

Elżbieta Szczurko

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy

***Litania do Marii Panny* Jerzego Lieberta w kantacie Karola Szymanowskiego**

Litania do Marii Panny op. 59 na sopran, chór żeński i orkiestrę to jedna z nielicznych kompozycji o tematyce religijnej w bogatej spuściźnie Karola Szymanowskiego, obok dzieł wokalnie-instrumentalnych (*Stabat Mater*, *Veni Creator*) oraz kilku pieśni (*Święty Boże z Trzech fragmentów z poematów Jana Kasprowicza*, *Kołysanka Dzieciątka Jezus z Pięciu pieśni* op. 13, *Zwiastowanie z Dwunastu pieśni* op. 17, *Święty Franciszek z Sześciu pieśni* op. 20 *Święty Franciszek ze Słopiewni*, *Święta Krystyna z Rymów dziecięcych*).

Litania powstawała z przerwami od lata 1930 do końca września 1933 r.¹ Pracykonanie utworu miało miejsce 13 października 1933 r., z udziałem Stanisławy Szymanowskiej w partii solowej oraz orkiestry Filharmonii Warszawskiej pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga. Pracę nad tym dziełem Szymanowski przerwał, m.in. przyjmując zamówienie na napisanie utworu okolicznościowego z okazji otwarcia zreformowanej, pierwszej w Polsce, Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie. Na tę uroczystość skomponował hymn *Veni Creator* op. 57 na sopran, chór, organy i orkiestrę do tekstu Stanisława Wyspiańskiego (1930). Jakkolwiek *Litania* i *Veni Creator* powstawały w tym samym czasie, dzieła te zostały przez kompozytora ocenione krańcowo różnie. Wypowiadając się na temat hymnu Szymanowski uznał go za utwór „słaby”². Potwierdził to później pisząc: „Nie trzeba się łudzić. Nie jest to dzieło sztuki, chociaż w pierwszej chwili takim się wydaje”³. W przypadku *Litanii* kompozytor wyraził odmienne zdanie. W jednym z listów do Zofii Kochańskiej wyznał: „to może najgłębsza, najbardziej skupiona rzecz moja”⁴. Po-

¹ Podaję za: T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 2, Kraków 2008, s. 404, 559.

² List Karola Szymanowskiego do Zofii Kochańskiej w Vichy, Zakopane, 2.09.1930, zob. *Karol Szymanowski. Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów do i od kompozytora*, t. 3: 1927–1931, (1930, 1931), oprac. T. Chylińska, Kraków 1997, s. 377.

³ List Karola Szymanowskiego do Heleny Kahn-Caselli w Paryżu, Zakopane, Willa „Atma”, 18.12.1930, zob. *Karol Szymanowski. Korespondencja...*, t. 3, dz. cyt., s. 482.

⁴ List Karola Szymanowskiego do Zofii Kochańskiej w Szczekocinach, Zakopane, 8.09.1933, zob. *Karol Szymanowski. Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów do i od kompozytora*, t. 4: 1932–1937 (1933), oprac. T. Chylińska, Kraków 2002, s. 219.

dobne uwagi przekazał też w innych wypowiedziach, np. w liście do Heleny Caselli: „*Litania* (2 fragmenty) to może najlepszy utwór, jaki napisałem (zwłaszcza fragment drugi)”⁵.

Poezja Jerzego Lieberta

Bezpośrednią inspiracją do skomponowania przez Szymanowskiego *Litanii do Marii Panny* był wiersz Jerzego Lieberta (1904–1931) o tym samym tytule⁶, zamieszczony w opublikowanym w 1930 r. tomiku poezji pt. *Gusta*. Zbiór ten podarowała Szymanowskiemu Anna Iwaszkiewiczowa, zaprzyjaźniona z poetą, z którym spotykała się m.in. w tzw. „Kółku” księdza Władysława Kornilowicza, charyzmatycznego kapłana, wokół którego gromadziły się osoby zainteresowane pogłębieniem swej wiedzy religijnej i życia wewnętrznego.

Jerzy Liebert, nieustannie dociekający sensu życia, wartości każdego ludzkiego czynu, w tym wagi poetyckiego słowa, przeszedł drogę powrotu do katolicyzmu. W jego wczesnych lirykach podmiot był „wewnętrznie rozdarty, bezradny wobec złej natury miłości”, a pozostając w sytuacji „przeciwstawnych dążeń serca” wahał się między „wykluczającymi się pragnieniami, np. zmysłowością i tęsknotą do czystości”⁷. Powstawały wówczas wiersze o „bezsensie życia”, wynikającym z przekonania o głębokiej „sprzeczności ludzkiej natury”⁸. Jak pisze Piotr Nowaczyński, we wczesnych wierszach Lieberta, zdominowanych nadmiernym indywidualizmem, podmiotowi bardziej chodziło o „zainteresowanie swym przeżyciem niż o kontakt z Bogiem”. Owa „płytko uczuciowość”, jak zaznacza autor, sprawiała, iż nie wyzuwało się, „aby kontakt z rzeczywistością nadprzyrodzoną był [...] zbyt serio”⁹.

Kiedy w 1922 r. Liebert poznał nawróconą na katolicyzm Bronisławę Wajngold, która stała się dla niego „ideałem dziewczyny – chrześcijanki”¹⁰ (na chrzcie przyjęła imię Agnieszka)¹¹, jego metafizyczne niepokoje przybrały znacznie na sile. Po wcześniejszej lekturze pism Friedricha Nietzschego Liebert sięgnął do Sta-

⁵ List Karola Szymanowskiego do Heleny Kahn-Caselli w Paryżu, Warszawa, 25.10.1933, zob. *Karol Szymanowski. Korespondencja...*, t. 4, dz. cyt., s. 291.

