejsze jest natomiast kontrolowanie współpracy pomiędzy zespołem instrumentalnym, a stojącym za nim zespołem wokalnym. Warunki akustyczne świątyni z niewielkim pogłosem sprzyjają temu. Niemniej, chwila nieuwagi któregośkolwiek z chórzystów lub instrumentalistów w utworze tak zwartym i skondensowanym, powoduje natychmiastowe zachwianie pionu harmonicznego, co skutkujące przerwaniem naturalnej pulsacji.

Wygodny ambitus głosów chóralnych i wartka narracja kompozycji skłaniają muzyków do śpiewania jasnym, otwartym głosem. Tymczasem w partyturze przeważa dynamika cicha i umiarkowana. Warto więc zadbać o należyte proporcje także w tym zakresie.

3.5. *Virgo gloriosa* – Johan August Söderman⁵⁹ (1832–1876)

Muzyka skandynawska przez wieki czerpała z twórczości kompozytorów żyjących w innych krajach europejskich. Gdy idzie o Szwecję, pierwszym uznanym kompozytorem tego kraju był Franz Berwald (1796–1868), twórca symfonii, koncertów instrumentalnych, kantat, oper i operetek. Jego twórczość znacząco wpłynęła na następne generacje kompozytorów szwedzkich⁶⁰. W muzyce tego okresu można usłyszeć liczne wpływy chorału protestanckiego. Charakterystyczne jest również to, że większość kompozycji notowano w tonacjach molowych. Być może miało to związek ze skandynawskim, zimnym klimatem lub specyficznym typem wrażliwości mieszkańców Północy.

Jednym z kompozytorów szwedzkich był znacznie młodszy od Berwalda Johan August Söderman, który czerpiąc inspiracje z muzyki ludowej, uznany został za twórcę stylu narodowego muzyki swej ojczyzny. Był autorem wielu kompozycji orkiestrowych, a także na chór *a cappella*, z organami

⁵⁹ Söderman Johan August, ur. 17 VII 1832 Sztokholm, zm. 10 II 1876 Sztokholm, szwedz. kompozytor. 1847-50 studiował harm. i grę na fort. w Kungliga Musikaliska Akademien w Sztokholmie; grał też na skrz. i ob. W 1851 związał się z grupą teatr. E. Stjernströma, dla której komponował muzykę. 1856-57 uczył się prywatnie kontrap. u E.F. Richtera w Lipsku. 1860 objął stanowisko dyr. chóru i drugiego dryg. Orkiestry Kungliga Teatern w Sztokholmie, które piastował do końca życia. 1869 otrzymał stypendium J. Lind, 1869-70 odbył podróż do Kopenhagi, Drezna, Berlina, Pragi, Wiednia i nawiązał kontakty z wieloma kompozytorami. Poznał też Ibsena, 1871-75 współpracował z Griegiem w czasop. „Nordiske Musikblade”. Red. E. Dziębowska, *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna t. Sm-Ś*, PWM, Kraków, 2007, s. 22.

⁶⁰ Za Red. E. Dziębowska, *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna t. ab*, PWM, Kraków, 1979, s. 308.

i orkiestrą. Tworzył także pieśni solowe, muzykę do sztuk teatralnych, a szczególnie cenione były jego ballady na głos i orkiestrę.

Pieśń *Virgo gloriosa* pochodzi z wydanego w 1872 roku zbioru *Andligasånger* (Pieśni pobożne) na chór i organy, na który składają się:

- *Kyrie,*
- *Agnus Dei,*
- *Jesu Christe,*
- *Domine,*
- *Benedictus,*
- *Virgo gloriosa,*
- *Osanna.*

Kompozycja dedykowana jest Towarzystwu Filharmonicznemu w Uppsali. Jej obsada wykonawcza to chór mieszany z towarzyszeniem organów. W częściach *Kyrie* i *Virgo gloriosa* dołącza doń solowy głos sopranowy. Tekst kompozycji brzmi następująco:

Virgo gloriosa, Mater dolorosa, nobis benigna sis. Lenis nostuere Tristibus medere. Sancta, te precamur, Te Votis veneramur, O sancta te precamur. Virgo, fac salvamur, Te votis veneramur, fac salvamur mali vinculis.	<i>Dziewico chwalebna, Matko bolejąca Jesteś nam miła. Chroń nas, łagodna Lecz ze smutku. Święta, modlimy się do Ciebie, Ufnie się do Ciebie zwracamy, Święta, modlimy się do Ciebie, Chwalebna spraw, abyśmy byli zbawieni. Ufnie się do Ciebie zwracamy, Wybaw nas od zła.</i>
---	--

Pierwszy odcinek *Virgo gloriosa* napisany został na 2 głosy żeńskie (chłopięce) oraz solo sopranowe z akompaniamentem organowym. Zastosowana tonacja *c-moll* brzmi tu wyjątkowo chłodno, niemal ascetycznie.

Pierwsze dwa wersy: *Virgo gloriosa, Mater dolorosa, nobis benigna sis*, na tle pustego akordu realizowanego przez organy, melodycznie prowadzą chóralne głosy *unisono*. Dwutaktowy motyw od dźwięku *c*¹ powtórzony jest w takcie 3 i 4 od dźwięku *es*¹:

S
 Coro
 A
 Organy

♩ = 92
p
 Vir - go glo - ri - o - sa Ma - ter do - lo - ro - sa
p
 Vir - go glo - ri - o - sa Ma - ter do - lo - ro - sa
p

Przykład 12. J. A. Söderman, *Virgo gloriosa*, t. 1–5.

We fragmencie *Lenis nos tere tristibus medere* głosy chóralne dzielą się *divisi*, realizując *a cappella* niezbyt skomplikowaną modulację.

Sopran solo od słów *Sancta, te precamur* prowadzi pełną liryzmu melodię o dość szerokim ambitusie es^1 – g^2 . Podzielona jest ona na dwie części: pierwsze cztery takty powtarzają melodię, w części drugiej dodają natomiast ozdobnik podkreślający słowa: *Virgo, fac salvamur, Te votis veneramur*. Towarzyszące solistce organy wykonują przebiegi akordowe, podkreślające tekst słowny. Ich harmonika często wykorzystuje interwały septymy i nony. Solistka kończy swą partię w tonacji *Es-dur*, po której chór *a cappella* w czterogłosie w tonacji *c-moll* podejmuje kolejną frazę. Całość wieńczy chóralne *unisono* na tle pusto brzmiącego akordu, wykonywanego przez organy. Partia chóru powtarza początkową melodię i słowa: *Virgo gloriosa Mater dolorosa, nobis benigna sis*. W ten sposób spina klamrą całą kompozycję, nadając jej typową dla solowej pieśni romantycznej budowę ABA.

Kompozycja Södermana ma wyjątkowo skondensowany charakter. Jej oszczędna harmonika, z przeważającym dwugłosem wokalnym i często stosowanymi w partii organów „pustymi” akordami, pozwala zatrzymać się na każdym niemal fragmencie przejmującego tekstu słownego. Rozbudowane *solo* sopranowe skomponowane zostało jakby w opozycji do oszczędnie skrojonej partii chóralnej. Zabieg ten potęguje jedynie dramaturgię tego przejmującego motetu.

Wyrównanie brzmienie jednorodnych głosów

Muzyka romantyczna wyrażała najczęściej subiektywne uczucia i nastroje. Charakteryzowała się zwrotem ku elementom ludowym i podkreśleniem narodowego charakteru. Kompozycje religijne tego okresu również bardzo mocno eksponowały pierwiastek subiektywny i elementy liryczne⁶¹. Twórcy sięgali do form z poprzedniej epoki: motetów, mszy, oratoriów, hymnów i sekwencji (wielu z nich zainspirowała sekwencja *Stabat Mater*)⁶². W tym okresie miał miejsce prawdziwy rozkwit pieśni solowej, korzystającej z bogatego zasobu poezji klasycznej i romantycznej⁶³. Nie przekładało się to jednak na dbałość o liturgiczny charakter przebiegu celebracji kościelnych⁶⁴.

Odpowiedzią na te tendencje był ruch odnowy muzyki kościelnej zwany *cecyljanizmem*, którego początki można znaleźć znacznie wcześniej w kościele niemieckim.

Johan August Söderman, kompozytor cyklu pieśni religijnych *Andligasånger* na chór i organy, studiował w Lipsku. Tam zapoznał się z twórczością Roberta Schumanna, zwłaszcza z jego pieśniami. Nie pozostało to z pewnością bez wpływu na jego muzyczny styl.

Kompozycja z pozoru nie przynosi wielkich problemów wykonawczych dla żeńskiego chóru. Jej kolejne odcinki są krótkie, a tym samym nie sprawiają trudności z utrzymaniem oddechu. Prowadzona *unisono* w pierwszych ośmiu taktach prosta melodia ma niewielki ambitus, sięgający interwału kwinty czystej od c^1 - g^1 . Może to wywoływać skojarzenia z rozpiętością głosu w śpiewie gregoriańskim, gdzie melodia psalmów ograniczona była najczęściej do interwału kwarty. Towarzyszące chórowi puste współbrzmienia organowe pomagają w utrzymaniu odpowiedniej intonacji.

Pewne wyzwanie wykonawcze niesie następujący później fragment zapisany *a cappella*, trwający przez cztery takty. Wykonanie fragmentu czterogłosowego po wcześniejszym śpiewie *unisono*, sprawia niemały problem. Wynika to z charakteru akordów, w których D^9 bez kwinty rozwiązuje się dość nietypowo na akord *Es-dur*. Podobny problem pojawia się w takcie 13, w którym głosy realizują zmniejszony trójdźwięk septymowy:

⁶¹ Ks. A. Filaber, *Początki Ruchu Cecyliańskiego i jego wpływ na życie muzyczne Archidiecezji Warszawskiej*, „Warszawskie Studia Teologiczne” XXVI/1/2013, s.127.

⁶² Na specjalne wyróżnienie zasługuje Ch. Gounod (1818–1893), twórca mszy *Messe Solennelle*, motetów, kantat i 4 oratoriów, znawcy muzyki Palestriny. Zob. B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983, s. 313. Kolejnym jest Anton Dvořák (1841–1904), twórca hymnów, kantat, oratoriów, mszy. Za Red. E. Dziębowska, *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. cd, PWM, Kraków, 1984, s.502.

⁶³ Główny twórca pieśni romantycznej, Franciszek Schubert (1797–1828), jako chłopiec śpiewał w chórze kapeli dworskiej w Wiedniu, był twórcą wielu kompozycji kościelnych, w tym dwóch mszy. Zob. B. Schaeffer, *Dzieje muzyki...*, s. 267.

⁶⁴ Za ks. R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki...*, s. 51.

S *mf*
 Le - nis nos tu - e - re Tris - ti - bus me - de - re.
 A *mf*
 Le - nis nos tu - e - re Tris - ti - bus me - de - re.
 Org.

Przykład 13. J. A. Söderman, *Virgo gloriosa*, t. 10–13.

W przypadku wykonania utworu przez chór chłopięcy pewną trudność stanowi też zaśpiewanie niskiego dźwięku *f* w partii altu II (takt 13). Dzieci w wieku 9–11 roku życia, z którymi mam możliwość pracy na co dzień, rozszerzają skalę swojego głosu przede wszystkim w górę. Skala w dół poszerza się w nieco późniejszym wieku. Zaznaczyć należy, że w ciągu ostatnich kilkunastu lat obniżył się wiek, w którym chłopcy przechodzą mutację. Dawniej zdarzało się to w 14–15 roku życia, obecnie głos zmienia się nawet u 12-latków. Przejętą od Niemców tradycją polskich chórów chłopięcych jest wykonywanie w utworach o fakturze 4-głosowej zarówno partii sopranu jak i altu. W chórach anglosaskich, chłopcy realizują najczęściej jedynie partię głosu najwyższego, pozostałe, łącznie z altem powierzane są mężczyznom. Sporadycznie więc zdarza mi się w tym fragmencie utworu wykorzystać głos tenorowy, którego barwa nie odbiega od pozostałej części zespołu.

