

Agata Stojewska

Akademia Muzyczna w Krakowie

„Głos” Karola Szymanowskiego w muzyce Henryka Mikołaja Góreckiego, Zbigniewa Bujarskiego i Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil. Muzyka w muzyce – muzyka z muzyki – muzyka o muzyce. Rekonesans

1. O programie Szymanowskiego

Karol Szymanowski należał do tych kompozytorów, którzy w twórczości kierowali się jasno określonym programem ideowo-estetycznym. Wśród postulatów, jakie wielokrotnie artykułował w swoich pismach muzycznych, wyróżnić można te, w których opisał swoje oczekiwania względem kolejnych pokoleń twórców. Można zatem postawić pytanie, czy owe oczekiwania znajdują odzwierciedlenie w muzyce wybranych przedstawicieli następnych generacji? Podjęłam próbę rozeznania trzech utworów z perspektywy wysłuchania w nich głosu Szymanowskiego, a są nimi: *III Symfonia „Pieśni żałobnych”* op. 36 (1976) Henryka Mikołaja Góreckiego, *Stabat Mater* na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (2000) Zbigniewa Bujarskiego oraz *Magnificat* na sopran, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (2004) Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil. Kryterium takiego wyboru stała się sfera *sacrum* ukazana w wymiarze świętości człowieka, będąca dla każdego z tych twórców wartością najwyższą, wskazującą na uniwersalne źródło tradycji chrześcijańskiej.

A jakie jest przesłanie Szymanowskiego?

- Po pierwsze Karol Szymanowski podkreślał potrzebę odczytania na nowo szeroko pojętego dzieła Fryderyka Chopina i jednocześnie przestrzegął młodych kompozytorów przed złą interpretacją polskości, która przyczynia się do tego, że społeczeństwu zagraża „smutna rola wiecznych epigonów”¹.

¹ K. Szymanowski, *Na przelomie muzyki polskiej (1929)*, [w:] *Pisma*, tom I: *Pisma muzyczne*, zebrał i oprac. K. Michałowski, Kraków 1984, s. 399.

Apelując o spojrzenie na dzieło autora *Nokturnów* z nowej perspektywy, Szymanowski miał na myśli takie jego odczytanie, w którym to, co polskie, nie jest i nigdy nie powinno być traktowane zewnętrznie czy powierzchownie. Kiedy mówił o Chopinie, przywoływał słowa Cypriana Kamila Norwida: „W Polsce od grobu Fryderyka Chopina rozwinie się sztuka [...]. Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej Ludzkość całą – podnoszenie ludowego do Ludzkości nie przez stosowania zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości... oto jest, co wysłuchać daje się z muzy Fryderyka jako zaśpiew na sztukę narodową”². Szymanowski jednocześnie zauważał, że Chopin swoją muzyką pokazał Europie i światu oblicze narodu polskiego – ambitnego, wrażliwego i uduchowionego.

Górecki, Bujarski czy Pstrokońska-Nawratil podkreślają w muzyce tę polskość. Autor *Symfonii „Pieśni żałosnych”* przyznaje się do Chopina wprost. Bujarski akcentuje zespół wartości rodzimych – domowych: dom jest dla niego swego rodzaju *sacrum* i jednocześnie duchową inspiracją. Pstrokońska-Nawratil swój *Magnificat* dedykuje „Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II na trzecie tysiąclecie”³ i tym samym, dając świadectwo otwarcia się na świat, przyznaje się do tradycji polskiej muzyki religijnej.

- Po drugie Szymanowski oczekiwał, że młode pokolenie kompozytorów wzbogaci kulturę europejską o nową muzykę polską i w ten sposób Polska nawiąże z Europą twórczy dialog kulturowy. Przyczynił się do tego, tworząc polskie⁴ *Stabat Mater* i – jak zauważył Mieczysław Tomaszewski – „w realiach wieku dwudziestego powtórzył gest twórczy Chopina: w kulturę europejską *wpisał się* poprzez muzykę zakorzenioną we własnej narodowości. [...] Potrafił wyrazić siebie uniwersalnym językiem europejskim i środkami swego czasu”⁵. Henryk Mikołaj Górecki swoją *III Symfonią* nie tylko wzbogacił, ale też poruszył Europę. Mimo iż utwór miał wielu przeciwników tego rodzaju nowej estetyki i podczas polskiego prawykonania w roku 1977 wzbudził emocje skrajne, to jednak świat zaakceptował tak „uproszczoną”, uduchowioną muzykę. Siłą przekazu tego dzieła stała się właśnie owa prostota wypowiedzi, uzyskana

² C. K. Norwid, cyt. za: K. Szymanowski, *Chopin (1930)*, [w:] K. Szymanowski, *Pisma*, t. I, *Pisma muzyczne*, dz. cyt., s. 257.