⁶ Tekst wiersza dołączony do partytury wydanej przez PWM (Kraków 1951), przejęty z publikacji: J. Liebert, *Poezje*, Warszawa 1934, s. 140, opatrzony jest tytułem *Litania do Najświętszej Maryi Panny*. W antologiach wydanych w latach późniejszych, do których miała dostęp autorka, tytuł wiersza nie zawiera słowa „Najświętszej”.

⁷ P. Nowaczyński, *Studia z literatury XX wieku*, Lublin 2004, s. 91.

⁸ P. Nowaczyński, *Studia z literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 91.

⁹ P. Nowaczyński, *Studia z literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 95.

¹⁰ P. Nowaczyński, *Studia z literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 98.

¹¹ To ona stała się później adresatką *Listów do Agnieszki* Jerzego Lieberta.

nisława Brzozowskiego, zagłębiając się m.in. w słowo wstępne polskiego filozofa do *Przeświadczeń wiary* Johna H. Newmana – konwertyty na katolicyzm¹². Odnosząc się do owej lektury, w jednym z listów z 1927 r. Liebert napisał: „Po raz pierwszy zwróciłem uwagę [...] na istotną ważkość katolicyzmu, na jego wieczyste, uniwersalne znaczenie. Czytałem książki Brzozowskiego z tej epoki, kiedy jeszcze walczyłem z Kościołem, nie doprowadził mnie sam, ale zwrócił uwagę na kardynała Newmana”¹³.

Lektura Brzozowskiego i Newmana, ponadto przyjaźń z Agnieszką, a także „predyspozycje psychiczne” poety zdecydowały o jego powrocie do katolicyzmu¹⁴. Chociaż „poważny stosunek do religii” uchodził w owym czasie za „ośmieszające inteligentnego człowieka dziwactwo”, Liebert, student polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim, powrócił po wieloletniej przerwie do praktyk religijnych¹⁵. Towarzyszyły mu odtąd codzienna modlitwa, częsta spowiedź, komunie święta i lektura religijnych książek. W liście do przyjaciółki Agnieszki Wajngold z 1926 r. napisał: „Jedno jest tylko życie prawdziwe – to życie w Bogu, w Kościele, na każdym miejscu, z codzienną komunią. Dzisiaj nie widzę już innych dróg”¹⁶.

Przechodząc duchową przemianę, Liebert skoncentrował się na filozoficzno-religijnej myśli średniowiecza, czytał z zapalem pisma ojców Kościoła, m.in. św. Augustyna, odnajdując w nich podłoże dla własnej twórczości literackiej. Uwalniając się spod wcześniejszych wpływów „nastrojowej, rozpoetyzowanej” i „wielosłownej sztuki” skamandrytów, zwrócił się ku poezji „powściągliwej”, „surowej” i „prostej” w wyrazie¹⁷. Miała ona odzwierciedlać ów autentyczny, wymagający katolicyzm, inspirowany franciszkanizmem i tomizmem, „ostatecznie nastawiony na Boga, a nie na własne uczuciowe przeżycia czy stany”¹⁸. Jak podkreśla Nowaczyński, Liebert pragnął „ureligijnienia gatunku”, swoistego „zbliżenia” modlitwy i poezji, tak znamiennego dla średniowieczno-barokowej poezji religijnej¹⁹. Powsta-

¹² John H. Newman (1801–1890), angielski kardynał, błogosławiony Kościoła katolickiego, filozof, teolog i pisarz, przywódca anglikatolicyzmu. Jego *Przeświadczenia wiary* przełożył na język polski Stanisław Brzozowski. Podaję za: https://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Henryk_Newman, 26.05.2017.

¹³ A. Pleśniewicz, *J. Liebert. Wspomnienie o poecie*, „Gazeta Polska” (1936) nr 291. Podaję za: P. Nowaczyński, *Studia z literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 99.

¹⁴ P. Nowaczyński, *Studia z literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 100.

¹⁵ P. Nowaczyński, *Studia z literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 98, 100.

¹⁶ List Jerzego Lieberta do Agnieszki Wajngold, 12.03.1926. Podaję za: P. Nowaczyński, *Studia z literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 98, 105–106.

¹⁷ P. Nowaczyński, *Studia z literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 98, 104.

¹⁸ P. Nowaczyński, *Studia z literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 98, 106.

¹⁹ P. Nowaczyński, *Studia z literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 98, 134.

łe w tym czasie wiersze, pisane „w nieustannym trudzie, zmaganiu się z własnym temperamentem poetyckim, tradycją, panującymi poetykami”²⁰, oceniane były bardzo wysoko. Podkreślano w nich wagę poetyckiego talentu, doceniano logikę konstrukcji, mistrzostwo rytmiki, prostotę słowa, precyzję, czystość i celność wypowiedzi. W ocenie Witolda Sadowskiego „sukces artystyczny Liberta nie brał się z wynalezienia rozwiązań nowych, lecz z umiejętności gry na instrumencie poetyckim, nastrojonym już wcześniej przez kulturę i na szablonowej rozpiętości formuł, na gotowej stylistyce, z głęboką świadomością narracyjnego zaplecza, oferowanego przez gatunek”²¹.

Litania do Marii Panny Jerzego Lieberta

Spśród modlitw litanijnych o charakterze liturgicznym najbardziej „aktywnym źródłem inspiracji”²² dla poetów stawała się na przestrzeni czasu Litania Loretańska, czyli Litania do Najświętszej Maryi Panny z Loreto, sięgająca XII w., której teologiczna struktura wzorowana jest na najstarszej, pochodzącej z VII w. Litanii do Wszystkich Świętych²³. Nowaczyński zaznacza, że liczba wierszy wzorowanych na Litanii Loretańskiej, napisanych przez poetów polskich na przestrzeni około trzydziestu lat, od barokowego pisarza i poety Bartłomieja Zimorowicza do Jerzego Lieberta, nie przekroczyła sześciu, za to w ciągu następujących czterdziestu lat wzrosła do około trzydziestu pozycji. Znaczącym pozostaje fakt, iż litanie poetyckie napisane przed wierszem Lieberta to przede wszystkim liryki pochwalne, skoncentrowane na osobie, czynach i przymiotach Maryi, a zatem bliższe tekstowi liturgicznemu. Taki właśnie charakter ma wiersz Zimorowicza²⁴ oraz obszerny lyrzyk Cypriana Ka-

²⁰ W. Smaszcz, *Habitus poetycki Jerzego Lieberta*, w: J. Liebert, *Poezje wybrane*, Warszawa 1996, s. 199.