W prezentowanym wykonaniu, zrealizowanym przez chór żeński waga opisywanych problemów była oczywiście znacząco niższa. Niestety, także i panie musiały wniknąć w strukturę opisywanych akordów, by świadomie, starannie i czysto je wykonać.

W nagraniu partii solowej dyrygent nie ingerował znacząco w jej interpretację. Zespołowe działanie solistki i organisty przyniosły oczekiwany przeze mnie rezultat.

3.6. Ave, Mater Dolorosa – J. Lonis⁶⁵

Ave, Mater Dolorosa, Ave, princeps generosa, Martyrum que prima rosa, Virginumque lilium.	<i>Bądź pozdrowiona Matko Bolesna Bądź pozdrowiona przewodniczo rodzaju ludzkiego, Męczeńska pierwsza rózo, Panno lilijo.</i>
O vos omnes qui transitis per viam, Attendite et videte Si est dolor Sicut dolor meus. Oppressit me dolor Et facies mea intumuit a fletu Et palpebrae meae, caligaverunt.	<i>Wszyscy, zdążający drogą, przyjrzyjcie się, patrzcie, czy jest boleść podobna do tej, co mnie przytłacza⁶⁶. Uciska mnie ból I twarz moja jest spuchnięta od łez Które są na moich powiekach.</i>

Utwór ten bliski jest w swojej prostocie i kameralności opisywanej wcześniej kompozycji Södermana. Napisany został w tonacji *g-moll*, z przeznaczeniem do wykonania przez chór czterogłosowy *a cappella* oraz solo sopranowe z towarzyszeniem instrumentu klawiszowego. Istnieją również jego opracowania w innych tonacjach.

Fragment chóralny, zrealizowany homofonicznie, z nieskomplikowaną harmonią, jest modlitwą do Matki Bolesnej. Prosta melodia sopranów, realizowana równymi ćwierćnutami, koresponduje z rytmiczną figuracją w głosie basowym. Partie tenorowe i altowe stanowią jedynie dopełnienie harmoniczne. Harmonia partii instrumentalnej, wykorzystując interesującą chromatykę, stanowi istotne dopełnienie linii melodycznej solistki. Melodia sopranów z taktów 5 i 6 została powtórzona w taktach 7 i 8. Każdy wers kończy się fermatą, co upodabnia nieco tę kompozycję do barokowych opracowań chorałowych melodii kościoła ewangelickiego:

⁶⁵ Abbé Jean-Louis, A. Luis; biogram niedostępny.

⁶⁶ Ks. K. Dynarski, M. Przybył (red.), *Biblia Tysiąclecia, Wydanie piąte z ilustracjami*, Wyd. Pallotinum, Poznań 2009, s. 1128.

Ave, Mater Dolorosa

J. Lonis

Adagio
mf

A - ve, Ma - ter Do - lo - ro - sa, a - ve, prin - ceps — ge - ne - ro - sa,

5 *f* mar - ty - rum - que pri - ma ro - sa, *p* vir - gi - num - que li - li - um! *rall.* *Fine*

Przykład 14. J. Lonis, *Ave Mater Dolorosa*, t. 1–8.

Solo sopranowe oparte zostało na tekście zaczerpniętym z księgi *Lamentacji Jeremiaszowych*, opłakującym zburzenie Jerozolimy w czasie najazdu Babilończyków. Tekst *O vos omnes* znaleźć można w responsorium na Sobotę Wielkiego Tygodnia, fragment *Oppresit me dolor* to część antyfony brewiarzowej. Melodii o szerokim ambitusie (es^1 – g^2), towarzyszy organowy akompaniament. Muzyka mocno uwypukla tekst słowny, dozując odpowiednie natężenie emocji poszczególnych odcinków. Początkowo jest bardzo prosta, jednak już na słowach *attendite, et vide te* do głosu dochodzi wyrazista retoryka. Poprzez zakończenia krótkich fraz interwałem wznoszącym tworzy jakby muzyczne znaki zapytania (*interrogatio*). Towarzyszący jej rytm punktowany wzmacnia doniosłość pytania:

12 *Andante sostenuto*

solo

at - ten-di-te et vi - de - te

Przykład 15. J. Lonis, *Ave Mater Dolorosa*, t. 12–14.

Następujące później wersy: *si est dolor (czy jest boleść)* podkreślone są użyciem interwału kwarty w górę do g^2 i pasażowym zejściem w dół do g^1 . Powtórzenie słów *si est dolor* ilustruje kolejny pasaż w progresji od f^2 :



Przykład 16. J. Lonis, *Ave Mater Dolorosa*, t. 14–18.

Słowa *Sicut dolor meus* podkreślone zostały użyciem septymowego akordu *D-dur*. Po nim fragment instrumentalny wprowadza chromatykę, charakterystyczną dla każdego z instrumentalnych interludów, wprowadzających kolejne fragmenty tekstu.

J. Lonis jest kompozytorem zupełnie dziś zapomnianym. O jego życiu i twórczości nie wiadomo właściwie nic. Nieznane jest nawet imię kompozytora. Mimo podjętych poszukiwań, nie udało mi się odnaleźć żadnych informacji na temat tego twórcy. Nie można także wykluczyć, iż nuty, którymi dysponuję, zawierają błędne nazwisko autora lub jedynie jego pseudonim.

Utwór *Ave, Mater dolorosa*, w części przeznaczonej do wykonania przez chór, nie jest szczególnie wymagający. Jego romantyczny, głęboko emocjonalny charakter wymaga jednak od chórzystów odpowiedniego zaangażowania i zrozumienia harmonicznego ciężenia kolejnych akordów. Nieco bardziej skomplikowana jest partia solowa, bazująca na długiej, romantycznej frazie, bliskiej fragmentom solowym XIX-wiecznych oratoriów. Dojrzały głos kobiecy, dysponujący odpowiednim warsztatem oddechowym nie powinien mieć jednak z jej wykonaniem większych problemów.

Pulsacja tekstu refrenu realizowanego przez chór odtwarza wzór metryczny gregoriańskiego *Stabat Mater*. Wersety napisane zostały co prawda tetrastychem, ale z podobnym układem sylab 8–8–8–7, rymując pierwsze trzy wersy A–A–A–B. Głosy środkowe poruszają się małymi interwałami, nie są więc wykonawczo zbyt wymagające. Sopran prowadzi śpiewną kantylenę na tle figuracyjnej partii basu. Ten krótki utwór wymaga jednak ujednolicenia barwy całego zespołu.

W praktyce zespołowej zdarza mi się prowadzić opisywaną kompozycję, akompaniując jednocześnie na organach. Praktyka taka, charakterystyczna dla epok wcześniejszych, sprawdza się tutaj znakomicie. Interesujące, że partia organów zapisana została jedynie dla fragmentu solowego. Część chóralna zapisana została *a cappella*. Odczytuję to jednak jako skrótowe notowanie kompozytora, które w domyśle każe akompaniować także i chórowi, odtwarzając na organach te same co on współbrzmienia. W takiej też formie zdecydowałam się przedstawić utwór w niniejszym

nagranie. Odwrócenie pozytywu tyłem do zespołu chóralnego, a tym samym brak możliwości kontrolowania wzrokiem śpiewu chóru spowodowało, iż w czasie realizacji nagrania zdecydowałam się powierzyć wykonanie partii organowej innemu muzykowi, sama zaś skoncentrowałam się na kontrolowaniu współpracy całego zespołu.

3.7. *Matko Pana naszego* – Sebastian Szymański⁶⁷ (1982–)

Sebastian Szymański należy do grupy polskich kompozytorów muzyki klasycznej młodego pokolenia. Jego utwory były wielokrotnie wykonywane, niektóre znalazły się także na płytach kompaktowych, w tym nominowanych do nagrody *Fryderyk* w latach 2019 i 2020. Jedna z nich otrzymała Nagrodę Stowarzyszenia Wydawców Katolickich *Feniks* 2019 w kategorii „Muzyka chrześcijańska – klasyczna”.

Uroczyste obchody jubileuszu 10-lecia przemianowania przez papieża Benedykta XVI Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie w Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie, mające miejsce 16 października 2019 roku, podkreślone zostały biciem Dzwonu Zygmunta oraz koncertem w katedrze wawelskiej, podczas którego wykonano m.in. cztery części *Missa Spei* Szymańskiego na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną. Prapremiera całego dzieła odbyła się w Filharmonii Krakowskiej 6 grudnia 2020 roku, podczas koncertu z okazji 40-lecia powstania NZZ i NSZZ „Solidarność”. Kompozytor od 2014 roku mieszka w Limanowej i współpracuje z miejscowymi zespołami.

Utwór *Matko Pana naszego* został napisany na chór z towarzyszeniem organów, w maju 2016 roku, z dedykacją dla *Chóru Chłopięcego Bazyliki Matki Boskiej Bolesnej* w Limanowej. Okazją do jego skomponowania był jubileusz 25-lecia działalności chóru. Autorką tekstu jest Maria Szymańska, mama kompozytora:

⁶⁷ Sebastian Szymański (ur. 20.12.1982 w Warszawie) – polski kompozytor muzyki klasycznej. Członek zwyczajny i stypendysta ZAiKS (wielokrotnie), stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, członek założyciel Towarzystwa Naukowego EDUCARE – *Sekcja Sztuki*, założyciel Limanowskiej Orkiestry Kameralnej oraz orkiestry Sinfonietta. Laureat wielu ogólnopolskich i międzynarodowych konkursów kompozytorskich.

Absolwent *Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki* Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie prof. dr hab. Pawła Łukaszewskiego (dyplom 2015) oraz *Wydziału Teologicznego* Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie – praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Jana Decyka z zakresu *Muzyki Sakralnej* (2012). Doktorant Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie (2022) – obszar badań – *Współczesna Muzyka Sakralna, Teologia Muzyki*. W 2017 roku uzyskał stopień licencjata kościelnego nauk teologicznych z zakresu *Muzyki Kościelnej*.

<https://szymanski-composer.com/bio/>, [dostęp 05.07.2021].

1. Maryjo, Matko Pana naszego,
Maryjo, Matko Syna Człowieczego,
Maryjo, Matko moja,
Maryjo, Twój lud Cię woła,

2. Maryjo,
Ty znasz radość poczęcia Życia Wszechmocnego,
Znasz dotyk płomienia miłości serca Małego,

3. Maryjo,
Ty znasz tajemnice życia ukrytego,
Wiesz, jak czerpać wodę życia ze strumienia rwącego,

4. Maryjo,
Pani nasza, Pani Limanowskiej ziemi,
Pani Polskiej ziemi,
Pani Świata całego,
Twoja moc z mocy Boga Samego,

5. Maryjo,
W Twoich ramionach Bóg-Człowiek złożony
W Twoich ramionach człowieka los odkupiony,
W bolesnej godzinie rodzi się nadzieja,
Tryumfu sztandar się rozwija,

6. Maryjo,
Twój hufiec rusza do boju,
Wznosi się sztandar zwycięstwa nad wrogiem,
Nic nie pokona anielskich wojów,
W walce o miłość, pokój i zgodę.

Kompozytor, którego znakiem rozpoznawczym jest muzyczny minimalizm, podążył za tekstem słownym, czego konsekwencją jest użycie zmiennego metrum: 4/4, 3/4 oraz 2/4. Dzięki temu zabiegowi tekst staje się czytelny zarówno dla wykonawców jak i słuchaczy. Kompozycja, utrzymana w tonacji *g-moll*, podzielona została na sześć fragmentów, w których kilkakrotnie powtarzane

wezwanie *Maryjo* pełni funkcję spójnika. Muzyczny motyw prowadzony zawsze z użyciem jednakowej linii melodycznej sopranu (z wyjątkiem taktu 132, kiedy sopran idzie kwartę w górę z a^1 na d^2) oraz wykorzystujący tę samą harmonię upodabnia kompozycję do litanii. Stosując minimalny zakres środków uzyskuje kompozytor efekt muzyczny pełen głębokiej emocjonalności.