³ G. Pstrokońska-Nawratil, partytura *Magnificat* na sopran, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną, s. 1.

⁴ *Stabat Mater* Szymanowskiego oparte jest na polskim przekładzie łacińskiej sekwencji.

⁵ M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005, s. 111.

głównie dzięki oszczędności języka dźwiękowego zredukowanego do niewielu akordów nabrzmiewających i wygasających w stonowanych odcieniach dynamicznych.

- Po trzecie Karol Szymanowski postulował otwarcie się Polski na nowe prądy, na Europę, a podróżując po świecie, szukał inspiracji także w kulturach pozaeuropejskich. Taki głos można rozumieć jako apel do młodszych pokoleń uświadamiający, że twórca to ktoś, kto nie działa w próżni – nie może odcinać się od korzeni i jednocześnie zamykać na to, co inne, co pochodzi z innej niż jego przestrzeni kulturowej. Kompozytorzy powinni szukać takich sposobów wypowiedzi, aby za pomocą nowych środków wyrazić siebie, ale nie obawiać się głosów poprzedników. W liście do Zdzisława Jachimeckiego pisał: „Kiedyż ludzie zrozumieją nareszcie, że samorodnej sztuki nie ma, że każdy artysta jest arystokratą, który musi mieć za sobą tychże dwanaście pokoleń złożonych z Bachów i Beethovenów – jeśli jest muzykiem, Sofoklesów i Szekspirów – jeśli jest dramaturgiem, a jeśli [...] wyprze się przodków lub ich nie zna, to pomimo największego nawet talentu będzie w najlepszym razie głupim partałą”⁶.

2. W stronę metody

Aby pokazać różne postawy i wysłyszeć głos Szymanowskiego w utworach Henryka Mikołaja Góreckiego, Zbigniewa Bujarskiego i Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, posłużę się kategoryzacją Mieczysława Tomaszewskiego, który wyróżnił trzy sposoby rezonowania jednego dzieła w drugim. Takie ujęcie pozwoli wykażać, że głos autora *Litanii do Marii Panny* może funkcjonować w trzech różnych wymiarach – jako: muzyka w muzyce (np. na zasadzie cytatu), muzyka z muzyki (np. „wygenerowanie” jednej muzyki z drugiej), muzyka o muzyce (związek bardziej ogólny). Jak podkreśla autor, „sposobów i rodzajów koegzystencji – w jednym utworze – [...] tego co w perspektywie czasu historycznego dawne *resp.* nowe i tego, co w perspektywie kulturowej przestrzeni odmienne lub *resp.* własne – istnieje ilość wprost nieskończona”⁷. Zauważa, że istnieją twórcy i momenty w historii muzyki, w których odcinanie się od tradycji, ale też od tego, co zupełnie odmienne, inne czy nowe, staje się w twórczości założeniem. Z drugiej strony dzieje się również tak, iż właśnie zwrot ku tradycji – tej na nowo odczytywanej i wzbogacanej – stanowi istotę artystycznych działań. Ważne staje się otwarcie twórcy na świat, a nie zamykanie w charyzmatycznym kręgu stylu własnego. Interesujący może być znany pogląd Josifa Brodskiego mówiący, że „Aluzje i parafrazy

⁶ Z listu Karola Szymanowskiego do Zdzisława Jachimeckiego.

⁷ M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, dz. cyt., s. 25.

są elementem wszelkiego cywilizowanego dialogu. Dialog wolny, lub uwolniony od nich – jest czystą gestykulacją [...] Jednym z celów dzieła sztuki jest tworzenie dłużników. Paradoks polega na tym, że im głębiej artysta tkwi w długach – tym jest bogatszy...”⁸.