²¹ W. Sadowski, *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Warszawa 2011, s. 308.

²² P. Nowaczyński, *Studia z literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 98, 137.

²³ Por. J. Piech, *Litania*, w: *Encyklopedia katolicka*, red. E. Ziemann, t. 10, Lublin 2004, kol. 1169–1171.

²⁴ *Litania* Zimorowicza rozpoczyna się słowami: „Ojca wiecznego cna oblubienico | Więcej nad inne duchy ukochana; | Syna Bożego jedyna Rodzico, | Między wszystkimi pannami wybrana; | Ducha świętego najmilsza świątnico, | Niepojętymi darami nadana”. Zwroty pochwalne pojawiające się w kolejnych zwrotkach nawiązują po części do określeń znanych z Litanii Loretańskiej. Maryja przedstawiona jest jako: „Jezusowa Matka”, „źródło dobra”, „Królowa”, „ozdobna stolica chwały Pańskiej”, „Kościół mądrości”, „Drzewo żywota”, „ołtarz świętości”, „Arka przymierza”, „skarbnica łask Boskich”, „jutrenka zawsze grająca”, „światłość pięknego miesiąca”, „słoneczna lampa pałająca”, „rozkoszny raj na ziemi sadzony”. Jako refren powtarzane są słowa: „Marya, Matka prawdziwa, | Bądź nam grzesznym miłościwa!”. Zob. B. Zi-

mila Norwida²⁵, w którym poeta zachował charakterystyczny dla litanii liturgicznej układ wezwań, skierowanych najpierw do osób Trójcy Świętej, następnie do Maryi, ukazanej jako Matka Syna Bożego, Dziewica i Niepokalana (*Maria in se*) oraz jako Wspomożycielka wiernych i Królowa (*Maria ad nos*)²⁶, wieńcząc tekst tradycyjnymi wezwaniami skierowanymi do Jezusa Odkupiciela.

Odmienną postacią od wymienionych wyżej liryków pochwalnych, za to równoległą do wiersza Lieberta, mają litanijskie strofy Stanisława Koźmiana (1811–1885), stanowiące fragment wiersza *Do mistrzów słowa*²⁷. Cały tekst przepojony jest błaganiem „chorych”, „grzesznych” i „utrapiionych”, którzy w pomocy Maryi upatrują ocalenia narodu polskiego, zgody, wolności i wytrwania w wierze Bogu²⁸. Jak pisze Nowaczyński, wiersz Koźmiana jest jedynym przykładem litanii o charakterze błagalnym, poprzedzającym liryk Lieberta. Zauważyć jednak należy między tymi wierszami istotną różnicę. Koźmian odwołuje się w zbiorowej modlitwie do „polityczno-duchowej sytuacji” polskiego narodu, natomiast wiersz Lieberta jest

morowicz, *Litania*, w: *Bartłomiej Zimorowicz Hymny na uroczyste święta Bogarodzicy*, Kraków 1876, s. 26. Podaję za: <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/plain-content?id=275502>, 26.05.2017.

²⁵ C. K. Norwid, *Do Najświętszej Panny Marii Litania*. W wierszu pojawiają się charakterystyczne wezwania przejęte z Litanii Loretańskiej, m.in.: „Panno nad Pannami”, „Matko Chrystusowa”, „Matko Łaski Bożej”, „Matko Stworzyciela”, „Panno Chwalebna”, „Różo Duchowna”, „Wieżo Dawidowa”, „Wspomożenie Wiernych”, „Królowo Wszystkich Świętych”. Podaję za: <http://www.guadalupe.opoka.org.pl/prowadzmnie/wiersze1.html>, 26.05.2017.

²⁶ Por. S. Dąbek, *Twórczość litanijsna Stanisława Moniuszki i jej konteksty*, Warszawa 2011, s. 37.

²⁷ Litanię rozpoczynają słowa: „Korony Polskiej Królowo, – | Przychodzimy – oto chorzy. | Twoja ręka niech na nowo | Źródło zdrowia nam otworzy, | Ze zmas ciała nas obmyje, | Mężom białe da odzienie, | Niewiastom w czystość – liliję. | Módl się za nami *chorych uzdrowienie*. | Królowo Polskiej Korony, – | Grzeszni – innych winiem marnie; | Duch nasz waśnią rozproszony | Niech znów miłość w jedno zgarnie. | A gdy w bratnim Alleluje | Przebaczymy sobie sami | Może i Bóg nam sfołguje. | *Ucieczko Grzesznych!* Módl się za nami”. Zob. S. Koźmian, *Do mistrzów słowa*, Paryż 1846, s. 15–16. Podaję za: <https://polona.pl/item/124716/3>, 26.05.2017.

²⁸ Wiersz *Do mistrzów słowa*, napisany przez Koźmiana pod wrażeniem tragicznych wydarzeń rzezi galicyjskiej (1846), skierowany został do trzech pisarzy: Krasińskiego, Mickiewicza i Zaleskiego. Patrz: S. Tarnowski, *Stanisław i Jan Koźmianowie*, „Pamiętnik Literacki” 1 (1902) nr 1/4, s. 559. Podaję za: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1902-t1-n1_4/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1902-t1-n1_4-s557-569/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1902-t1-n1_4-s557-569.pdf.

przykładem prośby indywidualnej, skoncentrowanej na problematyce życia wewnętrznego i przeżyć religijnych jednostki:

*Litania do Marii Panny*²⁹

Łodzi z koralu,
Serc Przewoźniczko
Ponad głębiną,
Kładko cedrowa
W nas przerzucona –
Przenieś mą miłość.