Wstęp organowy ogranicza się do wykonania jednego dźwięku g^1 , na tle którego przeprowadzony jest melodii sopranu. Po g^1 następuje krok tercji małej w górę na b^1 , następnie zejście sekundą małą w dół, przejście przez kolejne składniki dominanty i rozwiązanie na prymie akordu. Wyjątkowa prostota melodii przełamana zostaje współbrzmieniami sekundowymi, po których znów następuje *unisono* wszystkich głosów:

Chórowi Chłopięcemu Bazyliki Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej

MATKO PANA NASZEGO

Tekst:

Maria Szymańska

13.03.2016r.

Sebastian Szymański

2016

$\text{♩} = 112$

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

Organo

$\text{♩} = 112$

p *mp* *p*

Przykład 17. S. Szymański, *Matko Pana naszego*, t. 1–9.

Szymański wykorzystuje ten sam motyw nieco później, w linii sopranu błagalnego wezwania *Maryjo*, które jak litanijne „módl się za nami” pełni funkcję integrującą. W kolejnych zwrotkach modyfikuje go i znacząco rozbudowuje. Ambitus głosu sopranowego ulega znaczącemu poszerzeniu ($g^1 - d^2$).

Zwrotka pierwsza rozpoczyna się delikatnym dwugłosem sopranów i altów, do których dołączają tenory, a nieco później basy. W zwrotce drugiej głosy sopranowe i altowe dialogują natomiast z tenorami i basami:

piu mosso (♩ = 126)

Soprano: *p* Ty znasz ra-dosć po - czę - cia [o] Znasz do - tyk plo -

Alto: *p* Ty znasz ra-dosć po - czę - cia [o] Znasz do - tyk plo -

Tenore: *p* Ży - cia Wszech-mo - cne - go.

Bas: *p* Ży - cia Wszech-mo - cne - go.

rit.

Soprano: *mp* mie - nia Ma - leń - kie - - - go.

Alto: *mp* mie - nia Ma - leń - kie - - - go.

Tenore: *p* mi - lo - ści ser - ca Ma - leń - kie - - - go.

Bas: *p* mi - lo - ści ser - ca Ma - leń - kie - - - go.

Przykład 18. S. Szymański, *Matko Pana naszego*, t. 37–48.

Kolejne zwrotki opracowywane są homofonicznie, co sprzyja percepcji tekstu słownego. Prosta, powtarzająca się harmonia akordów tonacji *g-moll*, wzbogaćana zostaje o brzmienie trytonów i trójdźwięków zmniejszonych.

W zwrotce ostatniej, przy słowach „do boju”, pomiędzy basem i tenorem pojawia się nieoczekiwane, wzbudzające niepokój współbrzmienie sekundy małej, które jednak szybko „rozwiązuje się” na trójdźwięk zmniejszony.

Utwór kończy się w uroczystym, podkreślonym tonacją *C-dur*, charakterze. Towarzyszy mu znaczące zwolnienie i wyrazista dynamika *ff*, pozwalająca dostojnie wybrzmieć słowom ostatniej zwrotki. Przez całą kompozycję zespołowi wokalnemu towarzyszą organy, będące ważnym elementem partytury. Istotną rolę odgrywa w ich partii zmienność rejstrów, zagęszczenie faktury oraz liczne antycypacje akordów partii wokalne.

Połączenie tradycji ze współczesnym językiem dźwiękowym

Muzyka drugiej połowy XX i początku XXI wieku, dzięki nieskrepowanej wyobraźni kompozytorów dała możliwość rozwoju wielu interesującym nurtom. Jak w każdej epoce, najpierw przeciwstawiła się tradycji, później natomiast tworzyła swój własny język.

Dzieje muzyki polskiej powstałej po II wojnie światowej naznaczone były realiami ideologicznymi. Państwo, jako wyłączny mecenas sztuki, narzuciło obywatelom typ sztuki masowej. Wielu kompozytorów udało się w tym czasie na emigrację, tracąc tym samym kontakt z polską publicznością, a niejednokrotnie także możliwość pracy twórczej. Komponowanie muzyki religijnej stanowiło w tym czasie absolutny margines. Pewna zmiana w tym względzie nastąpiła dopiero w latach 70-tych, a utrwaliła się w kolejnych dziesięcioleciach XX wieku.

Sebastian Szymański kształcił się u kompozytorów, dla których muzyczne *sacrum* miało i ma wyjątkowe znaczenie. Jego mistrzem był prof. Paweł Łukaszewski. W swym artykule kompozytor stwierdził: „koncepcja napisania utworu muzycznego, którego wymiar mieści się w przestrzeni muzyki sakralnej, wymaga rozpoczęcia poszukiwań wskazujących drogę do jej pełnej realizacji”⁶⁸. Podobnie jak Paweł Łukaszewski, Szymański często podkreśla swoje muzyczne inspiracje zanurzone w osobistej więzi z Bogiem. Bliskie są mu myśli Piusa XII zawarte w Encyklice *Musicae Sacrae Disciplina*, wskazujące na to, by sztuką religijną zajmował się artysta będący blisko Boga, posiadający wewnętrzny wzrok, pozwalający widzieć „czego wymaga majestat Boży i kult Bogu należny”⁶⁹.

Prozodia utworu *Matko Pana naszego* konsekwentnie prowadzi wykonawców przez partyturę, w której miara taktowa ma znaczenie czysto umowne. Kolejne odcinki muzyczne równie dobrze można by oddzielić jedynie poprzez ustalenie wspólnych oddechów. Dookreślenie metrum służy zatem wyłącznie uporządkowaniu tekstu, co jednak znacząco ułatwia wykonanie utworu chórowi i dyrygentowi:

⁶⁸ S. Szymański, *Inspiracje w kompozycji sakralnego dzieła muzycznego*, „Pro Musica Sacra” 18 (2020), s. 38.

⁶⁹ *Musicae Sacrae Disciplina*, 25.12.1955, II.2.

♩ = 112
p

S
Ma - - - ry - jo, Ma - - - ry - jo.

A
Ma - - - ry - jo, Ma - - - ry - jo.

T
[n] [o] Ma - - - ry - jo.

B
[n] [o] Ma - - - ry - jo.

Przykład 19. S. Szymański, *Matko Pana naszego*, t. 29–36.

Ambitus w sopranach, altach i basach nie jest zbyt szeroki, natomiast partia tenoru zapisana została stosunkowo wysoko. Wykonanie dźwięku *fis*¹ już w pierwszym takcie, w dynamice *pianissimo* nie jest zadaniem łatwym. Właśnie dynamika była największym wyzwaniem wykonawczym w trakcie nagrania. W utworze dominuje głównie *p* i *pp*, sporadycznie *mf*. Znakomite organy piszczalkowe Filharmonii Krakowskiej i sprzyjające warunki akustyczne Sali pozwoliły równie interesująco zaprezentować stonowanie emocji na początku utworu jak i uroczyste forte w finale:

piu mosso (♩ = 126)

pp *p* *pp*

S Ma - ry - jo, Ma - tko mo - ja,

A Ma - ry - jo, Ma - tko mo - ja,

T Ma - ry - jo, Ma - tko mo - ja,

B Ma - ry - jo, Ma - tko mo - ja,

Org.

Przykład 20. S. Szymański, *Matko Pana naszego*, t. 19–23.

f *ff*

S W wal-ce o mi - łość, po-kój i zgo - dę,

A W wal-ce o mi - łość, po-kój i zgo - dę,

T W wal-ce o mi - łość, po-kój i zgo - dę,

B W wal-ce o mi - łość, po-kój i zgo - dę,

Org.

Przykład 21. S. Szymański, *Matko Pana naszego*, t. 152–160.

Prostota melodyki i *ostinato* niemalże potraktowanej harmonii sprzyjała skupieniu wykonawców, którzy ze starannością realizowali częste zmiany agogiczne (♩=112-132, w dwóch ostatnich zwrotkach – 144). Płynnie prowadzona linia melodyczna każdego z głosów pozwalała także wyeksponować kolorystykę brzmieniową kompozycji. Chórzyści podkreślali, iż utwór ten jest napisany wyjątkowo „przyjaźnie”. Barwny akompaniament organowy, zmieniający swą dyspozycję niemalże w każdym z odcinków, pomagał także w zachowaniu litanijnego charakteru kompozycji.

Współpraca z organistą była w tym utworze wyjątkowo ważna. Dotyczyła ona zasadniczo dwóch elementów. Jednym z nich była dbałość o równe wprowadzanie organów i chóru. Organista zwykle rozpoczynał swą grę nieco wcześniej niż chór. Jak się okazało, spowodowane to było po części akustyką sali, ale jeszcze bardziej rodzajem gestu dyrygenckiego. Ruch dyrygenta, przywykły do chóralnego *aufaktu*, w przypadku organów okazał się niezbyt czytelny. Organista reagował na uniesienie ręki, chór zaś dopiero na jej niską pozycję. Drugim elementem było natomiast dopasowanie barwy brzmienia chóru i organów.

3.8. *Przebolesna Matko Boska* – Ludwik Mordarski⁷⁰ (1929–2010)

Przywieziona do Mordarki k. Limanowej w XVI wieku figura Matki Bolesnej od samego początku otoczona była przez miejscową ludność kultem. Można przypuszczać, że przybywający tu pielgrzymi zanosili modły, śpiewając pobożne pieśni. Być może na początku były to pieśni z pobliskiej Kalwarii Zebrzydowskiej. Po raz pierwszy, w książce do nabożeństwa J. Piska wydanej w Nowym Sączu w roku 1891, ukazały się dwie najstarsze pieśni do Matki Bożej Limanowskiej, a także wspomnienia o niej w różnych modlitwach⁷¹.

Zbliżająca się koronacja limanowskiej Piety w roku 1968 dała impuls miejscowym twórcom do tworzenia nowych utworów. Od pierwszego wydania w 1978 roku biuletynu *Mater Dolorosa* były one publikowane oraz udostępniane mieszkańcom Limanowej i pielgrzymom.

⁷⁰ Ludwik Mordarski – (25 VIII 1929–18 IX 2010), ukończył Studium Nauczycielskie w Tarnowie oraz Wydział Wychowania Muzycznego w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Kielcach, jak też (z wyróżnieniem) czteroletni kurs dyrygentury zespołów muzycznych w Krakowie, otrzymując kwalifikacje instruktora muzyki kat. „S”. Przez wiele lat dokumentował tańce ludowe, obrzędy oraz instrumenty typowe dla ziemi limanowskiej. Z synem Leszkiem Mordarskim dokonał zapisu nutowego i utrwalił na taśmie magnetofonowej a później video prymitywistów i śpiewaków ludowych, którzy prezentowali melodie kultywowane od pokoleń w okolicach Limanowej. Od 1965 roku prowadził Orkiestrę Dętą „Echo Podhala”, w 1969 roku założył Regionalny Zespół Pieśni i Tańca „Limanowianie”. Jest autorem suit opartych na motywach ludowych: „Suity Pasterskiej”, „Suity Gorczańskiej”, „Suity Lachowskiej” oraz ponad stu pieśni. Za: L. Mordarski, L. Mordarski, *Muzyka Ziemi Limanowskiej*, Dziedzictwo Kulturowe Tom IX, C.I.O.F.F. Sekcja Polska, Warszawa 2005, s. tytułowa; M. Mordarski, *Regionalny Zespół Pieśni i Tańca Ziemi Limanowskiej „Limanowianie”*, Limanowa 2004, s. 1–3; E. Wojtas-Ciborska, *Księga limanowian, biografie ludzi związanych z Ziemią Limanowską*, Limanowa 2006, s. 411–413.

