

MARYJA JASNOGÓRSKA INSPIRACJĄ POLSKIEJ MUZYKI RELIGIJNEJ XX WIEKU

Jubileusz 350-lecia Obrony Jasnej Góry skłania do refleksji muzykologicznej nad obecnością maryjnych inspiracji polskiej muzyki religijnej XX wieku.

Przypomnijmy najpierw, że kult maryjny od wieków znajdował głęboki wyraz w pobożności polskiego ludu. Wśród praktyk przejmowanych z Zachodu zaadaptował się najszybciej i najsilniej. Również pierwszym zabytkiem pieśni sakralnej w języku polskim był skierowany ku Maryi hymn *Bogurodzica*, błędnie przypisywany św. Wojciechowi.

Maryja w sposób szczególny stała się Matką Polaków za sprawą króla Jana Kazimierza, który 1 kwietnia 1656 roku obrał Ją na Królową Polski prosząc Matkę Boga-Człowieka o opiekę nad Królestwem Polskim. Zabrzmiały wówczas słowa: „Wielka Boga-Człowieka Matko, Najświętsza Dziewico. Ja Jan Kazimierz król, Ciebie dziś na Patronkę moją i na Królową Państwa obieram”¹. 8 września 1717 roku odbyła się uroczysta koronacja Jasnogórskiego Wizerunku Maryi papieskimi diademami². Jasnogórskie Sanktuarium stanowi więc od wieków duchową stolicę Polski, co Wojciech Kilar podkreślił przy okazji komponowania *Missa pro pace*, słowami „Jasna Góra jest jednym z nielicznych sanktuariów świata (może nawet jedynym), gdzie sprawy Boskie tworzą nierozzerwalną jedność ze sprawami narodowymi”³.

Szczególne cześć kierowana ku Maryi była ściśle związana z postrzeganiem Bożej Rodzicielki jako Matki każdego człowieka. Badająca zaczerpnięty z pieśni maryjnych „Stereotyp językowy Matki Bożej w Polszczyźnie Ludowej” Jadwiga Kuśmierzak pisała, iż w oczach ludu Maryja „jest to Matka Pana Jezusa i Matka wszystkich ludzi. Już te dwa określenia sygnalizują dwa wyobrażenia o Matce

¹ Por. Z. J a b ł o ņ s k i, *Dzieje kultu Matki Bożej Jasnogórskiej*, w: *Maryja Matka Narodu Polskiego*, praca zbiorowa pod redakcją ks. prof. Stanisława Grzybka, Częstochowa 1983, s. 36.

² Por. T e n ż e, *600 lat Jasnej Góry ważniejszymi wydarzeniami pisane*, w: *Maryja Matka Narodu Polskiego...*, s. 13.

³ *Kilar na Jasnej Górze – z Wojciechem Kilarem rozmawia o. Robert Łukaszuk OSPPE*, Częstochowa 2003, s. 13.

Boskiej. Jedno jako kobiety, która urodziła Boga, drugie jako bóstwa w życiu ziemskim. Lud wyobraża sobie Matkę Boga jako zwykłą kobietę, a równocześnie w tę zwykłość wplatają się elementy cudowności⁴.

Maryjne rysy, występujące w pieśniach, legendach, przysłowiach i innych przejawach kultury ludowej złożyły się na modelowy wizerunek Matki Boga. Jego odmiany – łączące się ze spełnianymi przez Maryję rolami – tworzy pięć następujących wyobrażeń – stereotypów (ludowa pobożność skłonna była zwykle ujmować prawdy wiary w postaci swoistych stereotypów)⁵:

„1. **Wstawienniczka**, która sprawia, że Syn oddała zło, kieruje się do Niej prośby, aby wstawiała się za ludźmi, wypraszała u Syna różne łaski, dobrą i lekką śmierć, a grzesznicy i dzieci proszą, aby błagała zagniewanego Pana Niebios o pokój. Ta funkcja Maryi wydawała się dla prostych ludzi najważniejszą, bowiem onieśmieleni potęgą i surowością Boga, woleli przedstawiać swe prośby przed łagodną Matką, czego wzorce znajdowali w doświadczeniach swego dzieciństwa.

2. **Opiekunka**, czyli ta, która przebywa z ludem, jest wśród cierpiących grzeszników. [...]

3. **Wspomożycielka**, ta która broni Częstochowy przed Szwedami, uzdrawia, a lud błaga Ją, aby wspomagała go, wejrzała nań z nieba, uzdrowiła i udzielała miłości. Wydaje się, że ta rola maryjna jest bardzo charakterystyczna dla narodu skłonnego do wielkich zrywów, poświęceń i „pospolitego ruszenia”, kiedy towarzyszy mu świadomość cudownej obecności Matki Zwycięskiej.

4. **Pocieszycielka**, zgodnie z właściwą sobie rolą ma za zadanie pocieszać wdowę, sierotę, utrapionego. [...]

5. **Karząca** w momencie, gdy lud zaczął czynić zło [...]”⁶.