Granico prosta,
Którą Bóg serca
Nasze przemierzył –
Włącz ziemie żyzne
Do ciała mego,
Co puste leży.

Dwunastodźwięczna
Cytaro, której
Struny są z nieba –
Dźwięk mowy ludzkiej
Dla ucha mego
Przywróć od nowa.

Łask Błyskawico,
Rozwiąż mi oczy,
Bym w nich obudził:
Matkę i ojca,
Siostry i braci,
I wszystkich ludzi.

O, wstąp w me grzechy,
Jak w miasta judzkie,
Swoim imieniem:

²⁹ *Poezja polska. Antologia w układzie Stanisława Grochowiaka i Janusza Maciejewskiego*, t. 2, Warszawa 1973, s. 250–251.

Mario z Libanu!
 Mario z Egiptu!
 Mario z Bethlehem!

Jak krzak skarłały,
 Jałowiec ciemny
 Jest moja wiara,
 Pozwól jej rosnąć,
 Panno wysoka,
 Ku niebu dalej!

Niech w Ciebie wejdzie,
 Za Tobą idzie,
 Przed Tobą pada –
 Różo otwarta,
 Lipca pogodo,
 Psalmie Dawida!

Litania Lieberta powstała między 15 a 18 lipca 1925 r.³⁰ Wiersz ten, zajmujący w literaturze polskiej wyjątkowe miejsce³¹, uznany za „najważniejszą litanię poetycką Dwudziestolecia”³², zwraca uwagę oryginalnością ujęcia tematu oraz ascetyczną formą przekazu. Poeta odwołuje się do pierwotnego znaczenia słowa „litania”, oznaczającego z greckiego prośbę czy też błaganie³³, bez przyjmowania wzoru gatunku liturgicznego. Nie ma tutaj tradycyjnych aklamacji wstępnych ani rozbudowanej części pochwalnej, skupionej na osobie *Mater Dei* i jej roli w dziele zbawienia świata. Punkt ciężkości pada na korną modlitwę, która jest udziałem nie anonimowej zbiorowości, ale błagającej o pomoc jednostki. Owo uwypuklenie błagalnej części litanii decyduje o „uwyrażnieniu podmiotu”³⁴, który dostrzegając swą słabość, modli się o wzrost wiary, uzdrawiającą moc miłości, siłę oparcia się grzechowi oraz wrażliwość na drugiego człowieka. Jest to „postawa surowej, męskiej prośby, pozbawionej [...] błagalności przemieszanej z lekkim patosem cierpienia [...] czy skargi nieco usentymentalnionego podmiotu”³⁵.

³⁰ Podaję za: P. Nowaczyński, *Studia z literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 98, 137.

³¹ Por. A. Bednarek, *Litania poetycka*, w: *Encyklopedia katolicka*, red. E. Ziemann, t. 10, Lublin 2004, kol. 1174.

³² W. Sadowski, *Litania i poezja...*, dz. cyt., s. 305.

³³ J. Piech, *Litania*, dz. cyt., kol. 1169.

³⁴ P. Nowaczyński, *Studia z literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 98, 141.

³⁵ P. Nowaczyński, *Studia z literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 98, 142.

Nasylenie litanii pierwiastkiem subiektywnym, emocjonalnym nadaje jej wydźwięk liryczny. Subtelne odcienie przydaje poeta także wezwaniom skierowanym do Maryi. Liebert nie korzysta z określeń znanych z Litanii Loretańskiej, ale tworzy własne, pełne prostego piękna, ukazujące w oryginalny sposób Maryję jako dawczynię łask i najlepszą współpracownicę. Nazwana jest m.in. „cedrową kładką”, „Panną wysoką”, „łodzią z koralu”, „przewoźniczką serc”, „dwunastodźwięczną cytara” i „otwartą różą”. Określenia te odwołują do symboliki chrześcijańskiej. Cedr, jako najpotężniejsze drzewo Biblii, stanowi emblemat królewskośći, potęgi, godności, stałości i sprawiedliwości³⁶. W tradycji chrześcijańskiej drzewo to jest atrybutem Chrystusa, ale także Maryi Panny („Wyroślam jak cedr na Libanie”³⁷). Łódź z koralu, czyli morskiego drzewa³⁸, funkcjonuje jako bezpieczny przewoźnik duszy³⁹, wiedzionej ku nieśmiertelności. Znamiennym określeniem jest także „dwunastodźwięczna cytara”. W Biblii, a także w symbolicznych opisach pisarzy chrześcijańskich nader często pojawiają się instrumenty strunowe, jak harfa, lira, lutnia czy cytra, pokrewna starogreckiej kitarze, symbolizującej „zjednoczenie nieba i ziemi”⁴⁰. W patrystyczno-średniowiecznym nurcie, w jaki wpisują się m.in. dzieła filozofa i teologa Honoriusza z Autun (zm. 1150), Bóg Stwórca określany jest jako „najwyższy Muzyk” i „najzdolniejszy Lutnik”, który „zbudował *Universum* na kształt potężnej cytry, której struny stanowiły duch i materia, chóry niebieskie, niebo i piekło, żywioły i to wszystko, czego doświadczają zmysły”⁴¹. W pismach św. Augustyna *cithara*, podobnie jak *psalterium* funkcjonują jako symbol „działania, ponieważ gra się na nich palcami”⁴².