⁷¹ Bp P. Bednarczyk, ks. dr S. Sojka, *Modlitewnik Limanowski...*, s. 5.

W roku 1966 ks. dr Piotr Bednarczyk, nakładem *Małej Poligrafii*, wydał modlitewnik *U stóp Piety Limanowskiej*. Podobnie w 1981 roku, nakładem Kurii Diecezjalnej w Tarnowie, wydano modlitewnik *Nabożeństwa ku czci Matki Bożej Bolesnej* autorstwa ks. bp Piotra Bednarczyka i ks. Stanisława Budzika (obecnie arcybiskupa lubelskiego), w którym zamieszczono teksty 9 pieśni. W wydany w 1988 roku przez Polskie Towarzystwo Teologiczne w Krakowie *Modlitewniku Limanowskim* opracowanym przez bp. Piotra Bednarczyka i ks. dr. Stanisława Sojkę, poza modlitwami i nabożeństwami, znaleźć można aż 29 pieśni. Kolejno, wydany w 2016 roku modlitewnik *Matka Boska Bolesna, Pani Limanowska*, obok znanych pieśni maryjnych, mieści 24 utwory poświęcone Matce Bolesnej z Limanowej, a wydany w 2018 roku – *Matko Boska, Limanowska Pani* – 10. Wiele z tych pieśni jest często śpiewanych przez wiernych.

Tekst pieśni *Przebolesna Matko Boska* po raz pierwszy ukazał się w modlitewniku z 1982 roku. Zawiera 7 zwrotek. Nie znaleziono w nim jednak adnotacji dotyczącej autora tekstu, natomiast można odczytać zapis: „na mel.: Z dawna Polski”⁷². W sanktuaryjnym biuletynie *Mater Dolorosa* z września 1984 roku tekst ten zawiera tę samą uwagę: „mel. Z dawna Polski”⁷³. Podobną adnotację znaleźć można w modlitewniku z roku 1988, gdzie podpisani zostali autorzy tekstu: ks. S. Czerw i St. Sułek⁷⁴. Również tutaj zostało opublikowanych 7 zwrotek. W wydany w 1994 roku biuletynie *Mater Dolorosa* po raz pierwszy dołączono do tekstu nuty melodii pieśni, autorstwa Ludwika Mordarskiego⁷⁵. Jako autorzy tekstu zostali podani ks. S. Czerw oraz ks. St. Sułek. W tomie IX Serii Wydawniczej *Dziedzictwa Kulturowego* znaleźć można tę pieśń z wydrukowanymi trzema zwrotkami, oznaczeniem metronomicznym (♩=48) oraz datą – 1989, sugerującą rok powstania⁷⁶.

Kompozytor Ludwik Mordarski, pochodzący z rodziny o wielopokoleniowych tradycjach muzycznych, był znanym w regionie dokumentalistą muzyki ludowej, a także jej propagatorem, wykonawcą, twórcą i wieloletnim instruktorem Regionalnego Zespołu *Limanowianie*. Był on także dyrygentem stworzonej przez ojca Mieczysława Mordarskiego orkiestry dętej *Echo Podhala*. Skatalogował stare pasterskie instrumenty, a także przybliżył sylwetki ich budowniczych i wykonawców. Dokonał zapisu z natury ponad 300 utworów muzyki ludowej okolic Limanowej z końca XIX i XX wieku. Ponadto opracował sceniczne widowiska, obrazujące obrzędy i zwyczaje Lachów Limanowskich. Zaaranżował na orkiestrę dętą ponad 100 pieśni religijnych i patriotycznych, wykonywanych przez okoliczne zespoły. Był autorem melodii i tekstu piosenki o Limanowej oraz

⁷² Bp P. Bednarczyk, ks. S. Budzik, *Nabożeństwa...*, s. 120.

⁷³ *Mater Dolorosa. Biuletyn Sanktuarium Matki Bożej Bolesnej w Limanowej*, 1984, nr 2(15), s. 69.

⁷⁴ Bp P. Bednarczyk, ks. dr S. Sojka, *Modlitewnik Limanowski...*, s. 407.

⁷⁵ Bp P. Bednarczyk, Ks. A. Berdzik (red.), *Mater Dolorosa. Biuletyn Sanktuarium Matki Bożej Bolesnej w Limanowej*, Styczeń-Marzec 1994, nr 1 (36), s. 40.

⁷⁶ L. Mordarski, L. Mordarski, *Muzyka Ziemi Limanowskiej...*, s. 107.

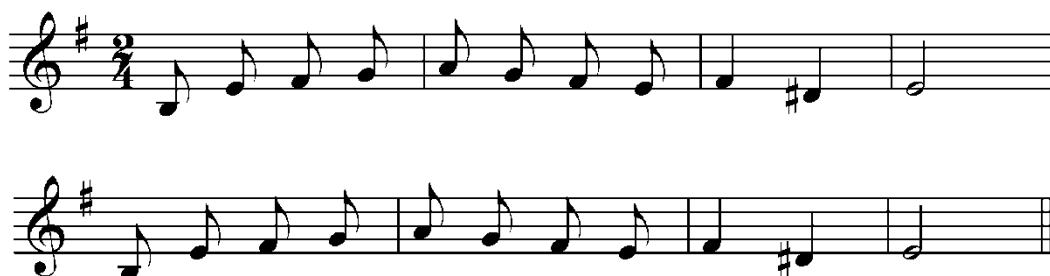
hejnału miasta (kilka pieśni powstało na okoliczność obecności Jana Pawła II w Starym Sączu), a także laureatem wielu konkursów i festiwali muzycznych w kraju i za granicą.

Wśród licznych przejawów aktywności kompozytorskiej Ludwika Mordarskiego znaleźć można także pieśni, wpisujące się w kult Matki Bolesnej z Limanowej, wśród nich melodię *Przebolesna Matko Boska*.

Partytura pieśni publikowana była dwukrotnie. Obydwie wersje napisane w tonacji *e-moll*, różnią się jednak linią melodyczną zwrotek. W wersji z biuletynu *Mater Dolorosa* z roku 1994 melodia rozpoczyna się od dźwięku *h*, po skoku kwarty, idzie pochodem stopniami gamy *e-moll* do *a*¹:

mel.: Ludwik Mordarski

PRZEBLESNA MATKO BOSKA



Przykład 22. L. Mordarski, *Przebolesna Matko Boska*, t. 1–8, wersja I.

W wydany przez Ludwika Mordarskiego Tomie IX *Dziedzictwa Kulturowego* opracowana jest natomiast nieco zmieniona wersja melodii:

PRZEBLESNA MATKO BOSKA

$\text{♩} = 48$ (1'15") Limanowa, 1989

Prze - bo - le - sna Mat - ko Bos - ka ra - tuj nas,

Pa - ni na - sza Li - ma - no - wska w każ - dy czas.

Przykład 23. L. Mordarski, *Przebolesna Matko Boska*, t. 1–8, wersja II.

Wersja druga „przyjęła” się w limanowskim sanktuarium i jest tu bardzo często wykonywana. W obydwu wersjach metrum zwrotek jest parzyste 2/4, natomiast refrenu 3/4. Pierwsze cztery takty powtarzają się dwukrotnie. Refren składa się z dwóch taktów powtórzonych dwukrotnie i cytatu melodii zwrotki. Wierni śpiewają zwykle trzy pierwsze zwrotki.

Opracowania na chór mieszany i organy w tonacji *a-moll* dokonał Lucjan Bożek, organista i nauczyciel PSM I st. w Limanowej. Wstęp organowy, wykorzystujący prostą technikę imitacyjną, wprowadza fragment melodii zwrotki. Pierwsze cztery takty przeznaczone są dla solisty. Powtórzeniu tego fragmentu towarzyszy czterogłosowy zespół oraz organy. Opracowanie na chór jest harmonicznym proste, przez co pomaga wyeksponować tekst słowny i włączyć wiernych w jej wykonanie.

Obecność prostej pieśni kościelnej w repertuarze opisywanego nagrania służyć miała wskazaniu na wartości, jakie ludowy śpiew wspólnoty wiernych wnosi w kulturę muzyczną limanowskiego sanktuarium. Sądzę, iż w pewnym sensie jest on przyczyną powstania zespołu chóralnego. Dzieci, młodzież i dorośli uczestniczący w liturgii i modlący się pieśniami, odczuwają w pewnym momencie potrzebę wykonywania trudniejszego repertuaru. Zastłyszane pieśni kościelne, szczególnie tak proste i melodyjne, pozostają w pamięci na wiele lat, kształtując często muzykalność młodego człowieka, późniejszego chórzysty.

Wykonanie pieśni w przedstawionym nagraniu ma charakter tradycyjny, dynamika chóru podąża za tekstem pieśni, zaś towarzyszące śpiewakom organy akompaniują, wykorzystując opracowanie harmoniczne Lucjana Bożka, przejęte z partii chóralnej. W kolejnych zwrotkach zastosowano naprzemienną obsadę wykonawczej głosów żeńskich, męskich i mieszanych.

Moją ideą było także wskazanie na możliwość interesującego wykorzystania prostych melodii pieśniowych w twórczości muzyki chóralnej. Pomysł, mający swe głębokie zakorzenienie w twórczości mistrzów muzyki dawnej (technika *cantus firmus*), znalazł w niniejszej pracy interesującą kontynuację. Prośba skierowana do o. Dawida Kusza zaowocowała powstaniem *Mszy* na chór mieszany i organy, opartej na melodiach kilku limanowskich pieśni pątniczych. Niniejsza praca prezentuje premierowe wykonanie utworu, którego opis znajduje się poniżej.

3.9. Msza – o. Dawid Kusz OP⁷⁷ (1979–)

Ojciec Dawid Kusz jest zakonnikiem, dominikaninem, kompozytorem i dyrygentem, związanym zawodowo z Uniwersytetem Papieskim Jana Pawła II w Krakowie. Jego twórczość obejmuje muzykę organową, symfoniczną, musicalową, chóralną, w tym opracowania mszy, aklamacji oraz tradycyjnych pieśni religijnych, wydanych w *Śpiewniku liturgicznym Niepojęta Trójco*, zredagowanym przez Dominikański Ośrodek Liturgiczny w Krakowie. Kusz był jednym z dyrygentów podczas Światowych Dni Młodzieży w Krakowie w 2016 roku, a w 2017 dyrygował scholą na Lateranie w Rzymie, podczas mszy św. kończącej jubileusz 800-lecia Zakonu Kaznodziejskiego sprawowanej przez papieża Franciszka. Utwór *Ecce sacerdos Magnus* jego autorstwa, w wykonaniu chóru *Psalmodia* i Orkiestry *Passionart*, uświetnił pierwszą część wspomnianego wcześniej koncertu na Wawelu, 16 października 2019 roku, w ramach obchodów jubileuszu 10-lecia przemianowania Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Dominikański Ośrodek Liturgiczny w Krakowie wydał jego trzy autorskie płyty: *Pieśń o nadziei* (2005), *Witaj Maryjo* (2009) oraz *Ite in mundum* (2019).

W okresie od stycznia do czerwca 2018 roku powstawała jego *Msza* na organy i chór mieszany, oparta na tradycyjnych pieśniach pątniczych z Limanowej, a przeznaczona do wykonania przez *Chór Chłopięcy Bazyliki Matki Boskiej Bolesnej* w Limanowej. Składa się ona z czterech części: *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* oraz *Agnus Dei*.