Zagadnienie muzyki w muzyce, muzyki z muzyki i muzyki o muzyce po raz pierwszy zostało szeroko przedstawione i omówione przez Tomaszewskiego w latach 1976–77, podczas projektowanych i organizowanych przez niego „Spotkań Muzycznych w Baranowie Sandomierskim”. Wtedy też autor skonstatował: „Temat: muzyka w muzyce – jako temat tyżący relacji, a więc struktur, funkcji, znaczeń i sensów – może rezonować w rejonach humanistyki [...], teorii kultury i antropologii kulturalnej [...]. Ale nie sposób zapomnieć, iż rezonans słyszalny i prawomocny pojawić się może jedynie wówczas, gdy relacje rozpatruje się w kontekście całości danego systemu”⁹. W jaki sposób przejawiają się zatem te trzy kategorie w utworach wybranych na potrzeby tego artykułu?

3. Wystyszeć głos Szymanowskiego

- III Symfonia „Pieśni żałosnych” Henryka Mikołaja Góreckiego

Z przedstawicieli pokolenia ’33, które zafunkcjonowało w kulturze jako generacja sonorystów i szkoła polska, najbliższy postawie i programowi Szymanowskiego był Henryk Mikołaj Górecki. Jednym ze znaczących przykładów w jego twórczości jest *III Symfonia „Pieśni żałosnych”* op. 36, w której głos poprzednika przejawia się w postaci muzyki z muzyki. Dla Szymanowskiego źródłem muzyki rasowej była kultura Podhala i Kurpiów, co można usłyszeć m.in. w *Pieśniach kurpiowskich* (1929). Górecki w części pierwszej *III Symfonii (Lento, Sostenuto tranquillo ma cantabile)* w temacie kanonu wykorzystał fragment pieśni kurpiowskiej ze zbiorów ks. Władysława Skierkowskiego. W części trzeciej (*Lento Cantabile-semplice*) zastosował wariacyjne opracowanie autentycznej melodii ludowej z opolskiego, ze zbiorów Adolfa Dygacza.

Fundamentem *III Symfonii „Pieśni żałosnych”* Góreckiego – tak jak w *Stabat Mater* Szymanowskiego – jest *topos* Marii jako matki pogrążonej w bólu. U Szymanowskiego łączy się on z obrazem Matki Bożej, bolejącej pod krzyżem, na którym wisi Jej Syn. Już pierwsze słowa łacińskiej sekwencji śpiewane w języku polskim („Stała Matka bolejąca koło krzyża łyż lejąca, gdy na krzyżu wisiał Syn”) w połączeniu z muzyką tworzą żarliwą modlitwę, jaką chciałby odmówić i przeżyć

⁸ J. Brodski, *W cieniu Dantego*, cyt. za: S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 11.

⁹ *Spotkania muzyczne w Baranowie 1977, muzyka w muzyce*, red. T. Malecka, L. Polony, Kraków 1980, s. 25

człowiek – nie tylko chrześcijanin – rozpamiętując dramat Golgoty. Kiedy kompozytor pracował nad utworem, skupiał swe myśli wokół własnej matki, z którą łączyła go szczególnie silna więź emocjonalna. Odzwierciedlenie w utworze znalazło też cierpienie jego siostry Stanisławy, spowodowane tragiczną śmiercią córki – siostrzenicy kompozytora¹⁰ – i obawą przed utratą kolejnego, nienarodzonego jeszcze dziecka. Przeżycia te były tak poruszające – a sam Szymanowski pisał, że podstawą każdej twórczości powinno być silne wzruszenie¹¹ – iż muzyka stała się w swym wyrazie liryczną kontemplacją i szczerą modlitwą, której moc emanuje za sprawą prostej melodii, harmonii i faktury.

Zarówno u Szymanowskiego, jak i u Góreckiego spójna jest treść wyśpiewywanych słów. Autor *III Symfonii* sięgnął po teksty literackie różnego pochodzenia, opisujące tęsknotę za matką, żal i cierpienie: fragment piętnastowiecznego lamentu świętokrzyskiego, wiersz – apel do Najświętszej Marii Panny zapisany w 1944 roku na murze celi zakopiańskiego więzienia i autentyczną pieśń ludową z opolskiego, mówiącą o rozpaczliwej matki w obliczu prawdopodobnej śmierci syna w powstaniu.