Istotne jest także użycie liczby „dwanaście”, która w symbolice Biblijnej oznacza doskonałość i kompletność⁴³. Można w tym miejscu przywołać fragment Apokalipsy św. Jana, koncentrujący uwagę na osobie Maryi jako przedstawicielki ludu Bożego: „Niewiasta obleczona w słońce i księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu”⁴⁴. Liebert nazywa Maryję także „różą”. Królowa kwia-

³⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 39–40.

³⁷ Syr 24, 13.

³⁸ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2012, s. 194.

³⁹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 213.

⁴⁰ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 178.

⁴¹ *Liber XII quaestionum*: PL 172, 1179. Cyt. za: P. Towarek, *Chrześcijańska symbolika instrumentów muzycznych*, „Studia Elbląskie” (2014) nr 15, s. 228. Podają za: http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Studia_Elblaskie/Studia_Elblaskie-r2014-t15/Studia_Elblaskie-r2014-t15-s221-232/Studia_Elblaskie-r2014-t15-s221-232.pdf.

⁴² P. Towarek, *Chrześcijańska symbolika instrumentów muzycznych*, dz. cyt., s. 229.

⁴³ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 78.

⁴⁴ Ap 12, 1.

tów jest „otwarta”, a więc gotowa na obdarowywanie swym pięknem. W symbolicznej chrześcijańskiej róża to miłość Boga, dziewiczość, czystość, cnotliwe piękno, łaska i miłość duchowa. Pozostaje ona też charakterystycznym atrybutem Maryi, nazywanej „Różą bez kolców”⁴⁵.

Litania do Marii Panny Karola Szymanowskiego

Jerzy Liebert pisał swą *Litanie*, jak zaznacza Alicja Matracka-Kościelny, „w okresie najgłębszej i najbardziej harmonijnej przyjaźni z Anną Iwaszkiewiczową”⁴⁶. Jej też zadedykował swój wiersz, ofiarując go w dniu imienin Anny – 26 lipca 1926 r. Iwaszkiewiczowa, której przypadło w udziale inspirujące pośrednictwo między Liebertem a Szymanowskim, z radością przyjęła słowa poety, który dowiedziawszy się o zamiarze umuzycznienia wiersza przez Szymanowskiego, pisał: „Bardzo mi było przyjemnie, gdy dowiedziałem się z twojego listu, że Karolowi Szymanowskiemu podobał się ten wierszyk w Skamandrze. Gdyby, tak jak piszesz, napisał do tego muzykę, byłbym przynajmniej mocno przekonany, że przecież jednakże jeden mój utwór przejdzie do potomności. To bardzo miłe tak pomyśleć”⁴⁷.

Nasuwa się w tym miejscu pytanie, co urzekło kompozytora w liryku młodego poety. Dlaczego z całego tomiku, jaki podarowała mu Iwaszkiewiczowa, wybrał właśnie *Litanie do Marii Panny*? Wiadomo, że Szymanowski był niezwykle wyczulony na słowo literackie. Znał najważniejsze dzieła powstałe w przeszłości, ale też śledził to, co wychodziło spod piór pisarzy jego czasu. Ponadto sam był autorem utworów literackich. Jarosław Iwaszkiewicz odnotował we wspomnieniach: „Szymanowski znał i kochał [...] współczesną literaturę polską”⁴⁸. W innym miejscu autor pisał o swym kuzynie: „Szymanowskiemu w niektórych momentach życia nie wystarczała muzyka, uciekał się przeto do literatury. Pozostałe po nim fragmenty filozoficzne, proza, artykuły, wiersze świadczą, iż mógł się stać równie dobrze pisarzem, co muzykiem”⁴⁹.

Jakie zatem były przyczyny artystycznego wyboru kompozytora? Pozostając na poziomie walorów stylistycznych tekstu słownego, trzeba podkreślić m.in. jego

⁴⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 362.

⁴⁶ A. Matracka-Kościelny, „*Litania do Marii Panny*” Lieberta-Szymanowskiego; *poetycka modlitwa dedykowana Annie Iwaszkiewiczowej – krąg inspiracji*, w: *Inspiracje w muzyce XX wieku filozoficzno-literackie, religijne, folklorem. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej 1–3 października 1993*, Warszawa 1993, s. 128.

⁴⁷ Z listu Jerzego Lieberta do Anny Iwaszkiewiczowej, 3.02.1927. Cyt. za: A. Matracka-Kościelny, „*Litania do Marii Panny*”..., dz. cyt., s. 129.

⁴⁸ J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, Kraków 1976, s. 29.

⁴⁹ J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, dz. cyt., s. 59.

„wyjątkowe zrytmizowanie i nacechowanie elementami muzycznymi”⁵⁰, co zapewne zwróciło uwagę Szymanowskiego. Ważniejsze znaczenie miała jednak wymowa wiersza, subtelność kreacji „świata rzeczywistości duchowych”⁵¹. Jak podkreśla Anna Szczepan-Wojnarska, nie ma w poezji Lieberta „ekspresji uczuć i religijnych wzruszeń czy dogmatycznych egzemplifikacji”. Nie jest to „poezja religijności czy pobożności”, ale „transcendencji”, stanowiąca potwierdzenie „autentyczności doświadczenia, w której podmiot staje się *locus transcendentiae*, a ona sama – tropem transcendencji”⁵². Przypomnijmy w tym miejscu słowa Szymanowskiego, który w jednym z wywiadów (1934) wyraził przekonanie o metafizycznym posłannictwie sztuki: „W sztuce najważniejsze coś, leżące poza samą sztuką. Jakiś pierwiastek transcendentalny”⁵³.