Kompozytor posługuje się w *Mszy* jednolitą obsadą wykonawczą, stałym metrum (4/4, z wyjątkiem fragmentu *Sanctus*), podobnym językiem harmonicznym i zwrotami motywicznymi, a także uporządkowaną ekspresją, przez co cykl sprawia wrażenie wyjątkowo zintegrowanego. Akompaniament organowy, już w pierwszych taktach wstępu w części *Kyrie* dowodzi, że nie będzie jedynie tłem dla chóru, ale równorzędnym partnerem wykonawczym, znacząco wzmacniającym muzyczny i pozamuzyczny przekaz utworu.

⁷⁷ Dawid Kusz OP – dominikanin. Urodzony w 1979 roku w Rzeszowie. Do zakonu dominikanów wstąpił w 1998 roku, a w 2005 przyjął święcenia kapłańskie. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Krakowie na Wydziale Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej, na Kierunku Edukacji artystycznej w zakresie sztuki muzycznej, specjalność – Prowadzenie Zespołów Wokalnych i Wokalno-Instrumentalnych oraz Nauczanie Przedmiotów Muzyczno-Teoretycznych. W roku 2014 z wyróżnieniem obronił doktorat na Akademii Muzycznej w Krakowie w dyscyplinie dyrygentura. W roku 2012 rozpoczął studia z kompozycji, najpierw w klasie prof. Zbigniewa Bujarskiego (licencjat), a ukończył je w 2016 roku w klasie prof. Józefa Rychlika. Jest wykładowcą przedmiotów muzycznych (na stanowisku adiunkta) w Instytucie Muzyki Kościelnej UPJP2 w Krakowie oraz członkiem Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Liturgicznej.

<https://liturgia.dominikanie.pl/ludzie/dawid-kusz-op/>, [dostęp 05.07.2022].

Motywy trzech limanowskich pieśni pątnicznych: *Przebolesna Matko Boska*, *Z limanowskiej wieży* oraz *Pani nasza Limanowska* pojawiają się w każdej części cyklu:

PRZEBOLEŚNA MATKO BOSKA

$\text{♩} = 48$ (1'15") Limanowa, 1989

Prze - bo - le - sna Mat - ko Bos - ka ra - tuj nas,

Pa - ni na - sza Li - ma - no - wska w każ - dy czas.

Pom-nij Mat-ko coś cier - pia - ła Gdyś pod krzy-żem Sy - na

sta - ła Bo - le - ją - ca we łzach ca - ła Ma - ry - jo!

Przykład 24. L. Mordarski, *Przebolesna Matko Boska*.

(pieśń pątnicza)

mel.: ul. Władysław Weinbrener

Z LIMANOWSKIEJ WIEŻY

Example 25 is a musical score for the hymn 'Z Limanowskiej Wieży'. It is written for a single voice part on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is simple and hymn-like, with lyrics written below the notes. The lyrics are in Polish and describe the journey to the Limanowa Sanctuary. The score consists of six lines of music, each with a corresponding line of lyrics. The first line of lyrics is 'Z li - ma - now - skiej wie - ży dzwon do - noś - nie wo - ła,'. The second line is 'Cześć Mat - ki Bo - les - nej wo - ko - ło roz - gła - sza.' The third line is 'I wzy - wa czci - cie - li tu, do Jej koś - cio - ła,'. The fourth line is 'Gdzie łaś - ki roz - dzie - ła Do - bra Mat - ka na - sza.' The fifth line is 'Li - ma - now - ska Pa - ni, Mat - ko na - sza Dro - ga!' and the sixth line is 'I - dzie - my do Cie - bie, pro - wadź nas do Bo - ga!'.

Z li - ma - now - skiej wie - ży dzwon do - noś - nie wo - ła,
Cześć Mat - ki Bo - les - nej wo - ko - ło roz - gła - sza.
I wzy - wa czci - cie - li tu, do Jej koś - cio - ła,
Gdzie łaś - ki roz - dzie - ła Do - bra Mat - ka na - sza.
Li - ma - now - ska Pa - ni, Mat - ko na - sza Dro - ga!
I - dzie - my do Cie - bie, pro - wadź nas do Bo - ga!

Przykład 25. W. Weinbrener, *Z limanowskiej wieży*.

słowa: Ks. L. Jabłoniecki

i Ks. S. Czerw

mel.: Ks. K. Pasionek

PANI NASZA LIMANOWSKA

Example 26 is a musical score for the hymn 'Pani Nasza Limanowska'. It is written for a single voice part on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is simple and hymn-like, with lyrics written below the notes. The score consists of two lines of music, each with a corresponding line of lyrics. The first line of lyrics is 'Pa - ni na - sza Li - ma - now - ska. Co nam w mro - kach jas - no świc - cisz,'. The second line is 'Patrz jak w cięż - kich to - nie tros - kach Twój lud. Two - je wier - ne dzie - ci.'

Pa - ni na - sza Li - ma - now - ska. Co nam w mro - kach jas - no świc - cisz,
Patrz jak w cięż - kich to - nie tros - kach Twój lud. Two - je wier - ne dzie - ci.

Przykład 26. Ks. K. Pasionek, *Pani nasza Limanowska*.

W *Kyrie* melodia pierwszej pieśni przewija się przez cały utwór. W *Gloria* natomiast pojawia się trzykrotnie w sopranach tylko czoło tejże pieśni (takty 36–37, 41–42 i 68). W *Sanctus* organy w głosie najwyższym podejmują fragment melodii pieśni *Z limanowskiej wieży* (takty 15–16), a w *Benedictus*, na tle organowego motywu melodii pierwszych trzech słów *Przebolesna Matko Boska* basy intonują początkowy fragment melodii *Pani nasza limanowska* (takty 37–38). W *Agnus Dei* sopran w pulsie ósemkowym prezentują motyw początkowy pieśni *Przebolesna Matko Boska* (takty 6–7), który w drugim wezwaniu przejmują alty (takt 16), a w trzecim obydwie głosy żeńskie (takt 24). Najczęściej cytowaną pieśń autorstwa Ludwika Mordarskiego prezentuje kompozytor w wersji wydanej w biuletynie *Mater Dolorosa* w roku 1994, różniącej się od nieco innej, wykonywanej na co dzień w limanowskim sanktuarium:



Przykład 27. D. Kusz, *Msza, Kyrie*, t. 6–9.



Przykład 28. D. Kusz, *Msza, Gloria In excelsis Deo*, t. 36–39.

t.15 *a tempo*

Organy

Przykład 29. D. Kusz, *Msza, Sanctus*, t. 15–18.

B

Be - ne - dic - tus, Be - ne - dic - tus,

mf *mp*

37 $\text{♩} = 72$ *rit.* $\text{♩} = 60$

Org.

* Motywy pieśni "Pani nasza Limanowska"

** Motyw pieśni "Przebolesna Matko Boska"

Przykład 30. D. Kusz, *Msza, Benedictus*, t. 37–40.

t.6 $\text{♩} = 56$

Sopran

A - gnus De - i qui

Przykład 31. D. Kusz, *Msza, Agnus Dei*, t. 6–7.

Stylistyka całego cyklu podkreślona została zastosowaniem wolnych temp (tempa podstawowe: *Kyrie* ♩=82, *Gloria* ♩=86, *Sanctus* ♩=60, *Agnus Dei* ♩=56). Co prawda tylko w *Sanctus* kompozytor dwukrotnie określa charakter *misterioso*, ale spokojna pulsacja pozostałych części utrzymuje modlitewno-kontemplacyjny charakter na przestrzeni całego cyklu.

Kyrie, o budowie ABA¹, przeprowadzone jest przy pomocy prostej faktury homofonicznej, z elementami pracy motywicznej. Główny temat pieśni pątniczej przewija się w częściach skrajnych pomiędzy sopranami i basami. Podobnie w *Christe eleison*, melodia sopranów z wypełnieniem harmonicznym altów i tenorów prowadzi dialog z basami. Cała część *Kyrie* utrzymana jest w pulsie ćwierćnutowym i stałym tempie (wstęp organowy ♩=72, całość z chórem ♩=82), a prostota wykorzystanych środków wzmacnia jej dziękczynno-wielbiący charakter. Organy, poza krótkim wstępem, towarzyszą chórowi dyskretnie, podkreślając wyrazistą harmonikę. Przeprowadzone w tonacji *e-moll* *Kyrie*, kończy się mocno brzmiącym akordem *E-dur* w dynamice *fortissimo*, przygotowującym uroczyste *Gloria*, która z założenia ma być „wzmocnieniem uwielbienia i prośby”⁷⁸.

Część *Gloria*, poza fragmentem *Qui tollis peccata mundi*, utrzymana jest w jednolitym tempie (♩=86). Napisana została techniką przekomponowaną, w każdym z odcinków użył Kusz nieco innych środków kompozytorskich. Frazy muzyczne podporządkowane są przesłaniu kolejnych zdań tekstu słownego. Wyraźnie uroczysty charakter tej części cyklu podkreślony został rytmem punktowanym, a także pochodem sekundowym w śpiewających *divisi* altach i sopranach, później także w tenorach i basach:

The image shows a musical score for the Gloria, measures 1-6. It is written for four vocal parts: Soprani, Alti, Tenori, and Bassi. The tempo is marked as 86. The lyrics are: Glo - ri - a, Glo - ri - a, in ex - cel - sis De - o, Glo - ri - a, Glo - ri - a, Glo - ri - a, Glo - ri - a. The score includes dynamic markings like *f* and *ff*. The Soprani and Alti parts have a melodic line with a dotted rhythm, while the Tenori and Bassi parts have a more rhythmic, dotted pattern.

Przykład 32. D. Kusz, *Msza, Gloria*, t. 1–6.

⁷⁸ Ks. B. Nadolski, *Liturgika...*, s. 180.

Do przedstawionego powyżej przebiegu rytmicznego nawiązuje krótki fragment *Gratias agimus Tibi*. Kontrastujący fragment *Domine Filii Unigenite* kształtuje liryczny dialog pomiędzy sopranami i altami, a głosami męskimi, co przywodzi na myśl prowadzenie głosów w polichoralnych kompozycjach Josquina des Prez:

Przykład 33. D. Kusz, *Msza, Gloria*, t. 28–31.

W *Qui tollis peccata mundi*, wprowadzając dwukrotnie w sopranach motyw limanowskiej pieśni pątniczej *Przebolesna Matko Boska ratuj nas* oraz zwalniając tempo, podkreśla Kusz błagalny charakter tej frazy:

Przykład 34. D. Kusz, *Msza, Gloria*, t. 36–40.

Fragment *Qui sedes ad dexteram Patris* koresponduje z poprzednim.

Quoniam Tu solus sanctus, poprzez powrót do tempa początkowego, a także prowadzenie wszystkich głosów *unisono* w wysokich rejestrach, daje skojarzenie ze śpiewem responsorialnym, wykonywanym przez wspólnotę zgromadzoną na Eucharystii:

Jedyne Boga. W kompozycji dostrzec można częste zmiany metrum (♩=60, ♪=220, ♩=92, 60, 72, 60, 82). Motywem zaczerpniętym z *Gloria* są sekundowe pochody w górę w głosach basowych i tercji w dół w altach. Tenory i sopran przy trzykrotnym powtórzeniu *Sanctus* wzmagają dynamikę śpiewu, od *mp* do *mf*, aby na słowach *Dominus Deus Sabaoth* wykrzyknąć ośmiogłosem w dynamice *fff*. W kolejnym trzykrotnym *Sanctus* wykorzystane są te same motywy elementy dynamiczne i skoki interwałowe:

Sanctus

m.: D. Kusz OP

$\text{♩} = 60$ *misterioso* 6

Soprani
Alti
Tenori
Bassi

San - ctus, *mp* *n*
San - ctus, *mp*
San - ctus, *mp*
San - ctus, *mp*
San - ctus, *mp*
San - ctus, *mp*

San *mp* San San San San San

$\text{♩} = 60$ *misterioso* 6

Organo

8

S
A
T
B

San - ctus, *mp* *n* San - ctus, *mf* *p*
San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus,
San - ctus, *mp* *n* San - ctus, *mf* *p*
San - ctus, *mp* *n* San - ctus, *mf* *p*
San - ctus, *mp* *n* San - ctus, *mf* *p*

San San San San

8

Org.