Maryja była więc dla ludu osobą bardzo bliską. Kierowano do niej prośby, a spełnienie oczekiwań stanowiło potwierdzenie wyobrażeń o rolach, jakie Matka Boga pełniła względem człowieka. Do bezpośrednich należały te przypisywane każdej matce – a więc rola opiekunki, wspomóżycielki, osoby kochającej i, gdy zajdzie konieczność, karzącej. Role pośrednie wytworzone zostały na podstawie przebytych doświadczeń, np. obrony Polski przed Szwedami. Choć w przypadku ludu postać Maryi – Matki Boga i Człowieka przemawiała bardziej do sfery emocjonalnej niż intelektualnej, to przez wieki Ona właśnie stała się Orędowniczką i wzorem wiary.

⁴ J. K u ś m i e r z a k, *Stereotyp językowy Matki Bożej w polszczyźnie ludowej*, praca mgr, rkp. pod kierunkiem Jerzego Bartmińskiego, Lublin 1986, UMCS, s. 146.

⁵ Tamże, s. 149-150 oraz M. Ł a z o w s k a, *Maryja – Matka boska i ludzka w twórczości kompozytorów śląskich*, praca mgr, rkp. pod kierunkiem dr Danuty Mirki, Katowice 2000, s. 8.

⁶ M. Ł a z o w s k a, *Maryja – Matka boska i ludzka...*, s. 8.

W XX wieku pobożność maryjna Polaków ukształtowana społecznie i historycznie od pokoleń, wzmocniona została postawą trzech wielkich osobowości:

– Prymasa Polski, kardynała Augusta Hlonda, urodzonego na Śląsku wielkiego czciciela Matki Bożej, który wstawił się słowami: „Zwycięstwo, gdy przyjdzie – będzie to Jej zwycięstwo”;

– Prymasa Stefana Wyszyńskiego, wielkiego następcy Hlonda, który już miesiąc po objęciu posługi prymasowskiej (14 lutego 1953 roku) wypowiedział znamienne zdanie: „Wszystko postawiłem na Maryję”⁷;

– a przede wszystkim Jana Pawła II, którego motto pontyfikatu „Totus Tuus” przekazywało przesłanie całkowitego zawierzenia Maryi.

Na gruncie muzycznym poza wspomnianą już wcześniej *Bogurodzicą* postać Matki Bożej wielokrotnie stanowiła źródło inspiracji utworów ludowych czy liturgicznych. Te dwa nurty wyróżnia bowiem ks. Józef Surzyński ukazujący obraz polskiej muzyki maryjnej od XIII do XIX wieku w referacie zatytułowanym „Matka Boska w muzyce polskiej” przygotowanym na Kongres Maryjny dokładnie sto lat temu⁸. Pierwszy nurt tworzyła jednogłosowa twórczość ludowa w języku polskim, która czerpała z pieśni innych narodów (nurt wcześniejszy); drugi stanowiły liturgiczne śpiewy wielogłosowe w języku polskim i łacińskim (nurt późniejszy).

Swego rodzaju dwutorowość obecna jest również w muzyce religijnej XX wieku. Wyraża się ona w twórczości pieśniarskiej czy piosenkarskiej oraz w twórczości artystycznej przeznaczonej dla sal koncertowych.

Z nurtu pozaliturgicznego, którego jedną z form jest tradycja pielgrzymowania (Jasnogórskie Sanktuarium stanowi jako duchowa stolica Polski szczególne miejsce pielgrzymkowe), wyrosła w sporej mierze forma piosenek religijnych inspirowanych wizerunkiem Jasnogórskiej Pani. Dziś piosenki te, a także bardziej wyrafinowane artystycznie pieśni⁹ rozbrzmiewają nie tylko podczas licznych pielgrzymek na Jasną Górę (Clarus Mons), ale także podczas liturgii eucharystycznej i spotkań modlitewnych.

W VIII wydaniu *Exsultate Deo*¹⁰ – specjalnego śpiewnika oazowego przeznaczonego dla członków Ruchu Światło-Życie i ich wspólnot parafialnych

⁷ J. K o w a l s k i, *Dogmatyczne i moralne aspekty Jasnogórskich Ślubów Narodu*, w: *Maryja Matka Narodu Polskiego...*, s. 172.

⁸ J. S u r z y ń s k i, *Matka Boska w muzyce polskiej*, Kraków 1905, s. 47-68 (praca czytana na Kongresie Maryjańskim we Lwowie w 1905 roku zamieszczona także w *Księdze Pamiątkowej Mariańskiej*, t. 1, Lwów 1905, s. 161-181)

⁹ Rozróżnienia na pieśni i piosenki religijne wraz z opisem cech charakterystycznych obu gatunków dokonuje ks. Stanisław Ziemiański w artykule *Pieśni i piosenki religijne*, w: *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*, red. K. Turek, B. Mika, Katowice 2006 [w druku].