Wyobrażenia Szymanowskiego o charakterze polskiej muzyki religijnej oraz jego preferencje w wyborze tekstów poznajemy z wypowiedzi odnoszących się do *Stabat Mater*. W wywiadzie opublikowanym w czasopiśmie „Muzyka” (1926) kompozytor wyznał: „Przyznaję ze skruchą – śpiewane gdzieś w wiejskim kościółku *Święty Boże* czy ulubione moje *Gorzkie żale*, których każde słowo jest poetycko żywym organizmem dla mnie, stokroć silniej poruszały we mnie instynkt religijny, niż najkunsztowniejsza msza łacińska”⁵⁴. Szymanowski wybierał więc to, co było dla niego bardziej zrozumiałe, odwoływało się do uczucia, wiązało się z intymnym przeżyciem, w ten sposób prowadząc do metafizycznego wzruszenia i poczucia transcendencji.

Pisząc *Stabat Mater*, Szymanowski posłużył się polskim przekładem sekwencji, wydobywając zeń środkami muzycznymi całe emocjonalne i teologiczne przesłanie. Warto podkreślić, że sekwencja ta powstała w kręgu „subtelnej duchowości” franciszkańskiej, skoncentrowanej bardziej na „przeżywaniu Prawdy” niż na „racjonalnym jej dowodzeniu”⁵⁵. Teologiczna diada – *satisfactio* i *meritum*, jako „przyczyna

⁵⁰ A. M. Szczepan-Wojnarska, „...Z ogniem będziesz się żenił”. *Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta*, Kraków 2003, s. 94. Podobne uwagi formułuje Jerzy Kwiatkowski: „W kształtowaniu się urzekającego piękna poezji Lieberta nie mała rolę odegrała wersyfikacja: mistrzowskie operowanie nadzwyczaj melodyjnym wierszem sylabotonicznym”. Zob. J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2002, s. 125.

⁵¹ A. M. Szczepan-Wojnarska, „...Z ogniem będziesz się żenił”..., dz. cyt., s. 245.

⁵² A. M. Szczepan-Wojnarska, „...Z ogniem będziesz się żenił”..., dz. cyt., s. 278–279.

⁵³ K. Szymanowski, *Pisma*, t. 1: *Pisma muzyczne*, oprac. K. Michałowski, Kraków 1984, s. 454.

⁵⁴ K. Szymanowski, *Na marginesie „Stabat Mater”*. *Mysli o muzyce religijnej*, „Muzyka” (1926) nr 11/12, zob. też: K. Szymanowski, *Pisma*, t. 1: *Pisma muzyczne*, dz. cyt., s. 371.

⁵⁵ W. Lisecki, „*Stabat Mater*” Karola Szymanowskiego jako muzyczna interpretacja przesłania sekwencji, w: *Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy*, Bydgoszcz 1993, nr 5, s. 112.

i skutek” zbawczej ofiary Chrystusa, została tutaj wzbogacona o *monitum*, czyli „etykę”, jako „sposób życia ze świadomością istnienia przyczyny i skutku śmierci” Syna Bożego⁵⁶. Świadomość ta przynagliła do reakcji, jaką jest współprzeżywanie Prawdy i życie w Bogu, wymagające nieustannego doskonalenia duchowego. Tę franciszkańską postawę stanięcia wobec Prawdy odnalazł Szymanowski także w pełnym prostoty liryku Lieberta, który stał się inspiracją do bardzo osobistego wyznania. Iwaszkiewicz podkreślał we wspomnieniach: „Szymanowski dokonywał wyboru tekstów zawsze głęboko przeżytych, z pełną świadomością poetyckich idei i możliwości ich muzycznej adaptacji”⁵⁷. Takie właśnie warunki spełniał doskonale wiersz młodego warszawskiego poety.

Inną racją dla wyboru przez Szymanowskiego tekstu *Litanii* wydaje się być jego „przywiązanie do tradycji, religijnej obrzędowości”⁵⁸ i pewnego rodzaju „pobożność” maryjna. Teresa Chylińska, pisząc o praktykach religijnych rodziny Szymanowskiego, przywołuje wypowiedź zaprzyjaźnionego z kompozytorem malarza Stanisława Gilewskiego, który opowiadał: „nosił na piersiach sporo różnych medaliów z Matką Boską Częstochowską i Ostrobramską. Były to pamiątki od matki, którą bardzo kochał i uwielbiał, i z różnych miejsc świętych, które w życiu odwiedził. Był bardzo do nich przywiązany i zdenerwowany, kiedy nie mógł ich odnaleźć”⁵⁹. Innych przykładów dostarcza korespondencja Szymanowskiego z matką, która w jednym z listów napisała do syna: „Kocie mój serdeczny. Nula mi mówiła, że prosiłeś ją w liście o obrazek Matki Boskiej Częstochowskiej, posyłam Ci tymczasem mój podróżny, którego bardzo lubię, więc mi będzie przyjemnie, jak on będzie u Ciebie”⁶⁰. Tak więc religia, w której Szymanowski był wychowany, silnie związana z tradycjami narodowymi, oraz kult maryjny zapewne oddziaływały na jego postawę twórczą, a w uczuciach religijnych dostrzegał „bogactwo wyobraźni stanowiącej bezcenną inspirację artystyczną”⁶¹.

⁵⁶ W. Lisecki, „*Stabat Mater*” Karola Szymanowskiego..., dz. cyt., s. 112.

⁵⁷ J. Iwaszkiewicz, *Szymanowski a literatura*, w: *Księga sesji naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego*, Warszawa 1964, s. 135. Cyt. za: A. Matracka-Kościelny, „*Litania do Marii Panny*”..., dz. cyt., s. 129.

⁵⁸ T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, dz. cyt., s. 274.

⁵⁹ S. Gilewski, *Wspomnienia o Karolu Szymanowskim*, maszynopis. Cyt. za: T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, dz. cyt., s. 273.

⁶⁰ List Anny Szymanowskiej do Karola Szymanowskiego w Davos, Warszawa, 26.02.[1930], zob. *Karol Szymanowski. Korespondencja...*, t. 3, dz. cyt., s. 99.