Przykład 37. D. Kusz, *Msza, Sanctus*, t. 1–11.

Tekst *Pleni sunt caeli* przeprowadzony został w ośmiogłosie, w dialogu pomiędzy głosami męskimi i żeńskimi, z narastającą dynamiką, zmianą metrum (6/8) i w relatywnie szybkim tempie ($\text{♩} = 220$):

t.21 $\text{♩} = 220$

S
A
T
B
Org.

Ple - ni sunt cae - li et
Ple - ni sunt cae - li et
Ple - ni sunt cae - li et ter - ra,
Ple - ni sunt cae - li et ter - ra,
Ple - ni sunt cae - li et ter - ra,

Przykład 38. D. Kusz, *Msza, Sanctus*, t. 21–22.

W *Hosanna* kompozytor powraca do kontemplacyjnego charakteru, a wykorzystując ponownie motywy pochodów sekundowych, prowadzi liryczny dialog pomiędzy tenorami i sopranami:

Przykład 40. D. Kusz, *Msza, Sanctus*, t. 53–54.

Agnus Dei jest najspokojniejszą częścią cyklu ($\text{♩}=60$). Delikatne, krótko brzmiące dźwięki i *arpeggio* organów oraz równolegle prowadzone ćwierćnutami w *divisi* głosy męskie i na zmianę żeńskie, stanowią tło dla melodii opartej na pierwszych dźwiękach pieśni *Przebolesna Matko Boska*:

Narracja muzyczna w rozbudowanej formie cyklicznej

Nagranie *Mszy* o. Kusza odbyło się w sali koncertowej Filharmonii Krakowskiej. Najważniejszym argumentem przemawiającym za jej prezentacją w tym właśnie miejscu była rozbudowana partia organów, wymagająca częstej zmiany registracji i konieczności dobrego kontaktu wzrokowego pomiędzy dyrygentem a organistą.

Kontemplacyjny, chwilami wręcz metafizyczny charakter cyklu przywodzi na myśl *sacrum* śpiewu gregoriańskiego. Rozbudowana wielogłosowość kompozycji idzie w parze z wyjątkową prostotą melodyki, dla której harmonia stanowi jedynie kolorystyczne dopełnienie. Cytowane w utworze pieśni są wyjątkowo melodycznie i rytmicznie proste. W *Kyrie* ambitus fragmentu pieśni *Przebolesna Matko Boska* nie przekracza interwału seksty małej, w *Benedictus* natomiast fragment pieśni *Pani nasza limanowska* mieści się w interwale kwarty czystej. Cytowany w *Sanctus* w partii organów wyjątek pieśni *Z limanowskiej wieży* zapisany został także z użyciem małych interwałów. Skojarzeniom z chorałem sprzyja także wolne tempo utworu, przywodzące chwilami na myśl spokojny śpiew mnichów.

Pierwsza część cyklu *Kyrie*, prosta i jednorodna w wyrazie, wymagała od wykonawców ujednolicenia barwy i czujności agogicznej. Niektórzy ze śpiewaków, muzykując nazbyt aktywnie, wprowadzali do wykonania pewien niepokój. Mnie natomiast zależało na osiągnięciu efektu „zatrzymania czasu”. Pogodzenie obydwu intencji udało się osiągnąć po kilku powtórzeniach.

Część *Gloria*, ze względu na pierwsze słowa przejęte z hymnu aniołów w łukaszczej relacji o narodzeniu Chrystusa, określana niekiedy mianem „hymnu anielskiego”⁷⁹, jest w przypadku *Mszy* Dawida Kusza najbardziej zróżnicowaną stylistycznie. Fakt ten spowodował, iż nagranie tej części sprawiało nieco trudności. Kontrastujący charakter kolejnych odcinków – pełne uwielbienia *Gloria*, po nim dialog głosów w *Domine Filii Unigenite*, błagalne *Qui tollis peccata mundi*, responsoryjny hymn *Quoniam Tu solus Sanctus*, w którym następuje kulminacja na słowach *Iesu Christe* i polifonizujące *Cum Sancto Spiritu* kończące się pustym akordem w dynamice *fff* – nakazywał zastosowanie zróżnicowanej dynamiki, agogiki, artykulacji i wyrazowości. W tak zwartej formie zmiany te następowały wyjątkowo często. Wyzwanie, jakie postawił kompozytor wykonawcom znajduje głębokie uzasadnienie w warstwie tekstowej kompozycji. „Hymn *Gloria* poza słowami aniołów, zawiera uwielbienie Boga oraz wezwanie skierowane do Chrystusa”⁸⁰.

Fragment *Sanctus* komponowany bywa najczęściej jako podniosły, monumentalny hymn, sławiący Chrystusa, Króla Wszechświata. Ks. Bogusław Nadolski szuka jego genezy w śpiewach przy biblijnej arce, wychwalający Boga Jahwe, *Hosanna* natomiast sięga swoimi korzeniami aklamacji rytualnej

⁷⁹ Ks. B. Nadolski, *Liturgika...*, s. 180.

⁸⁰ Ibidem, s. 181.

i entuzjastycznej z Psalmu 118, którą wykonywano w procesji liturgicznej do świątyni⁸¹. W *Sanctus* o. Dawida Kusza dominującą rolę odgrywa jednak element barwowy. Umiarkowana dynamika w połączeniu z sekundowymi współbrzmieniami, realizowanymi przez basy, stanowią tło dla rozwijanej przez soprały i tenory hymnicznej melodii o wznoszącym charakterze. Zastosowanie takiej techniki kompozytorskiej wymaga od chórzystów wyjątkowej czujności we współpracy poszczególnych głosów. Wyeksponowanie głosu wiodącego oraz akompaniujący charakter pozostałych możliwe było jedynie dzięki muzycznej świadomości chórzystów, którzy wykazali ogromną wrażliwość na proporcje dynamiczne. Wyjątkowo niewygodna partia basów w odcinku *Pleni sunt caeli et terra*, w połączeniu z kompozytorskim zapisem tempa, określonym miarą ósemkową, powodowała u wykonawców pewien niepokój, którego rezultatem było ciągłe przyspieszanie. Dopiero zastosowanie dwudzielnego schematu dyrygenckiego pomogło w spokojnym wykonaniu tego fragmentu. Także odcinek *Hosanna* nie ma w sobie nic z entuzjastycznego śpiewu podczas pochodu do świątyni. Kompozytor zapisał tu *Misterioso*, prowokując do śpiewu kontemplacyjnego. W *Benedictus* pojawiają się fragmenty maryjnych pieśni pątniczych. Być może chciał autor w ten sposób przypomnieć, że najpiękniejszą pieśń pochwalną wyśpiewała Bogu Maryja, a Ten który idzie w imię Pańskie, przyszedł na ziemię przez Maryję. Drugie *Hosanna* zmierza do jeszcze większego wyciszenia, przechodzącego jakby w niebyt. To bardzo nietypowe potraktowanie liturgicznego tekstu miało wpływ także na charakter emisji głosu. Śpiewacy w sposób równie ekspresyjny zmuszeni byli na przestrzeni kilku lub kilkunastu taktów zarówno szeptać jak i krzyżeć:

The image displays a musical score for the Sanctus, measures 8 through 14. The score is written for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with an Organ (Org.). The vocal parts are in a four-part setting, with lyrics in Latin. The organ part is in the lower system, featuring sustained chords and moving lines. The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, and *rit.* (ritardando). The lyrics for the vocal parts are: "San - ctus, Do - mi - nus, De - us Sa - ba - oth, San - ctus." The organ part consists of sustained chords and moving lines, with a final measure marked *rit.*

Przykład 43. D. Kusz, *Msza, Sanctus*, t. 8–14.

⁸¹ Ibidem, s. 262–263.

Śpiew *Agnus Dei* wprowadził do liturgii papież Sergiusz I w VII wieku. Towarzyszył on łamaniu chleba. Powtarzany był przez duchownych i wiernych świeckich w zależności od czasu trwania tej czynności. Tekst skierowany jest do Chrystusa umęczonego⁸².

Agnus Dei o. Dawida Kusza w partii chóralnej nawiązuje do części pierwszej – *Kyrie*, motywicznie przeplatając w altach i sopranach fragment pieśni *Przebolesna Matko Boska*. Tłem dla *cantus firmus* jest *divisi* głosów męskich, we współbrzmieniach trójdźwięków, z powtarzającym się stale dźwiękiem *fis* wymiennie w różnych głosach. Dynamika, podobnie jak w poprzednich częściach jest bardzo zróżnicowana. Najbardziej ilustracyjnie prezentuje się w tym fragmencie partia organów. Powtarzający się uporczywie w różnych rejestrach dźwięk *h* przywodzi na myśl jednostajny dźwięk przybijanych do krzyża gwoździ, na którego tle lud woła *miserere nobis* i *Dona nobis pacem*. *Arpeggio* brzmi jak spadające krople krwi. Zwiększenie wolumenu zespołu wokalnego, dynamika oraz *arpeggio* i ostinato dźwięku *h* w organach prowadzą do kulminacji. W ostatnich pięciu taktach emocje zostają wyciszone zarówno przez śpiewaków, jak i przez organy.

Nagranie cyklu mszalnego o. Dawida Kusza wymagało od wykonawców przede wszystkim czystości intonacji, niezwyklej precyzji rytmicznej, dokładnej realizacji zróżnicowanej dynamiki, nasyczonego brzmienia, szybkiej reakcji na zmiany stylistyczne i dobrej współpracy z instrumentalistą. Rozbudowana partia organów stanowiła także i dla instrumentalisty niemałe wyzwanie.

Muzyka o. Dawida Kusza stała się dla niniejszej pracy swoistą klamrą, łączącą kompozycje opisane wcześniej. Jej głębokie retoryczne przesłanie wynika ze zrozumienia *sacrum* i takiego operowania tekstem *Ordinarium misse*, które skłania słuchacza do modlitwy. Naturalna i niczym niewymuszona religijność tego dzieła łączy się integralnie zarówno z chorałem gregoriańskim, jak i twórczością motetową mistrzów renesansu, baroku, klasycyzmu i romantyzmu. Postać Matki Bolesnej w połączeniu tekstem *Ordinarium missae*, którym Wspólnota wiernych modli się w sposób najdoskonalszy, wydaje się w pełni uzasadniać rolę Maryi w akcie zbawienia człowieka, a także wszelkie muzyczne inspiracje, towarzyszące kompozytorom muzyki sakralnej kilku stuleci.

⁸² Ks. B. Nadolski, *Liturgika...*, s. 342.

Podsumowanie

Trzy rozdziały niniejszej pracy łączy niezwykle bliski mi wizerunek Matki Boskiej Bolesnej. Wszystkie moje życiowe ideały, skupione wokół muzyki przesiąkniętej *sacrum* oraz wychowania młodych poprzez śpiew, znajdują swe odniesienie i uzasadnienie w tym wyjątkowym przedstawieniu Matki Chrystusa. Limanowska Pieta od kilkudziesięciu lat stanowi punkt odniesienia dla moich muzycznych poszukiwań i inspiracji. Religijność muzyki kolejnych epok znacznie łatwiej jednak dostrzec i zrozumieć w połączeniu z innymi dziedzinami sztuki, wśród których najważniejszymi są z pewnością literatura i sztuki plastyczne.