¹⁰ *Exsultate Deo, śpiewnik mszalny*, red. Gizela Maria Skop, Katowice 1998.

w repertuarze 51 pozycji o tematyce maryjnej (wśród których da się wyróżnić pieśni, piosenki, hymny, litanie, antyfony, apele, modlitwy) znajduje się aż dziewięć utworów zwracających się ku Jasnogórskiej, Czarnej Madonnie. Mają one następujące incipity słowne: *Jasnogórska można Pani* (nr 569), *Maryjo Królowo Polski, jestem przy Tobie, pamiętam, czuwam* (dwie różne melodie Apelu – nr 577 i 578), *Maryjo Królowo Polski, uprosz nam wiarę głęboką w Boga* (nr 580), *Na Jasnej Górze trzyma straż* (nr 585), *O Madonno o twarzy czarnej* (nr 588), *O Matko z częstochowskiego wizerunku* (nr 591), *Raduj się Matko Chrystusa* (nr 600 – siódma zwrotka przywołuje Czarną Madonnę, Królową Polski), *Z dawna Polski Tyś Królową* (nr 609 – pieśń zaczerpnięta ze śpiewnika Siedleckiego do tekstu Kornela Ujejskiego)¹¹.

Ich autorami są m.in.:

– w zakresie tekstu: s. K. Baranowska OSU, ks. F. Blachnicki, R. Brandstaetter, ks. R. Rak, ks. S. Szmidt, ks. J. Zieja;

– w zakresie muzyki: L. Deiss, E. Maier, ks. Z. Piasecki, M. Pfeiffer, ks. R. Rak, F. Rączkowski.

Jedną z pieśni *O Madonno o twarzy czarnej jak namioty Patriarchów* powstała do tekstu R. Brandstaettera w częstochowskim Karmelu (muzyka). Inna, *O Matko z częstochowskiego wizerunku* skomponowana została przez E. Maier do opracowanego przez nią tekstu modlitwy ks. F. Blachnickiego – wielkiego założyciela Ruchu Światło-Życie.

Wszystkie te kompozycje w mniej lub bardziej rozbudowanej formie i odpowiednio: mniej lub bardziej wyrafinowanej postaci artystycznej stanowią świadectwo wiary ich twórców i dowód czci dla Jasnogórskiej Opiekunki Polski.

Inny, popularny zwłaszcza na Śląsku śpiewnik „Pan moją mocą i pieśnią” pod red. ks. Stanisława Sierli¹² przynosi kolejnych osiem kompozycji (piosek i pieśni) odwołujących się do Czarnej Madonny z Częstochowy. Noszą one tytuły: *Tarczo obronna* (sł. i muz. Krystyna Żak), *Boża Matko znowu maj*, (sł. Zespół „Przemienienie” i ks. Jerzy Szymik, oprac. muz. Wiesław Świdorski) *Panno Najświętsza* (sł. według hymnu „Czarna madonna” Romana Brandstaettera, muz. Wiesław Świdorski), *Królowa Jasnej Góry* (sł. Stefania Binioszek, muz. Witold Wolny), *Mario, Tyś jest naszym majem* (sł. ks. Jerzy Szymik, muz. Witold Wolny), *Matko Boska Ciemnica* (sł. Wiktor Woroszyński, muz. Józef Świder), *Cicha kaplica* (sł. nie podano autorstwa, muz. Adam Żaak), *Apel* (nie podano autorów tekstu i muzyki). Niektóre z tych piosenek (jak choćby: *Królowa*

¹¹ Szczegółowy opis repertuaru maryjnego zawartego w śpiewniku *Exsultate Deo* przynosi napisana w 2004 roku pod moim kierunkiem praca licencjacka: M.Nu r z y ń s k a, *Repertuar maryjny w śpiewniku „Exsultate Deo”*, Cieszyn 2004.

¹² Wydanie, na które się powołuję to: *Pan moją mocą i pieśnią*, zebrał i opracował ks. Stanisław Sierla, Katowice 1989.

Jasnej Góry, Mario, Tyś jest naszym majem, do muzyki ks. Witolda Wolnego) zyskały szczególną popularność jako repertuar śpiewany podczas pielgrzymek na Jasną Górę.

Drugi nurt maryjny uobecnia twórczość artystyczna przeznaczona na ogół do wykonania w salach koncertowych. W odniesieniu do osoby Matki Bożej utworów takich w polskiej literaturze muzycznej XX wieku jest bardzo wiele. Nawet pobieżny przegląd dostarcza informacji o dziesiątkach, a nawet setkach takich kompozycji. Należą tu utwory napisane do tekstów tradycyjnych (łacińskich, takich jak: *Ave Maria, Magnificat, Stabat Mater, Salve Regina, Ave Maris Stella* czy *Ave Regina Coelorum*; czy polskich pieśni religijnych: *Bogurodzica, Zdrowaś Bądź Maryjo, Pod Twoją obronę, Archanioł Boży Gabryel*), jak i nietradycyjnych. W tej drugiej grupie znajduje się muzyka tworzona do wierszy poetów polskich (np. Krzysztof Kamil Baczyński, Zygmunt. Krasiński, Maria Bogusławska) czy do słów powstałych z natchnienia samych kompozytorów (np. tekst Góreckiego stworzony na podstawie sekwencji *Stabat Mater* w utworze *Ad Matrem* z 1971 roku). Warto zwrócić uwagę, iż przywoływane w utworach maryjnych teksty nietradycyjne skierowane są albo wyłącznie do Matki Bożej, albo równocześnie do Matki Boskiej i ludzkiej, co odpowiada postrzeganiu Maryi jako Matki Boga i Matki Człowieka.