⁶¹ A. Tuchowski, *Narodowy a uniwersalny wymiar muzyki w świetle refleksji estetycznej Ralpha Vaughana Williamsa i Karola Szymanowskiego*, w: *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności*, red. Z. Skowron, Kraków–Warszawa 2007, s. 71.

Pewnym przynagleniem do pracy nad umuzycznieniem *Litanii* i dokończeniem odkładanego dzieła mogła być także wiadomość o przedwczesnej śmierci poety, który zmarł na gruźlicę, nie skończywszy nawet dwudziestu siedmiu lat. Szymanowski bardzo boleśnie przeżywał śmierć bliskich i przyjaciół, z pewnością więc dotkliwym doznaniem była dla niego także wieść o odejściu młodego, niezwykle utalentowanego poety, w którym cenił „dążenie do autentyzmu i integralności życia i twórczości”⁶².

Cechy konstytutywne dzieła muzycznego

Spośród siedmiu strof wiersza Lieberta Szymanowski wybrał zwrotkę trzecią i szóstą, tworząc dwuczęściową kantatę (*I. Dwunastodźwięczna cytato, II. Jak krzak skarlaty*), chociaż, jak pisze Teresa Chylińska, na podstawie zachowanych dokumentów należy przypuszczać, że kompozytor myślał o umuzyczeniu także innych fragmentów *Litanii*⁶³.

Obie części dzieła przeznaczone zostały na jeden głos solowy – sopran, któremu towarzyszy orkiestra, a w pierwszej części także chór żeński. Obsada orkiestry, będąca przykładem skromnego, klasycznego składu symfonicznego, jest w obu ogniwach prawie taka sama: dwa flety, obój, rożek angielski, dwa klarnety, dwa fagoty, cztery rogi, dwie trąbki, kotły, talerze (w drugiej części), trójkąt, tam-tam, harfa, wyodrębniona partia skrzypiec solo (w drugiej części), kwintet smyczkowy. Szymanowski wykorzystał instrumenty w bardzo oszczędny sposób. W części pierwszej sprowadzone są one, podobnie jak chór, do skromnej roli akompaniatora, choć zmienność grup wykonawczych zapewnia kolorystyczną atrakcyjność. Największy udział dotyczy w tej części grupy smyczków oraz wybranych instrumentów dętych drewnianych (klarnet, waltornia), a więc charakteryzujących się ciemniejszym, bardziej aksamitnym kolorytem niż np. jasny flet. Nieco inaczej potraktowane zostały instrumenty dęte w drugiej części kantaty, w której Szymanowski, usamodzielniając głosy, umieścił solowe frazy w partii fletu (w mniejszym stopniu także oboju i rożka angielskiego). W części drugiej osobne miejsce w partyturze otrzymały także skrzypce solo, których udział w kreacji dzieła jest nawet większy w rozmiarach od sopranu solo (35 taktów na 46)⁶⁴.

⁶² A. M. Szczepan-Wojnarska, „...Z ogniem będziesz się żenił”..., dz. cyt., s. 278.

⁶³ Chylińska powołuje się na informację zamieszczoną w Biuletynie koncertowym Filharmonii Warszawskiej (13.10.1933), w którym określono *Litanie* Szymanowskiego jako dzieło pięcioczęściowe, a także na wypowiedzi Konstantego Regameya i Stanisławy Szymanowskiej. Zob. T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, dz. cyt., s. 562.

⁶⁴ Partia sopranu solo obejmuje 32 takty na 46.

Jedynie w punktach kulminacyjnych obu części pojawia się donośniejszy od drzewa dźwięk trąbki, tam też pobrzmiwają instrumenty perkusyjne. Perkusja służy także wyeksponowaniu poszczególnych słów. W części pierwszej triangiel i tam-tam wzmacniają („udźwięczniają”) dwukrotnie słowa „dźwięk” oraz „dla ucha” (t. 18 i 20; 34 i 36), z kolei w części drugiej te same instrumenty oraz talerze uwydatniają kluczowe słowa „wiara” i „niebu” (t. 28–29, 41). Znamienne, zwłaszcza dla części pierwszej, jest wykorzystanie harfy (36 taktów na 41), która występuje tutaj także w roli tytułowej „dwunastodźwięcznej cytary”. Warto przypomnieć, że harfa według wielu pisarzy chrześcijańskich oznaczała „ducha”⁶⁵. Instrument ten ukazywano też niejednokrotnie jako symbol „świata nadnaturalnego” czy też „kontemplacji”⁶⁶. Zważywszy na treść tekstu, harfa odnosi się w dziele Szymanowskiego również do jakości ponadestetycznych, metafizycznych. Podobną rolę spełniają w drugiej części skrzypce solo, instrument posiadający „duszę”, ujmujący szlachetnością i miękkością brzmienia, bodaj najczulszy na rozmaite zmiany odcieni barw⁶⁷ i najbardziej predestynowany do obrazowania stanów duszy ludzkiej, najtkliwszych poruszeń serca, także nostalgii, smutku i cierpienia. Zapisane w wysokich rejestrach frazy skrzypiec, towarzyszące intymnej „spowiedzi” i modlitwie o przymnożenie wiary, spełniają funkcję wyrazową, służąc jednocześnie zabiegom ilustracyjnym (wznoszące pochody jako unaocznienie zwrotu „ku niebu dalej”).

Prostotą rysunku wyróżnia się partia sopranu solo. Dotyczy to zwłaszcza części pierwszej, w której kompozytor wielokrotnie powtarza (także w transpozycji) te same motywy sekundowo-tercjowe, co przypomina repetycję zwrotów melicznych litanii liturgicznej (zob. przykł. 1).