III Symfonia „Pieśni żałobnych” nie jest jedynym utworem w twórczości Góreckiego, w którym usłyszeć możemy głos Szymanowskiego. Autorowi wspomnianej kompozycji – podobnie jak poprzednikowi – bliska była inspiracja muzyką góralską i dlatego w przypadku kwartetów smyczkowych można mówić o *zjawiskach reminiscencji*. Przykładem: część środkowa *I Kwartetu smyczkowego „Już się zmierzcha”* (1988), w której kompozytor przywołuje góralską muzykę taneczną i w tym miejscu przypominają się *Harnasie*, albo *III Kwartet smyczkowy „Pieśni śpiewają”* op. 67 (premiera 2005), gdzie podobnie jak w *I Kwartecie* występuje stylizacja kapeli tanecznej, a w ekspresyjnej części środkowej – cytata z *II Kwartetu smyczkowego* op. 56 Karola Szymanowskiego. W rozmowie z Tomaszem Cyzem w 2006 roku Górecki stwierdził: „Kiedy słucham teraz *III Kwartetu «Pieśni śpiewają»*, słyszę coraz mocniej jego związek z Szymanowskim”¹². A dlaczego owe słowa padły właśnie przy okazji kwartetu? Ów poruszający śpiew z pewnością

¹⁰ Trzynastoletnia Alusia Bartoszewiczówna zginęła 23 stycznia 1925 we Lwowie, podczas zabawy w ogrodzie siostr Wizytek.

¹¹ K. Szymanowski, *Romantyzm w dobie współczesnej*, [w:] *Pisma*, tom I: *Pisma muzyczne*, dz. cyt., s. 232: „Któż dziś podda w wątpliwość, iż jedyną glebą, na której może wyrósć prawdziwa sztuka, a więc i wielkie dzieło muzyczne, jest najbardziej głębokie i tajemnicze *paniczne* ludzkie wzruszenie wobec samego faktu istnienia? Cała rzecz w tym, w jak głębokich pokładach ludzkiej psychiki rodzi się to wzruszenie!”

¹² T. Cyz, *Henryk Mikołaj Górecki i rogałe św. Marcina*, „Dwutygodnik”, nr 44 (2010), <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1619-henryk-mikolaj-gorecki-i-rogałe-sw-marcina.html> (11.2010).

coś znaczy: jest przesłaniem dla odbiorcy. Powstały w późnym okresie twórczości utwór stał się obrazem uduchowionej postawy kompozytora – Górecki chce wyśpiewać emocje w sposób czysty, przy użyciu czterech instrumentów smyczkowych. Instrumenty kwartetu, intonując liryczne melodie i śpiewając pieśni, jakby „modlą się” – i to właśnie w liryce słychać związek Szymanowskiego z Góreckim najsilniej. Być może źródło owych konotacji pieśniowych w kwartecie odnajdziemy we wcześniejszych, prostych *Pieśniach Maryjnych*¹³, w których kompozytor, sięgając do *Śpiewnika kościelnego* w opracowaniu Jana Siedleckiego, pozostał wierny oryginalnym tekstom i melodiom.

Dla obu kompozytorów muzyka była środkiem do wyrażania duchowej osobowości twórcy. U Szymanowskiego jest to duchowość, w której stykają się pierwiastki dionizyjski z chrześcijańskim; u Góreckiego – duchowość, która pozostaje głęboko zakorzeniona w religii katolickiej. Dla Szymanowskiego inspiracją do stworzenia utworu stało się uwielbienie własnej matki, ale bardzo istotny był też jego instynkt religijny, objawiający się m.in. w fascynacji polskimi pieśniami kościelnymi. O swoim *Stabat Mater* w tekście do jednego z czasopism kompozytor wyznał: „Od wielu lat już myślałem o polskiej muzyce [...] śpiewane gdzieś w wiejskim kościółku «Święty Boże» czy ulubione moje «Gorzkie żale», których każde słowo jest poetycko żywym organizmem dla mnie, stokroć silniej zawsze poruszały we mnie instynkt religijny niż najkunsztowniejsza msza łacińska”¹⁴.

Z jednej strony mamy tu więc do czynienia z przywołaniem głosu Szymanowskiego jako muzyki w muzyce (cytaty, aluzje czy reminiscencje), z drugiej zaś strony obecność Szymanowskiego w twórczości Góreckiego przejawia się w postaci muzyki z muzyki, a także być może jako ogólniejsza kategoria: muzyka o muzyce.