Przystępując do opracowania niniejszego tematu starałam się bardzo wyraźnie zaakcentować nie tyle uniwersalny wyraz muzyki, ile jej bezpośredni wpływ na kształtowanie postaw społecznych, szczególnie młodych chórzystów, z którymi pracuję na co dzień. Rozpoczynając przygotowanie nowego dzieła muzycznego staram się zawsze tłumaczyć chórzystom, najlepiej jak potrafię, inspiracje, które mogły kierować twórcą, skłaniając go do wyboru odpowiednich środków kompozytorskich, służących rozwojowi „muzycznej opowieści”. Ze względu na przynależność prowadzonego przeze mnie zespołu do wnętrza sakralnego oczywistym jest, iż opowieści te prowadzą najczęściej drogami prawd wiary. Postać Matki Bożej, stojącej na naszych chóralnych drogach najczęściej, skłania mnie do jak najszerszego poznania literatury muzycznej inspirowanej jej wizerunkiem.

Wybór materiału muzycznego do pracy nie był zadaniem łatwym. Muzyczna literatura Maryjna każdego ze stuleci ery nowożytnej obfituje w dzieła wybitne, a często wręcz genialne. Nie siłałam się jednak na poszukiwanie rozwiązań spektakularnych. Za oczywiste uznałam przedstawienie utworów, które towarzyszą mi w pracy z zespołem od wielu lat, uzupełnionych o dzieła nowe, powstałe dzięki inspiracji wizerunkiem *Limanowskiej Pani* i pieśniami limanowskiego sanktuarium. Źródłem mojej głębokiej satysfakcji jest fakt, iż specjalnie na potrzeby tej pracy powstało nowe dzieło muzyczne, *Msza o. Dawida Kusza*, która dzięki wyjątkowym walorom artystycznym i głębokiemu zakorzenieniu w pieśni kościelnej ma szansę znaleźć stałe miejsce w repertuarze wielu zespołów chóralnych.

Bardzo się cieszę, iż mimo wielu trudności, związanych głównie z kondycją chóru *Bazyliki Matki Boskiej Bolesnej* w Limanowej, mocno dotkniętego trudnym, trwającym blisko dwa i pół roku okresem pandemii koronawirusa, udało się zrealizować wiele z pierwotnych założeń pracy. Współpraca z zespołem chóralnym oraz instrumentalnym podczas przygotowania i realizacji nagrania, ze względu na ograniczenia czasowe i niepewność sytuacji epidemiologicznej, stała się dla

mnie zupełnie nowym doświadczeniem i skłoniła do zmiany wcześniejszych przyzwyczajeń, związanych głównie z tempem przygotowań interpretowanych utworów. Choć w tamtym okresie było to dla mnie powodem ogromnego stresu, dziś wydaje mi się ważną wskazówką na przyszłość.

Mimo dziesiątków lat pracy artystycznej moje podejście do odkrywania i kreowania dzieła muzycznego nie zmieniło się. Poznając nowe kompozycje wciąż czuję się jak student, pragnący zgłębić ich formę, wyrazowość i styl, a później nadać im kształt najbliższy memu własnemu rozumieniu muzyki. Zawsze towarzyszy mi też obawa o to, na ile będę potrafiła przekazać moje przemyślenia chórowi. Przecież to od zespołu będzie zależała ostateczna jakość wykonania utworu. Obawa o poziom artystycznej kreacji inspirowała mnie do rozwoju i ciągłego poszerzania horyzontów.

Przygotowując niniejszą pracę, złożoną z dzieł niezwykle zróżnicowanych jeszcze lepiej zrozumiałam, jaka odpowiedzialność ciąży na wykonawcy utworów uznanych i wybitnych, ale także nowych, których przyszłe „istnienie” zależy w ogromnej mierze od pieczołowitości wykonania.

Z radością przyjmuję fakt, iż udało mi się w niniejszej pracy podzielić z słuchaczami i czytelnikami własnymi przemyśleniami, dotyczącymi związku muzyki z religią. Muzyka jest niewątpliwie częścią religii i to częścią niezwykle szlachetną. Służba muzyce jest natomiast podobna służbie Maryi wobec jej Syna – Chrystusa. Stwierdzenie to, choć zapewne nieco górnolotne, znajduje głębokie uzasadnienie w sile wyrazu i w szlachetności muzyki inspirowanej wizerunkiem Matki Bolesnej. Takimi są w moim odczuciu kompozycje wchodzące w skład niniejszej pracy, której powstanie nie byłoby możliwe bez pomocy wielu ludzi. Dziękuję wszystkim, którzy pomogli w jej tworzeniu: promotorowi, prof. dr hab. Wiesławowi Delimatowi, chórowi kameralnemu *Kantorei Sankt Barbara*, solistom, zespołowi smyczkowemu, dr. Markowi Dolewce oraz mojej rodzinie. Dziękuję także kompozytorom: o. Dawidowi Kuszowi i Sebastianowi Szymańskiemu.

W sposób szczególny dziękuję ukrytemu bohaterowi pracy, którym jest *Chór Chłopięcy Bazyliki Matki Boskiej Bolesnej* w Limanowej. Jestem pewna, że praca z tym zespołem pozwoli mi w dalszym ciągu realizować podjęte przed laty, a opisane wyżej muzyczne wyzwania.

Streszczenie rozprawy doktorskiej w języku polskim

Celem dysertacji *Motyw Matki Bolesnej w muzyce. Analiza i interpretacja wybranych utworów wokalnych i wokально-instrumentalnych różnych epok z perspektywy dyrygenta* było zaprezentowanie i porównanie wybranych utworów wokalnych i wokально-instrumentalnych inspirowanych motywem Matki Bolesnej. Punktem wyjścia dla całości pracy stała się gregoriańska sekwencja *Stabat Mater Dolorosa*, stanowiąca twórczą inspirację dla wielu kompozytorów kolejnych epok historycznych.

Jako wprowadzenie w tematykę zaprezentowałam rys historyczny kultu Maryjnego w Europie i Polsce, ustanowione ku czci Matki Bolesnej święta oraz nabożeństwa. Omówiłam również wybrane zabytki plastyczne i literackie, a także muzyczne.

W kolejnym rozdziale skrótkowo przybliżyłam dzieje i charakter limanowskiego sanktuarium, w którym króluje XIV-wieczna Pieta. Przez wieki ta właśnie postać Maryi, trzymającej na kolanach martwego Syna, była inspiracją dla lokalnych twórców, a także przybywających tu licznie pielgrzymów.

W niniejszej pracy przedstawiłam zarówno proste pieśni pątnicze, jak również znacznie bardziej rozbudowane formy muzyczne, powstałe na przestrzeni kilkuset lat.

Kluczowym dla niniejszej pracy jest omówienie, połączone z analizą i porównaniem wybranych kompozycji, opartych na motywie Matki Bolesnej, które złożyły się na nagranie, stanowiące zasadniczą jej część.

Pierwszym nagrany i opisanym utworem była gregoriańska sekwencja *Stabat Mater*, stanowiąca najstarszy i wciąż żywy przykład muzyki inspirowanej tekstem maryjnym. Kolejno przedstawione zostały motety Gregora Aichingera oraz Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, bazujące na tym samym tekście. Po nim zaprezentowane zostały: ofertorium *Alma Dei Creatoris* Wolfganga Amadeusza Mozarta, a także dwie kompozycje epoki romantycznej: *Virgo Gloriosa* Johanna Augusta Södermana i *Ave, Mater Dolorosa* J. Lonisa, kompozytora, którego życie i twórczość są dziś zupełnie nieznane. Dwie rozbudowane kompozycje autorów tworzących współcześnie: *Matko Pana naszego* Sebastiana Szymańskiego na czterogłosowy chór mieszany z towarzyszeniem organów i 4-częściowa Msza o. Dawida Kusza przedzielona zostały limanowską pieśnią pątniczą: *Przebolesna Matko Boska* – autorstwa Ludwika Mordarskiego, której melodia cytowana jest w kompozycji Kusza. Warty podkreślenia jest także fakt premierowego nagrania Mszy o. Dawida Kusza.

Zaprezentowane kompozycje stworzyły zwarty ciąg różnorodnych formalnie i stylistycznie dzieł muzycznych, wykorzystujących motyw Matki Bolesnej, powstałych na przestrzeni kilku wieków.

Streszczenie rozprawy doktorskiej w języku angielskim

The aim of the dissertation *The Sorrowful Mother praised in music. An analysis and interpretation of selected vocal and vocal-instrumental pieces from different epochs from the conductor's perspective* was a presentation and a comparison of selected vocal and vocal-instrumental pieces inspired by the theme of the sorrowful mother of God. The starting point for the whole work was the Gregorian sequence *Stabat Mater Dolorosa*, which has been a creative inspiration for many composers of subsequent epochs.

As an introduction to the subject, I presented the historical outline of the Marian cult in Europe and in Poland, namely religious holidays and services established in honor of the sorrowful mother of God. I also described the most important art, literary and musical monuments in her honour.

In the next chapter, I briefly introduced the sanctuary of Our Lady of Sorrows in Limanowa, with its beautiful 14th-century Pietà. For centuries, this figure of Mary holding her dead Son on her lap has been an inspiration for local artists, as well as an object of worship for numerous pilgrims. At this point, I presented selected pilgrimage songs as well as more elaborate musical forms.

The key to this work is a discussion, combined with an analysis and comparison of selected compositions based on the theme of the sorrowful mother of God that made up the recording.

The first piece recorded and described was the Gregorian sequence *Stabat Mater*, a 13th-century Christian hymn to Mary, which portrays her suffering as Jesus Christ's mother during his crucifixion and is still widely sung.

The motets of Gregor Aichinger and Grzegorz Gerwazy Gorczycki, based on the same text, were presented successively. Then, an offertory *Alma Dei Creatoris* by Wolfgang Amadeus Mozart followed, as well as two compositions of Romantic era: *Virgo Gloriosa* by Johann August Söderman and *Ave, Mater Dolorosa* by J. Lonis, a composer whose life and work are hardly known today.

Two extensive compositions by contemporary authors: *Mother of Our Lord* by Sebastian Szymański, for a four-voice mixed choir with an organ accompaniment, and a 4-part Mass by Father Dawid Kusz were separated by a Limanowa pilgrimage song: *The Pious Mother of God* by Ludwik Mordarski, whose melody is quoted in the Kusz's composition. The first recording and analysis of the excellent Mass by Father Dawid Kusz is particularly worth emphasizing.

The presented compositions have formed a compact sequence of formally and stylistically diverse musical works, using the motif of the sorrowful mother of God, created over the centuries.

Bibliografia

- Abert H. J., W. A. Mozart, tł. S. Spencer, Yale University Press, New Haven and London 2007.
- Bp Bednarczyk P., Ks. Berdzik A. (red.), *Mater Dolorosa. Biuletyn Sanktuarium Matki Bożej Bolesnej w Limanowej*, Styczeń-Marzec 1994, nr 1 (36).
- Bp Bednarczyk P., ks. Budzik S., *Nabożeństwa ku czci Matki Bożej Bolesnej w Limanowej*, Kuria Diecezjalna w Tarnowie, Limanowa 1982.
- Bp Bednarczyk P., ks. Sojka S., *Modlitewnik Limanowski*, Polskie Towarzystwo Teologiczne, Kraków 1988.
- Biedroń T. (red.), *Limanowa. Dzieje miasta t. II, 1945-1989*, Wydawnictwo i Drukarnia „Secesja”, Kraków 2002.
- Borowiecka R., *Sekwencja Stabat Mater w interpretacji muzycznej kompozytorów Szkoły Krakowskiej: Machl, Penderecki, Bujarski, Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2006.
- Borowiecka R., „Stabat Mater” Zbigniewa Bujarskiego w kontekście tradycji gatunku, „Aspekty Muzyki” 2014, nr 4; http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Aspekty_Muzyki/Aspekty_Muzyki-r2014-t4/Aspekty_Muzyki-r2014-t4-s11-29/Aspekty_Muzyki-r2014-t4-s11-29.pdf s. 15, [dostęp 17.03.2020].
- Chłopicka R., *Muzyka sakralna na chór a cappella Krzysztofa Pendereckiego*, „Pro Musica Sacra” 11 (2013).
- Chylińska T., *Szymanowski*, PWM, Kraków 1973.
- Drozd J. SDS, *Maryja w roku kościelnym*, Wydawnictwo „Michalineum”, Warszawa (Struga), Kraków 1990.
- Ks. Dynarski K., Przybył M. (red.), *Biblia Tysiąclecia, Wydanie piąte z ilustracjami*, Wyd. Pallotinum, Poznań 2009.
- Dziębowska E. (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna, t. I i kolejne*, Kraków 1979–.
- Einstein A., *Mozart. Człowiek i dzieło*, PWM, Kraków 1975.
- Feicht H., *Polifonia Renesansu*, PWM, Kraków 1976.
- Feicht H., *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, PWM, Kraków 1980.
- Ks. Filaber A., *Początki Ruchu Cecylińskiego i jego wpływ na życie muzyczne Archidiecezji Warszawskiej*, „Warszawskie Studia Teologiczne” XXVI/1/2013.
- Grzywa J., *Stabat Mater, czyli współczucie, które staje się muzyką*, „TEOFIL – pismo studentów Kolegium Filozoficzno–Teologicznego Dominikanów”, 2010, t. 1 (28).
- Kamieńska A., *Stabat Mater*, „Jasna Góra”, 1989, nr 12.