Kompozycje inspirowane osobą Maryi przyjmują rozmaite formy gatunkowe. Znajdujemy tu i msze, i kantaty, i pieśni, i utwory czysto instrumentalne. Religijne odniesienia do Matki Bożej zawarte są zarówno w warstwie słownej, jak i w muzycznej (cytaty, np. pieśni *Bogurodzica* w utworach *Bogurodzica* czy *Victoria* Wojciecha Kilara).

Sformułowany temat niniejszego wystąpienia uprawnia mnie jednak do skoncentrowania rozważań nad maryjnością w muzyce polskiej XX wieku wokół inspiracji odnoszących się wyłącznie do Wizerunku Jasnogórskiego. W tak nakreślonej grupie tematycznej znajdują się m.in. kompozycje (bliskich mi z racji miejsca pochodzenia i zamieszkania) twórców śląskich Wojciecha Kilara, Henryka Mikołaja Góreckiego, Edwarda Bogusławskiego, Józefa Świdra oraz – wybitnego przedstawiciela środowiska krakowskiego Juliusza Łuciuka. W każdym wypadku, indywidualne podejście kompozytorów do artystycznego rzemiosła przyniosło interesujące rezultaty w postaci odmiennego traktowania materii muzycznej¹³.

¹³ Mam świadomość, że niniejszy przegląd maryjnego repertuaru jasnogórskiego jest wysoce ograniczony i zawężony.

HENRYK MIKOŁAJ GÓRECKI

Utwór *O Domina Nostra – Medytacje o Jasnogórskiej Pani Naszej* op. 55 przeznaczony na sopran i organy Henryk Mikołaj Górecki skomponował w 1985 roku z inspiracji 600 rocznicą jasnogórskiego obrazu, równocześnie jako wyraz wdzięczności dla Matki Bożej za ocalenie z groźnej dla życia choroby¹⁴. Na partyturze widnieje dedykacja:

„Tych kilka skromnych nut pisanych
w podzięce za szczęśliwie – znowu – przebytą
„niebezpieczną podróż”.
Dzięki Stefanii Woytowicz-Rudnickiej
i jej mężowi prof. Stanisławowi Rudnickiemu –
trafiłem do prof. Donata Tylmana.
A tam – PANI NASZA
uprosiła u PANA NASZEGO.
Działo się to w sierpniu 1982 roku,
a utwór pisałem w październiku 1982 roku (pierwsze
nuty) i lutym 1985 – dedykując go
Stefanii Woytowicz-Rudnickiej.”

Dedykacja ta ma związek z pogorszeniem się stanu uszkodzonego biodra Góreckiego i z pomocą udzieloną kompozytorowi przez śpiewaczkę i jej męża¹⁵. Prawykonanie utworu odbyło się 31 marca 1985 roku na XXV Festiwalu „Poznańska Wiosna Muzyczna” z udziałem Stefanii Woytowicz – sopran i Michała Dąbrowskiego – organy.

Kompozycja została pomyślana jako medytacja z tekstem łacińskim opracowanym przez kompozytora. Podstawy najbardziej charakterystycznych cech utworu należy – jak się wydaje – doszukiwać się w formie typowej dla śpiewu kościelnego (partia sopranu przeplatana partiami organów)¹⁶.

Tekst *O Domina nostra* brzmi następująco:

O Domina	O Pani
O Domina nostra	O Pani nasza
Claramontana – Victoriosa	Jasnogórska – Zwycięska
Regina nostra – MARIA	Królowo nasza – MARYJO
O Domina	O Pani
O Domina nostra	O Pani nasza
Sancta Maria – ora pro nobis	Święta Maryjo – módl się za nami
O Domina	O Pani.

¹⁴ A. T h o m a s, *Górecki*, Kraków 1998, PWM, s. 140.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

Nieco ukryty związek z Jasną Górą posiada inny religijny utwór Góreckiego: *Totus Tuus* op. 60. Zatytułowany identycznie jak motto Pontyfikatu Jana Pawła II (dedykowany Ojcu Świętemu z okazji trzeciej pielgrzymki do kraju.) co ciekawe, ukończony został 3 maja 1987¹⁷, a zatem w uroczystość Królowej Polski przypadającą w roku maryjnym przygotowującym Kościół na obchody drugiego tysiąclecia narodzin Jezusa Chrystusa. Muzyka powstała do wiersza współczesnej poetki Marii Bogusławskiej¹⁸, napisanego w oparciu o fragmenty łacińskich tekstów używanych w liturgii. Kompozycja przeznaczona jest na chór a capella, a Górecki powraca w niej do prostoty homofonii użytej poprzednio w *Pieśniach Maryjnych*¹⁹.

Tekst *Totus Tuus* brzmi następująco:

Totus Tuus sum Maria	Cały Twój jestem Maryjo
Mater nostri Redemptoris	Matko naszego Odkupiciela
Virgo Dei, Virgo pia	Dziewico Boża, Dziewico słodka
Mater mundi Salvatoris	Matko Zbawiciela świata
Totus Tuus sum, Maria	Cały Twój jestem, Maryjo.