- *Stabat Mater* Zbigniewa Bujarskiego

W przeciwieństwie do Henryka Mikołaja Góreckiego Zbigniew Bujarski stał się tym kompozytorem z pokolenia '33, który nie ujawnia wpływów Szymanowskiego na swoją twórczość w sposób bezpośredni. Czy jednak rzeczywiście głos poprzednika-kolorysty nie przeniknął do twórczości kompozytora-malarza? W *Stabat Mater* na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną z roku 2000 Bujarski, podobnie jak Szymanowski, zdecydował się posłużyć tekstem sekwencji Jacopone da Todięgo w tłumaczeniu na język polski. Nie jest to jednak przekład poetycki, ale translacja dosłowna autorstwa Grażyny Zakrzewskiej. Kompozytor tłumaczy: „Z łaciny zrezygnowałem z uwagi na jej charakterystyczny koloryt brzmieniowy,

¹³ H. M. Górecki, *Zdrowaś bądź Maryja! Pieśni Maryjne na chór mieszany a cappella* op. 54 (1985).

¹⁴ K. Szymanowski, *Na marginesie «Stabat Mater» (Myśli o muzyce religijnej)*, „Muzyka” nr 11/12 (1926), s. 597–598.

który niezależnie od rodzaju muzyki zawsze stwarza specyficzną, podobną aurę. Nie chciałem, aby tak było w przypadku mojego *Stabat Mater*¹⁵. Twórca nie sięgnął po tekst w języku łacińskim być może dlatego, że chciał oddziaływać na słuchacza polskiego wprost, bez obiektywizowania znaczeń. „Oratorium na koniec wieku: *Stabat Mater*” Bujarskiego możemy postrzegać w kategorii muzyki o muzyce. Kompozytor zrezygnował z poetyckiego tłumaczenia łaciny „dla zrealizowania zamierzenia, aby utwór pozostał jego najgłębszym wyznaniem”¹⁶ – pisze Teresa Malecka. Wybrany ze średniowiecznej sekwencji tekst opisuje ból Matki cierpiącej pod krzyżem i ilustruje widok umierającego Syna. Matka – podobnie jak w *Stabat Mater* Szymanowskiego – postrzegana tu jest jako źródło miłości. U Bujarskiego inspiracją są religia i wiara. Jak zauważa Teresa Malecka: „podmiot liryczny chce z jednej strony poczuć siłę bólu, chce smucić się z Matką, ale także chce, aby jego serce zapłonęło miłością do Boga”¹⁷.

Tak jak u Szymanowskiego, tak i w tym utworze można zauważyć podobieństwa w zakresie faktury czy harmoniki. Rozwijane przez Bujarskiego brzmienia dysonansowe, często przechodzące w łagodne, konsonansowe zwroty harmoniczne, sprawiają, że utwór staje się dramatyczno-liryczną poezją. Rozbrzmiewające w *Stabat Mater* liryczne melodie, *quasi*-modalna melodyka czy też zwrot ku tradycyjnej tonalności są nie tylko charakterystyczne dla nowego, kolejnego etapu w twórczości kompozytora datowanego na lata 80.–90. XX wieku, ale stają się rezultatem przyjętej postawy człowieka, który – podobnie jak Szymanowski – chciał przekazać światu ekspresyjną refleksję osobistą, wynikającą z głębokich, dramatycznych doświadczeń. Tym, co łączy Bujarskiego z Szymanowskim, jest melodia – prosta i wywiedziona z ludowości, z charakterystycznego dlań porządku modalnego.

Przykładem reminiscencji w muzyce może być *Musica domestica* Bujarskiego. Utwór, w którym kompozytor łączy sonoryzm z modalnością, otwierał etap krystalizacji jego stylu indywidualnego, dla którego rysem charakterystycznym stał się właśnie zwrot ku tradycji. *Muzyka domowa* jest obrazem domu, za jakim twórca tęsknił, domu w sensie oazy bezpieczeństwa, domu polskiego – niekoniecznie istniejącego, ale idealnie wyobrazonego. W melodyce występują tu typowo modalne szeregi dźwięków charakterystyczne dla polskiej muzyki podhalańskiej, co można skojarzyć z imitowaniem gry kapeli góralskiej – jak wiemy, bliskiej także Szymanowskiemu.

¹⁵ Z. Bujarski, wypowiedź dla PWM, <http://pwm.com.pl/pl/wypozyczenia/utwory-wg-kategorii/publikacja/stabat-mater,bujarski-zbigniew,11987,wypozyczenia.htm> (12.2000).

¹⁶ T. Malecka, *Zbigniew Bujarski Twórczość i osobowość*, Kraków, 2006, s. 97.