- Kochaniewicz B. OP, *Stabat Mater Dolorosa iuxta crucem Filii w pismach dominikanów XIII-XIV wieku*, „Salvatoris Mater” 2004 (t. 6), nr 2.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971.
- Mater Dolorosa. Biuletyn Sanktuarium Matki Bożej Bolesnej w Limanowej*, 1984, nr 2 (15).
- Mazan-Mazurkiewicz A., *Wobec Lamentu Świętokrzyskiego, o motywie Compassio we współczesnej poezji polskiej*, w: „Acta Universitatis Lodzensis Folia Litteraria Polonica” 2006, nr 8.
- Mordarski L., Mordarski L., *Muzyka Ziemi Limanowskiej*, Dziedzictwo Kulturowe Tom IX, C.I.O.F.F. Sekcja Polska, Warszawa 2005.
- Mordarski M., *Regionalny Zespół Pieśni i Tańca Ziemi Limanowskiej „Limanowianie”*, Limanowa 2004.
- Ks. Nadolski B., *Liturgika, Tom czwarty Eucharystia*, Pallotinum, Poznań 2011.
- Napiórkowski A. A. OSPPE, *Maryja jest piękna. Zarys mariologii i maryjności*, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, Kraków 2016.
- Ks. Pawlak I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000.
- Ks. Piotrowski W.(opr.), *Koronacja cudownej figury Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej – Kazanie Metropolity Krakowskiego Arcybiskupa Karola Wojtyły podczas uroczystości koronacyjnych*, Sanktuarium pw. Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej, Limanowa 2016.
- Ks. Piotrowski W. (opr.), *Sanktuarium pw. Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej*, Sanktuarium pw. Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej, Limanowa 2016.
- Pobiedziński O. W. OFMConv., *Jacopone da Todi – niespokojny duch w niespokojnych czasach*, Tygodnik Katolicki „Niedziela”, Edycja Przemyska, 2006.
- Prus J., *Muzyka na Wawelu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Przybylski T., *Z dziejów nauczania muzyki w Krakowie od średniowiecza do czasów współczesnych*, Musica Iagiellonica, Kraków 1994.
- Schaeffer B., *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983.
- Solarz F., Bielenin P., Gorgoń K., *Bazylika i klasztor Franciszkanów w Krakowie*, Wydawnictwo Franciszkanów Bratni Zew, Kraków 2018.
- Styczyńska I., Dziedzic-Totoń A. (red.), *Nowy Sącz, przewodnik po zabytkach*, Koło Przewodników PTTK, Nowy Sącz 1994.
- Szczyпка J. (wyb. i oprac.), *Suplikacje czasów wojny*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986.
- Szymański S., *Inspiracje w kompozycji sakralnego dzieła muzycznego*, „Pro Musica Sacra” 18 (2020).
- Śledziński S. (red.), *Mała Encyklopedia Muzyki*, PWN, Warszawa 1981.
- Ks. Tyrała R., *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, Wydawnictwo Unum, Kraków 2000.

Wojtas-Ciborska E., *Księga limanowian, biografie ludzi związanych z Ziemią Limanowską*, Limanowa 2006.

Wroński J. Sz., *Bazylika Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej. Kościół-Pomnik Konstytucji 3 Maja*, Parafia Rzymskokatolicka pw. Matki Boskiej Bolesnej, Limanowa 2001.

<https://www.franciszkanie.pl/artykuly/krakow-matka-boza-bolesna-u-franciszkanow>, [dostęp 28.02.2020].

<https://kosciol.wiara.pl/doc/648851.Sanktuarium-MB-Bolesnej-w-Krakowie>, [dostęp 28.02.2020].

https://www.limanowa.com.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=48:historia-parafii&catid=86&Itemid=493, [dostęp 26.07.2020].

<https://www.liturgia.pl/Stabat-Mater-dzielo-niekonczacych-sie-inspiracji>, [dostęp 12.04.2020].

<https://liturgia.dominikanie.pl/ludzie/dawid-kusz-op/>, [dostęp 05.07.2022].

<http://www.parafiazawada.pl/index.php/o-parafii/kosciol-parafialny>, [dostęp 4.03.2020].

<https://szymanski-composer.com/bio/>, [dostęp 05.07.2021].

Spis ilustracji

Ilustracja 1. <i>Matka Boska Bolesna – Smętna Dobrodziejka Krakowa</i> – autor nieznany	11
Ilustracja 2. <i>Matka Boska Bolesna</i> z klasztoru w Staniątkach – autor nieznany	12
Ilustracja 3. <i>Opłakiwanie z Chomranic</i> – autor nieznany	13
Ilustracja 4. <i>Matka Boska Bolesna</i> , kościół w Nowym Sączu-Zawadzie – Bronisław Chromy	14
Ilustracja 5. <i>Matka Boska Bolesna</i> , bazylika mniejsza w Limanowej – autor nieznany	21

Spis przykładów muzycznych

Przykład 1. <i>Stabat Mater. Planctus B. Mariae Virginis</i>	29
Przykład 2. G. Aichinger, <i>Stabat Mater</i> , t. 1–16	33
Przykład 3. G. Aichinger, <i>Stabat Mater</i> , t. 1–4	34
Przykład 4. G. G. Gorczycki, <i>Stabat Mater</i> , t. 8–13	37
Przykład 5. G. G. Gorczycki, <i>Stabat Mater</i> , t. 23–25	38
Przykład 6. G. G. Gorczycki, <i>Stabat Mater</i> , t. 45–51	38
Przykład 7. W. A. Mozart, <i>Alma Dei creatoris</i> , t. 1–4	40
Przykład 8. W. A. Mozart, <i>Alma Dei creatoris</i> , t. 7–9	40
Przykład 9. W. A. Mozart, <i>Alma Dei creatoris</i> , t. 32–39	43
Przykład 10. W. A. Mozart, <i>Alma Dei creatoris</i> , t. 54–57	44

Przykład 11. W. A. Mozart, <i>Alma Dei creatoris</i> , t. 11–14	45
Przykład 12. J. A. Söderman, <i>Virgo gloriosa</i> , t. 1–5	48
Przykład 13. J. A. Söderman, <i>Virgo gloriosa</i> , t. 10–13	50
Przykład 14. J. Lonis, <i>Ave Mater Dolorosa</i> , t. 1–8	52
Przykład 15. J. Lonis, <i>Ave Mater Dolorosa</i> , t. 12–14	52
Przykład 16. J. Lonis, <i>Ave Mater Dolorosa</i> , t. 14–18	53
Przykład 17. S. Szymański, <i>Matko Pana naszego</i> , t. 1–9	56
Przykład 18. S. Szymański, <i>Matko Pana naszego</i> , t. 37–48	57
Przykład 19. S. Szymański, <i>Matko Pana naszego</i> , t. 29–36	59
Przykład 20. S. Szymański, <i>Matko Pana naszego</i> , t. 19–23	60
Przykład 21. S. Szymański, <i>Matko Pana naszego</i> , t. 152–160	60
Przykład 22. L. Mordarski, <i>Przebolesna Matko Boska</i> , t. 1–8, wersja I	63
Przykład 23. L. Mordarski, <i>Przebolesna Matko Boska</i> , t. 1–8, wersja II	63
Przykład 24. L. Mordarski, <i>Przebolesna Matko Boska</i>	66
Przykład 25. W. Weinbrener, <i>Z limanowskiej wieży</i>	67
Przykład 26. Ks. K. Pasionek, <i>Pani nasza Limanowska</i>	67
Przykład 27. D. Kusz, <i>Msza, Kyrie</i> , t. 6–9	68
Przykład 28. D. Kusz, <i>Msza, Gloria In excelsis Deo</i> , t. 36–39	68
Przykład 29. D. Kusz, <i>Msza, Sanctus</i> , t. 15–18	69
Przykład 30. D. Kusz, <i>Msza, Benedictus</i> , t. 37–40	69
Przykład 31. D. Kusz, <i>Msza, Agnus Dei</i> , t. 6–7	69
Przykład 32. D. Kusz, <i>Msza, Gloria</i> , t. 1–6	70
Przykład 33. D. Kusz, <i>Msza, Gloria</i> , t. 28–31	71
Przykład 34. D. Kusz, <i>Msza, Gloria</i> , t. 36–40	71
Przykład 35. D. Kusz, <i>Msza, Gloria</i> , t. 52–59	72
Przykład 36. D. Kusz, <i>Msza, Gloria</i> , t. 60–63	72
Przykład 37. D. Kusz, <i>Msza, Sanctus</i> , t. 1–11	74
Przykład 38. D. Kusz, <i>Msza, Sanctus</i> , t. 21–22	75
Przykład 39. D. Kusz, <i>Msza, Sanctus</i> , t. 29–30	76
Przykład 40. D. Kusz, <i>Msza, Sanctus</i> , t. 53–54	77
Przykład 41. D. Kusz, <i>Msza, Agnus Dei</i> , t. 14–17	78
Przykład 42. D. Kusz, <i>Msza, Agnus Dei</i> , t. 33–37	78
Przykład 43. D. Kusz, <i>Msza, Sanctus</i> , t. 8–14	80

Załącznik.

Dane o nagraniu CD

Spis utworów:

1. *Stabat Mater* – sekwencja gregoriańska – 1:26
2. Gregor Aichinger (1564–1628) – *Stabat Mater* – 3:55
3. Grzegorz Gerwazy Gorczycki (1667–1734) – *Stabat Mater* – 2:46
4. Wolfgang Amadeusz Mozart (1756–1791) – *Alma Dei Creatoris* – 4:32
5. Johann August Söderman (1832–1876) – *Virgo gloriosa* – 2:27
6. J. Lonis – *Ave, Mater Dolorosa* – 2:58
7. Sebastian Szymański (1982–) – *Matko Pana naszego* – 5:33
8. Ludwik Mordarski (1929–2010) – opracowanie Lucjan Bożek – 3:09
9. o. Dawid Kusz (1979–) – *Msza* (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei) – 15:00

Wykonawcy:

Jolanta Kowalska-Pawlikowska – sopran

s. Wanda Putyra – alt

Piotr Windak – tenor

Maria Mrózek – skrzypce I

Elżbieta Górka – skrzypce II

Konrad Górka – wiolonczela

Krzysztof Musiał – organy, pozytyw organowy

Chór kameralny *Kantorei Sankt Barbara*

Halina Dyczek – dyrygent

Daty i miejsce nagrania:

18.05.2022 – Kościół św. Marka w Krakowie

19.05.2022 – Filharmonia im. Karola Szymanowskiego w Krakowie

Realizacja nagrania:

Bartłomiej Staniak

Grzegorz Klimczak