Oba wymienione powyżej utwory Góreckiego mają charakter kontemplacyjnej modlitwy i stanowią muzyczny przykład trwania w zachwycie nad pięknem stworzenia.. Uzyskaniu modlitewnego nastroju służy organizacja czasu i formy w utworze. Kompozytor operuje długimi wartościami rytmicznymi i uproszczoną fakturą (w *Totus Tuus* fakturą typu: *nota contra notam*, a w *O Domina nostra* fakturą akordową, podkreślaną niemal na całej długości utworu nutą pedałową). W drugim z tych utworów można doszukiwać się autentycznych analogii do modlitwy: części skrajne, skupione i wyciszone bliskie byłyby osobistej medytacji przed Obrazem Jasnogórskim, podczas gdy część środkowa nawiązywałaby do śpiewanych jednym głosem modlitw pielgrzymów licznie zgromadzonych w czasie uroczystości w Jasnogórskiej Świątyni.

WOJCIECH KILAR

Wojciech Kilar w sposób szczególnie silny związany jest z Jasną Górą i łączność ową wielokrotnie podkreślał. Kontakty z Jasną Górą nawiązał około 25 lat temu, początkowo jako pielgrzym. Potem wizyty te stały się nieco częstsze, bowiem na początku stanu wojennego kompozytor przyjeżdżał tu z Jerzym Dudą-Graczem w związku z plenerem malarskim²⁰. Ostatnio tutaj właśnie twórca obchodził swe 70. urodziny. Kilar sam przyznaje, że Jasnej Górze zawdzięcza

¹⁷ Data zakończenia dzieła znajduje się przy końcu partytury.

¹⁸ A. T h o m a s, *Górecki*, s. 144.

¹⁹ Tamże.

²⁰ *Kilar na Jasnej Górze...*, s. 13.

(poza odnalezieniem wolnej Polski i odnalezieniem siebie we wspólnocie) także twórczość, zintensyfikowaną ostatnio wokół wątków religijnych (przedtem tematyka taka pojawiła się jedynie w *Bogurodzicy* – kantacie na chór i orkiestrę)²¹.

Przywołana tu *Bogurodzica* przeznaczona na chór mieszany i orkiestrę powstała w 1975 roku. Odebrana została jako utwór narodowy, wzywający do walki o wolność. „Bogurodzica jest utworem zwięzłym, zbudowanym z podziwu godną logiką formalną. Właściwa narracja ujęta została w symetryczne ramy prologu i epilogu”²². Muzyka podpowiada wyobraźni obrazy nadciągających hufców rycerskich²³. Kompozytor wykorzystał w utworze dwie pierwsze, najstarsze zwrotki *Bogurodzicy*. Odpowiadają im dwie fazy przebiegu muzycznego, obecne od wejścia chóru po kadencję końcową²⁴. Sam początek melodii *Bogurodzicy* – traktowany tu jako cytat muzyczny pojawia się dopiero w epilogu i jak pisze L. Polony „jej dorycki modus w oktawowym unisonie całego chóru wokół finalis w postaci dźwięku fis, ze słowami „Kyrie eleison”, brzmi jak reminiscencja odległego czasu”²⁵.

Swego rodzaju *postscriptum* w stosunku do *Bogurodzicy* tworzy *Victoria* Kilara z 1983 roku, również przeznaczona na chór mieszany i orkiestrę. Jest to utwór okolicznościowy zrodzony z optymizmu i niezachwianej wiary²⁶. Stanowi rodzaj hymnu pochwalnego na przywitanie Dostojnego Gościa, jakim był Jan Paweł II. Kompozycja powstała w oczekiwaniu na drugą pielgrzymkę papieską do ojczyzny, a Kilar za podstawę tekstową obrał sobie słowa Jana III Sobieskiego skierowane do Papieża Innocentego XI po wiedeńskiej wiktorii: „Venimus, vidimus, Deus vicit; Przybyliśmy, zobaczyliśmy, Bóg zwyciężył”²⁷. W *Victorii* cytat z najstarszej polskiej pieśni rycerskiej *Bogurodzica* pojawia się na początku (jest to zatem swego rodzaju wyraźne nawiązanie do wcześniejszej *Bogurodzicy*). Utwór jest prosty w swej muzycznej formie, jednoznaczny i jednowymiarowy w swej ekspresji. I chociaż zdaniem krytyków²⁸ zajmuje drugoplanowe miejsce w twórczości Kilara wart jest przywołania przy okazji omawiania jego maryjnego dorobku.

Kantata *Angelus* skomponowana w 1984 roku (przeznaczona na sopran, chór mieszany i orkiestrę), ma już bezpośredni związek z Clarus Mons. Jak wyznaje kompozytor zrodziła się ona podczas medytacji w Jasnogórskiej Kaplicy, gdzie

²¹ Tamże, s. 16.

²² L. Polony, *Kilar. Żywioł i modlitwa*, Kraków, s. 127.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 129.

²⁶ Tamże, s. 136.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 137.

tak naprawdę odkrył wartość modlitwy różańcowej wcześniej zaniedbywanej)²⁹. Zacytujmy: „*Angelus* w całości jest owocem moich pobytów na Jasnej Górze i bliskiego kontaktu z Matką Bożą”³⁰.