¹⁷ T. Malecka, *Zbigniew Bujarski Twórczość i osobowość*, dz. cyt., s. 109.

- *Magnificat* Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil

Grażyna Pstrokońska-Nawratil, której twórczość wpisuje się w ramy czasowe pokolenia Stalowej Woli, podobnie jak jej rówieśnicy – „nowi romantycy” czy „nowi humaniści” – sprzeciwiała się estetyce awangardy lat 50. i 60. XX w., twórczo nawiązując do tradycji, z którą awangarda radykalnie zerwała. Celem dla kompozytorki stało się podkreślanie w muzyce siły ekspresji. Znaczący stał się też powrót do klasycznie pojętego piękna (harmonia), do tonalności dur-moll i do melodii jako wartości, także – jako elementu formotwórczego. *Magnificat* Pstrokońskiej-Nawratil na sopran, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną skomponowany w 2004 roku należy do tych kompozycji, w których daje się wysłyszeć muzykę Szymanowskiego. Interpretując dzieło według intertekstualności rozumianej przez Mieczysława Tomaszewskiego, można je odczytać jako przykład muzyki w muzyce, bowiem źródło narracji odnajdujemy tu w symbolicznym motywie *Magnificat*, którego budowa nawiązuje m.in. do wstępnego motywu ze *Stabat Mater* Szymanowskiego. Jednak w kontekście dzieła poprzednika muzyka Pstrokońskiej-Nawratil wpisuje się bardziej w sferę muzyki z muzyki. Autorka sięgnęła po różne teksty łacińskie, pośród których z oryginalnego źródła zostały wykorzystane tylko cztery początkowe wersy, ale o treści znaczącej:

Wielbi dusza moja Pana,
I rozradował się duch mój w Bogu, Zbawicielu moim,
Bo wejrzał na unізoność służebnicy swojej,
Oto bowiem odtąd błogostawioną zwać mnie będą wszystkie pokolenia.

Przytoczony tekst występuje w trzech fazach utworu i to w różnych zestrojach: został dopełniony sekwencją *Stabat Mater* (bardzo ważną, gdyż zawierającą motyw krzyża przewijający się w muzyce), a także teologicznie uzasadnionym *Pozdrowieniem anielskim*. Pojawiają się również fragmenty dwóch hymnów maryjnych *Ave Regina* oraz *Regina caeli laetare*. Grażyna Pstrokońska-Nawratil, przybliżając historię słownego „scenariusza” utworu, skostatowała: „Sporo czasu zajęło mi studiowanie literatury maryjnej, od tekstów źródłowych aż po legendy. W efekcie powróciłam do pierwszej, intuicyjnej koncepcji całości formy. Mój *Magnificat* nie miał być utworem liturgicznym, choć rodził się w kręgu biblijnym, będącym naturalnym uzupełnieniem liturgii”¹⁸. W makroplanie *Magnificat* zrealizowana została idea dramaturgii celu – od Zwiastowania poprzez Opłakiwanie do Wniebowstępowania. Ważne jest to,

¹⁸ Z rozmowy przeprowadzonej przez autorkę tekstu z kompozytorką w październiku 2015 w Akademii Muzycznej we Wrocławiu.

że tę ostatnią fazę narracji opowiadanej dźwiękami historii Marii autorka określa w kategoriach procesu, a nie aktu dokonanego: *Wniebowstępowanie*, a nie Wniebowstąpienie. Kompozytorka wyjaśnia: „Całość ponad godzinnej kompozycji przybrała formę trzyczęściowego monolitu, spojenego motywem przewodnim *Magnificat*. Kolejne części to pastoralno-mistyczne *Zwiastowanie*, dramatyczne *Oplakiwanie* i uroczyste *Wniebowstępowanie*. Kulminacja całości następuje w części drugiej, kiedy w obszar *Magnificat* wpisuje się w naturalny sposób sekwencja *Stabat Mater*. Zamykające całość *Wniebowstępowanie* symbolizuje drogę, jaką przemierzyła Maryja od chwili zwiastowania. Początkowo w *Magnificat* MM Maryja pojawić się miała w trzech postaciach: dziewczyny, która nie do końca pojmuje, co się ma wydarzyć, ale jest posłuszna woli Pana, matki pod krzyżem, jako ponadczasowy symbol cierpienia i świętej, już poza ziemskim wymiarem. W tych trzech ujęciach słowo *Magnificat* nabrzmiewa innym, osobliwym znaczeniem. Pierwotnie przewidywałam wykorzystanie trzech solistek: głosu białego dla Maryi-dziewczyny, sopranu dramatycznego dla matki cierpiącej i sopranu lirycznego dla świętej. Ze względu na problemy wykonawcze całość powierzyłam jednej solistce, oczekując od niej odzwierciedlenia powyższych stanów emocjonalnych¹⁹. Pełna obsada oprócz solistki obejmowała chór mieszany i orkiestrę symfoniczną”. „To, że temat *Magnificat* jest paralelny do początku *Stabat Mater* Szymanowskiego, było podświadome. Ja to zauważyłam, kiedy zaczęłam tą melodią pracować – dla mnie to nie jest cytat, [...] jest to jakieś genetyczne powiązanie właśnie z tym przepięknym motywem rozpoczynającym *Stabat Mater* Szymanowskiego. I tutaj właściwie, jeśli chodzi o kontakt z samą dźwiękowością, to on się kończy, dlatego, że *Magnificat* nie ma już nic z dźwiękowości Szymanowskiego, natomiast pozostaje pewien specyficzny klimat, [...] pozostaje *Stabat Mater* jako wartość nadrzędna”²⁰. Istotnymi cechami dzieła Pstrokońskiej-Nawratil są – podobnie jak u Szymanowskiego – liryka i kolorystyka. Kompozytorka, zapytana wprost o rezonans muzyki autora *Mitów*, wyjawiała, że kolor i liryzm jej *Magnificat* mogą mieć przełożenie na „niedoścignione piękno muzyki Szymanowskiego”²¹, ale to też jest działanie podświadome.

¹⁹ Z rozmowy przeprowadzonej przez autorkę tekstu z kompozytorką w październiku 2015 w Akademii Muzycznej we Wrocławiu.

²⁰ Z rozmowy przeprowadzonej przez autorkę tekstu z kompozytorką w październiku 2015 w Akademii Muzycznej we Wrocławiu.

²¹ Z rozmowy przeprowadzonej przez autorkę tekstu z kompozytorką w październiku 2015 w Akademii Muzycznej we Wrocławiu.



Inspiracją do napisania przedstawionych utworów Góreckiego, Bujarskiego i Pstrokońskiej-Nawratli stała się religia. Jednak w kontekście czasu w kulturze polskiej religijność wspomnianych twórców jest różna. U Góreckiego istotny był czas zniewolenia umysłów, po którym w późnym stylu twórczości nastąpiły różnego rodzaju uproszczenia i reinterpretacje. U Bujarskiego późny styl twórczości jak u większości kompozytorów na tym etapie drogi twórczej charakteryzuje się poszukiwaniem stabilizacji i naturalnej więzi z tradycją, która nie jest wartością zastaną, lecz żywą i ciągle aktualizowaną. Pstrokońska-Nawratil napisała *Magnificat* w innej rzeczywistości i w innym momencie twórczości. Każdy z przywołanych kompozytorów, sięgając po teksty sekwencji łacińskiej, chciał jak najgłębiej odzwierciedlić treść i dramatyzm przekazu. Tłumaczenie na język polski zastosowane w omawianych utworach Szymanowskiego i Bujarskiego jest różne: u pierwszego poetyckie, u drugiego dosłowne – jednak cechą wspólną stała się siła wypowiedzi bezpośredniej.

W roku 2000 podczas forum kompozytorów, odbywającego się w Krakowie w ramach międzynarodowego sympozjum *Duchowość Europy Środkowej w muzyce końca wieku* Grażyna Pstrokońska-Nawratil wyznała: „Pragnę mówić o wzruszeniu, które odnajduję jako czytelny znak uduchowienia muzyki, natchnienia jej twórcy; aż po przelanie duszy w dźwięki, o wzruszeniu, którego owocem jest piękno, artystyczna prawda i dookreślenie emocjonalne”²². Dodała też, że „szczególna szansa [na przeżycie muzyki – AS] stoi przed twórcą, który świadomie lub nie, staje się podmiotem lirycznym swego dzieła, mówi o swoim świecie, o sobie, jest sobą. Jego natchniona muzyka może mieć moc objawienia jakiejś rzeczywistości, która nie da się wytłumaczyć, ale którą można w pełni przeżyć”²³. Podobnie wypowiadał się Karol Szymanowski, dla którego jakże istotna była konieczność przeżywania muzyki i sztuki; imperatyw po-romantycznego wzruszenia, wypływającego z głębokich pokładów ducha²⁴. I to jego przesłanie podjęli kompozytorzy polscy: twórca *Stabat Mater* dał im bowiem czytelny znak, w którym kierunku

²² Grażyna Pstrokońska-Nawratil, [w:] *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Sz wajgier, Kraków 2004, s. 277.