Genezę utworu Kilar komentował w następujący sposób: „Klasztor Jasnogórski zwrócił się do mnie z propozycją napisania kompozycji, która mogłaby być wykonana przy ponownym otwarciu, po konserwacji, Ołtarza Jasnogórskiego. Przyszedł mi do głowy pomysł... No właśnie, jaki pomysł może przyjść na Jasnej Górze? Napisałem utwór, który nazywa się po prostu *Angelus*, utwór do tekstu *Pozdrowienia Anielskiego*”³¹.

Rozpoczynający się właśnie wielokrotnym chóralnym odmawianiem różańca (dopiero potem pojawia się muzyka śpiewana i grana) należy do utworów ocenianych przez samego kompozytora jako najważniejsze. Ma on formę łukową, symetryczną. Muzyka odwzorowuje charakter modlitwy rytualnej, jest wyraźnie podporządkowana słowu. W swym przebiegu wyłania się z modlitwy recytowanej „narasta w swej sile, przeradza się w śpiew: umuzycznioną prośbę, błaganie, a wreszcie dramatyczne wezwanie Marii. Na końcu powraca w swej formie pierwotnej, mówionej – stopniowo cichnąc, wygasając, oddalając się”³², Łuk „ma swój wierzchołek, swoją dominantę na słowie „Jezus”. Spoczywa zaś na finalnym „Amen”, które rozbrzmiewa wraz z 12-krotnie powtórzonym akordem orkiestry, oczywiście z udziałem dzwonów, dzwonek, harfy, czelesty i fortepianu, obwieszczających Anioł Pański”³³.

Prawykonanie *Angelus* w Katowicach odbyło się na tydzień przed zamordowaniem księdza Jerzego Popiełuszki. „Dopiero po skończeniu pracy przysłała refleksja, że *Angelus* to modlitwa o stanie zagrożenia narodu”³⁴ – mówi twórca. Kilarowe „Zdrowaś Maria” jest dramatyczne, „jest niejako odzwierciedleniem naszego losu i wołaniem do Matki Najświętszej o pomoc w najważniejszych sprawach narodowych. Pod każdym względem jest to utwór, który po prostu nie powstałby bez tego miejsca [Jasnej Góry – przyp. mój]”³⁵ – wyznaje Kilar.

Trzy kluczowe słowa Kilarowej interpretacji *Pozdrowienia Anielskiego* to: „Jezus – Teraz – Maria”. Według Polonego: „Matka Boska, do której wznosi swe błaganie podmiot modlitwy, jest pośredniczką między nami a Chrystusem, między człowiekiem i Bogiem. Treścią suplikacji jest prośba o pomoc, o wsparcie

²⁹ Kilar na *Jasnej Górze...*, s. 22.

³⁰ Tamże.

³¹ L. Polony, „*Angelus*” Wojciecha Kilara, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, L. Polony [red.], Kraków 1986, s. 26.

³² L. Polony, *Kilar...*, s. 137.

³³ Tamże, s. 138.

³⁴ W. Kilar, *Cieszę się darem życia*, Kraków 1997, s. 57.

³⁵ *Kilar na Jasnej Górze...*, s. 23.

tu i teraz. Mistycznemu oddaleni Boga, perspektywie wieczności, godzinie śmierci, przeciwstawia się natarczywa prośba o doraźną pomoc. W napięciu tej suplikacji wyrażał się ówczesny dramat polskiej współczesności”³⁶.

Skomponowanie *Angelus*’a rozpoczęło w twórczości Kilara okres pisania muzyki sakralnej, który w konsekwencji doprowadził do powstania mszy koncertowej, jaką jest *Missa pro pace*. Tym samym Kilar przypisuje Jasnej Górze powstanie także tego ostatniego religijnego *Opus magnum*. Dlatego słów kilka warto i tej kompozycji poświęcić.

Modlitewna i zarazem dramatyczna *Missa pro pace* została zamówiona na 100-lecie Filharmonii Narodowej przez jej dyrektora Kazimierza Korda. Co ciekawe, naszą uwagę zwracają (podobnie jak w przypadku *Totus Tuus* Góreckiego) daty komponowania mszy: kompozytor rozpoczął ją w wigilię Zesłania Ducha Świętego, a zakończył – po dziewięciu miesiącach – 25 marca – w Święto Zwiastowania³⁷.

Polska premiera odbyła się na początku 2001 roku na rozpoczęcie jubileuszu stulecia Filharmonii Narodowej. Pięć miesięcy później *Missa pro pace* zabrzmiała także na Jasnej Górze³⁸. Najważniejsze dla kompozytora wykonanie miało jednak miejsce 7 grudnia 2001 roku w Auli Pawła VI w Watykanie w obecności Ojca Świętego Jana Pawła II. Papież wykonane przez artystów Filharmonii Narodowej dzieło skomentował słowami: „Majestatyczna prostota, piękno zakorzenione w chrześcijańskiej tradycji i piękna wyrastającego zeń polskiego ducha”³⁹.

EDWARD BOGUSŁAWSKI

W przypadku Edwarda Bogusławskiego tematyka maryjna intensyfikuje się zwłaszcza w ostatnich latach życia kompozytora (zm. 24 maja 2003 roku). W 2000 roku powstaje *Inwokacja* na sopran i chór mieszany oparta o tekst „Ave Maria Gratia plena”. Druga jej wersja została sporządzona w 2002 roku, przeznaczona na chór mieszany i dedykowana Jasnogórskiemu Kwartetowi Wokalnemu CANTUS. Rok później (2003) powstaje *Inwokacja II* na chór mieszany, znów wykorzystująca łacińską wersję *Pozdrowienia Anielskiego*: „Ave Maria Gratia plena” Ta kompozycja miała prawykonanie 25 października 2003 roku na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Religijnej im. ks. Stanisława Ormińskiego w Rumii.

Do kompozycji inspirowanych bezpośrednio Jasnogórskim wizerunkiem należy 25-minutowy utwór *Pieśni pielgrzymów*, skomponowany w 1999 roku na zamówienie Dyrektora Ośrodka Promocji Kultury „Gaude Mater” w Często-

³⁶ L. P o l o n y, *Kilar...*, s. 140.

³⁷ *Kilar na Jasnej Górze...*, s. 29.

³⁸ Tamże.

³⁹ Podaję za: *Kilar na Jasnej Górze...*, s. 29.

chowie i tam prawykonany w roku następnym (2000) na X Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Sakralnej. Sam kompozytor w programie festiwalu napisał: „Propozycja skomponowania formy wokalnie-instrumentalnej z perspektywy wykonania w roku milenijnym stała się dla mnie swoistym wyzwaniem twórczym”⁴⁰.

Kantata *Pieśni pielgrzymów* przeznaczona jest na recytatora, sopran, baryton, chór mieszany i orkiestrę. Wykorzystuje poezje wybrane Macieja Kazimierza Skarbiewskiego oraz wiersze Kazimierza Przerwy-Tetmajera: *Na Anioł Pański biją dzwony* i *Bogurodzica*. Wśród tekstów znajdujemy i ten, następujący, kończący kantatę (stąd i jego wydźwięk wydaje się być najmocniejszy):

„O Panno szczytna Jasnej Góry,
której wrotami przyozdobion słynie szeroko obraz
i wonnych kadzideł pyszne napełnij świątynie.
Panno szczytna chwało, O Panno, Panno szczytna Jasnej Góry chwało,
O Panno, Panno szczytna Jasnej Góry chwało,
Panno racz na ojczyznę zwrócić oczy,
gdzie kwiatów tęczą łąn żyzny się karmi
i cudnie lśniących bursztynów znak toczy.
Amen”

Z 2003 roku pochodzi wreszcie *Laudacja* na chór mieszany i organy powstała do tekstu (wspomnianego wcześniej przy okazji *Pieśni pielgrzymów*) Macieja Kazimierza Skarbiewskiego⁴¹. Miała swoje prawykonanie na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Religijnej im. ks. Stanisława Ormińskiego w Rumii, 25 października 2003 roku (wraz z *Inwokacją II*). Tekst Skarbiewskiego brzmi następująco (istnieje wyraźne podobieństwo drugiej jego części do tekstu stanowiącego podstawę *Pieśni pielgrzymów*).

„Matko, Matko Królowa, która ziemi rodzisz Boga
Matko, co świecisz w koronie ognistych słońca strzał
A mleczna droga gwiazd miriadami płonie
Racz przyjąć łaskawie pieśń nową
Jaką lutnia wznosi ku Twojej sławie
O Panno Matko szczytna, Jasnej Góry chwało
Której wotami przyozdobion słynie szeroko obraz
I wonnych kadzideł pyszne napełnia świątynie

⁴⁰ E. B o g u s ł a w s k i, *X Międzynarodowy Festiwal Muzyki Sakralnej „Gaude Mater”* – książka programowa, Częstochowa 2000, s. 166.

⁴¹ Wszystkie informacje o utworach maryjnych Bogusławskiego podaję na podstawie: I. W a l d h e i m, *Edward Bogusławski (próba monografii)*, rkp. pracy mgr [napisanej pod kierunkiem dr Bogumiły Mika], Cieszyn 2004.

Panno Matko racz na ojczyznę zwrócić oczy
gdzie kwiatów tęczą łan żyzny się karmi
I cudnych lśniących bursztynów znak toczy”

Przywołajmy jeszcze postać jednego śląskiego twórcy od lat związanego z częstochowskim festiwałem Gaude Mater. To:

JÓZEF ŚWIDER

W licznych zbiorze jego kompozycji maryjnych uwagę naszą zwracają instrumentalne *Ewokacje na fortepian* z 1982 roku, w których oprócz wielu innych pieśni maryjnych (takich, jak: *Litania Loretańska*, *Pod Twoją obronę*, *Godzinki*, *Bogurodzica*, *Nie płacz już*, *Chwalcie łaki umajone*, *My chcemy Boga*) pojawia się hymn jasnogórski *Maryjo, Królowo Polski*. Z kolei w *Hymnie* z 1983 roku Świder wykorzystuje poezję Zygmunta Krasińskiego – skierowaną pośrednio do Jasnogórskiej Pani w następujących słowach:

„Królowo Polski, Królowo aniołów
Ty coś na świecie przeboleła tyle
Gdy Syn Twój zstąpił do ziemskich padołów
Skróć umęczonej Polsce Twej mąk chwile”

Ze wszechmiar zasługuje na uwagę także twórczość Juliusza Łuciuka – niezwykle rozbudowana w zakresie religijnym, z muzyką inspirowaną osobą Matki Bożej włącznie. Warto w tym miejscu przypomnieć, że na artystyczną postawę krakowskiego twórcy, a zwłaszcza jego predylekcję w kierunku muzyki religijnej wyrzucić musiała osoba jego ojca Andrzeja (1894-1970) pełniącego w latach 1914-1921 posługę głównego organisty sanktuarium na Jasnej Górze⁴².