²³ Grażyna Pstrokońska-Nawratil, [w:] *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej...*, dz. cyt.

²⁴ „Któż dziś poda w wątpliwość, iż jedyną glebą, na której może wyrósć prawdziwa sztuka, a więc i wielkie dzieło muzyczne, jest najbardziej głębokie i tajemnicze *paniczne* ludzkie wzruszenie wobec samego faktu istnienia? Cała rzecz w tym, w jak głębokich pokładach ludzkiej psychiki rodzi się to wzruszenie!” K. Szymanowski, *Romantyzm w dobie współczesnej*, 1928 w: *Pisma*, t. I, *Pisma muzyczne*, dz. cyt., s. 232.

powinna podążać muzyka – w kierunku autentycznego wzruszenia i oddziaływania na słuchacza.

Streszczenie

„Głos” Karola Szymanowskiego w muzyce Henryka Mikołaja Góreckiego, Zbigniewa Bujarskiego i Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil. Muzyka w muzyce – muzyka z muzyki – muzyka o muzyce. Rekonesans

W tekście pt. „Głos” Karola Szymanowskiego w muzyce Henryka Mikołaja Góreckiego, Zbigniewa Bujarskiego i Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil. *Muzyka w muzyce – muzyka z muzyki – muzyka o muzyce. Rekonesans* autorka podejmuje próbę wysłuszenia głosów Karola Szymanowskiego, przejawiających się na różnych poziomach dzieła muzycznego (podstawa metodologiczna: intertekstualność zaproponowana przez Mieczysława Tomaszewskiego, rozumiana jako *muzyka w muzyce – muzyka z muzyki – muzyka o muzyce*). Przedstawia trzy wybrane utwory o przesłaniach religijnych, w których wpływ postawy kompozytora jest najbardziej znaczący. Są to: *III Symfonia „Pieśni żałobnych”* op. 36 H. M. Góreckiego (1976), *Stabat Mater* na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną Z. Bujarskiego (2000) oraz *Magnificat* na sopran, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną G. Pstrokońskiej-Nawratil (2004).

Summary

„Voice” of Karol Szymanowski in the music of Henryk Mikołaj Górecki, Zbigniew Bujarski and Grażyna Pstrokońska-Nawratil. Music in the music – music from the music – music about the music. Reconnaissance

In the text „Voice” of Karol Szymanowski in the music of Henryk Mikołaj Górecki, Zbigniew Bujarski and Grażyna Pstrokońska-Nawratil. *Music in the music – music from the music – music about the music. Reconnaissance*, the author attempts to hear voices of Karol Szymanowski, manifesting at various levels of musical work (a methodological base: intertextuality suggested by Mieczysław Tomaszewski, understood as *music in the music – music from the music – music about the music*). She presents three chosen musical pieces with the messages of religious, where the influence of the attitude of the composer is most significant. These are: *Symphony no. 3 Symphony of sorrowful songs* Opus 36 – H. M. Górecki (1976), *Stabat Mater* to a mixed choir and symphony orches-

tra – Z. Bujarski (2000) and *Magnificat* to the soprano voice, a mixed choir and a symphony orchestra – G. Pstrokońska-Nawratil (2004).

Słowa kluczowe Grażyna Pstrokońska-Nawratil, Henryk Mikołaj Górecki, Karol Szymanowski, *Magnificat*, Mieczysław Tomaszewski, muzyka o muzyce, muzyka religijna, muzyka w muzyce, muzyka z muzyki, *Stabat Mater*, *III Symfonia*, Maria's topos, Zbigniew Bujarski

Keywords Grażyna Pstrokońska-Nawratil, Henryk Mikołaj Górecki, Karol Szymanowski, *Magnificat*, Mieczysław Tomaszewski, music about the music, religious music, music in the music, music from the music, *Stabat Mater*, *The III Symphony*, topos Marii, Zbigniew Bujarski