Krań twórczości Maryjnej Łuciuka stanowią: *Preludia Maryjne* na organy (1982), *Suita maryjna* na chór mieszany (1983), *4 Antyfony* (*Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina Coelorum*, *Regina Coeli*, *Salve Regina*) na chór mieszany (1984), *Vespera in Assumptione beate Mariae Virginis* na chór mieszany (1989), *Magnificat* na chór mieszany (1990), *Litania do Matki Bożej Supraślskiej* na alt, chór mieszany i orkiestrę kameralną (1998-99). Bezpośrednie odniesienia do Jasnogórskiej Pani odnaleźć można w dwóch kompozycjach: w *Preludiach Maryjnych* i w *Suicie Maryjnej*.

Preludia Maryjne na organy skomponowane zostały w 1982. Utwór oparty został na melodii pochodzącej z XVII wieku śpiewanej na Jasnej Górze w Częstochowie (co kompozytor zaznacza w partyturze). Ta dawna melodia stała się podstawą dziesięciu miniatur (preludiiów) przynoszących jej wariacyjne opracowania, świadczących o bogactwie kompozytorskiej inwencji i wykorzystujących

⁴² M. N e g r e y, *Łuciuk Juliusz*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM* (część biograficzna pod red. Elżbiety Dziębowskiej), t. „klł”, Kraków 1997, s. 469-470.

różnorakie możliwości brzmieniowe instrumentu. Co warto podkreślić, tak skonstruowany cykl stanowi jednocześnie zwartą całość, przekonującą od strony wyrazowej i formalnej. W 1982 *Preludia* otrzymały też II nagrodę na Konkursie na Utwór Organowy w Gambaronyo Lago Maggiore.

Suita Maryjna przeznaczona na chór mieszany a cappella, skomponowana została w 1983 roku do słów Jana Twardowskiego. Jedna z pięciu części suity – część czwarta – dedykowana jest Jasnogórskiej Pani.

Utwór wykorzystuje następujący tekst (wielokrotnie powtarzany):

„Co Jasnej bronisz Częstochowy łącz zakochanych szczęścia obrączkami,
módl się za nami”

Ta inwokacja do Maryi Jasnogórskiej poprzedzona jest częściami o następujących tytułach: *Misjonarko Starowiejska*, *Smagła Góralko z Rusinowej Polany*, *Bolesna w Staniątkach biednych*. Suitę zaś kończy wezwanie *Piękna Pątniczko*.

Jako cykl *Suita* „nawiązuje do tradycji radosnych a zarazem liturgicznych polskich pieśni maryjnych”⁴³. Skonstruowana jest w oparciu o przejrzystą fakturę i wyraźnie zarysowaną motywikę. Podstawową rolę pełni tutaj artykulacja tekstu. Poszczególne głosy chóru traktowane są linearnie wykorzystując technikę imitacyjną. *Suita*, pełna swoistego uroku melodycznego i siły wyrazu (najbardziej ekspresywna część to właśnie *Co Jasnej bronisz Częstochowy*), stanowi dowód wysokiego stopnia spójności między warstwą poetycką a muzyczną, tak typowego dla twórczości Łuciuka – jednego z najwybitniejszych przedstawicieli polskiej liryki wokalne.

*

Jak się wydaje, muzyka artystyczna (czy ogólnie: religijna) inspirowana osobą Matki Boga i Matki Człowieka powstawała w minionym stuleciu nie tyle pod wpływem osób czy instytucji zamawiających, ile jako owoc bezpośrednich przeżyć, emocjonalnych doznań czy przemyśleń kompozytorów. Głębia muzyki, przez którą przemawia wymiar medytacyjny, nastrój modlitewny czy podniosły, wreszcie artystyczne piękno dźwiękowe samych kompozycji dowodzą po raz kolejny, że Osoba Maryi nie pozostaje obojętna polskiemu narodowi ani jego najwybitniejszym przedstawicielom. Muzyczna cześć należy się bowiem nieustannie Tej, którą zwykliśmy nazywać: Wspomożycielką, Opiekunką, Obroną i Najlepszą Matką. A którą – Jan Paweł II – Jej Wielki Czciiciel – nazwał „żywym wzorem świętości i miłości Kościoła”⁴⁴.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Pozdrowienie Ojca Świętego Jana Pawła II ogłoszone podczas spotkania z wiernymi; Częstochowa- Jasna Góra, 17. 06. 1999 r (czwartek); podają za: *Bóg jest miłością, VII Pielgrzymka Jana Pawła II do ojczyzny*, opracowanie ks. J. J. Górny, Olsztyn 1999, s. 246.