Szymanowski stosuje też repetycje tego samego dźwięku, przez co melodia zyskuje charakter recytacyjny (w części drugiej parlando *ad libitum*). Zwraca uwagę dystans kompozytora wobec dekoratywności (wyjątek stanowią nieliczne, krótkie „melizmaty” w części drugiej na słowach „wysoka”, „krzak”, „moja”). Melodia, swobodnie rytmizowana, związana bardziej z treścią słów niż z rygiem kreski taktowej, zamykana jest w zakończeniach kolejnych ogniów zwrotami descendentnymi, przynosząc w ten sposób skojarzenia z takimi kategoriami jak „uniżoność”, „pokora”, „skruca”. Tak zaprojektowana linia melodyczna, niczym „fala z głębi serca płynącego westchnienia”⁶⁸, harmonizuje ze słowami, które słyszymy w pieśni drugiej: „Jak krzak skarłaty [...] jest moja wiara”. Sformułowanie

⁶⁵ P. Towarek, *Chrześcijańska symbolika instrumentów muzycznych*, dz. cyt., s. 226.

⁶⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 108.

⁶⁷ Por. M. A. Rimski-Korsakow, *Zasady instrumentacji*, t. 1, tłum. Z. Wendyński, Kraków 1953, s. 15.

⁶⁸ T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, dz. cyt., s. 404, 559.

to Chylińska porównuje do opisanego w Biblii (Łk 13, 6–9) uschniętego drzewa figowego⁶⁹. Na przeciwnym biegunie pozostaje kojarzony z Maryją mistyczny krzew różany, niewiędnący, zakorzeniony w „nowym ogrodzie Eden”⁷⁰. Innym przykładem jest porównanie Maryi do biblijnego „krzewu gorejącego” (Wj 3, 2–4), znane z *Godzinek ku Najświętszej Maryi Panny*: „Tyś Krzak Mojżeszów, boskim ogniem gorejąca”.

Wysublimowane brzmienia *Litanii* pojawiają się, jak akcentuje Małgorzata Janicka-Słysz, w „funkcji ekspresywnej i symbolicznej”⁷¹. W planie wertrykalnym pierwszej części kantaty zwraca uwagę predylekcja do stosowania w wybranych głosach współbrzmień tercjowych i przesuwania sekundowego trójdźwięków. Współbrzmienia dobarwiane są dysonansami, w kilku też miejscach (m.in. w zakończeniu) pojawiają się złożenia interwałów czystych (kwinta), decydujących o ascetyczności planu harmonicznego, a jednocześnie świadczących o zabiegu archaizacji. W kategoriach symbolicznych, jako obraz harmonii kosmosu, można w tej części interpretować pochod konsonansowych (zgodnie brzmiących) trójdźwięków durowych (t. 17), przypadających na słowa „struny są z nieba” (As, B, Ces, B, As, Ges^{5<}, F).

Druga część kantaty, adekwatnie do tekstu zaadaptowanego przez Szymanowskiego, naznaczonego bolesnym wyznaniem podmiotu o rachityczności jego wiary, jest znacznie bardziej nasycona dysonansami (np. pochody przesuwanych septym). Pośród wyrafinowanych, nietradycyjnych brzmień odmianę przynosi sekwencja przenoszonych w górę (z nadzieją) akordów konsonansowych (cis, D, E, Fis), towarzyszących opadającej, pełnej skruchy linii sopranu na słowie „wiara” (t. 28–29) (zob. przykł. 2).

Analizując plan horyzontalny i wertrykalny kantaty, dostrzec można specyficzną spójność materiałową. Rafał Augustyn podkreśla, iż w dziele tym mamy do czynienia „z wyjątkową u Szymanowskiego zwartością faktury, ze szczególnego rodzaju podobieństwem planu melodycznego i fakturalnego wypełnienia”. Autor zauwa-

⁶⁹ T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, dz. cyt., s. 404, 563.

⁷⁰ Por. A. Wojtczak, *Kształtowanie się kultu i nauki o Maryi „Róży Duchownej”*, „Liturgia Sacra” 18 (2012) nr 2, s. 431. Podaję za: <http://www.liturgiasacra.uni.opole.pl/pdf/fwdfwl-s40/08-Wojtczak.pdf>, 27.05.2017.

⁷¹ M. Janicka-Słysz, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Kraków 2013, s. 133.

Słowa Jerzego Lieberta

KAROL SZYMANOWSKI
Op. 59

Andante. Molto tranquillo

Flauti I, II
Oboe
Corno ingl.
Clarinetti in B I, II
Fagotti I, II
Corni in F I, II, III, IV
Trombe in C I, II
Timpani
Triangolo
Tam-tam
Arpa
Soprano solo
Soprani Coro
Alti
Violini I, II
Viole
Vioioncelli
Contrabassi

Andante. Molto tranquillo

pp sempre
pp sempre
pp dolciss. sempre

p Duu - na - sto-dziewię-czna cy - ta - ro - ,

Przykład 1. Karol Szymanowski, *Litania do Marii Panny*, I. Dwunastodźwięczna cytara, t. 1–10.

6

①

FL. I
II

Ob.

C. ingl.

Cl. I
in B II

Fg. I
II

Cor. I
in F II

III
IV

Truba I
in C II

Timp.

Triang.

Tam-tam

Ar.

Sopr. solo

kló - re - j - stru - ry są z nie - ba - , - dziań - k mo - u - y lu - dz - kie - - j dia - me - go u - - cha

Sopr. Coro

Alti

Vni I

II

Vle

Vc.

Cb.

I con sord.
pp dolciss. ten.

III senza sord.
ppp dolciss. ten.

pp marc. dolciss.

bocca chiusa
pp

sord.
pp
div.
sord. *pp*

①

*) II skrzypce, altówki i wiolonczele do znaku ⊕ tylko w razie wykonania bez chóru.

20

Lento

5

I solo

pp dolciss.

Fl. II

Ob.

C. ingl.

pp dolce, marc.

pp

Cl. in B

ppp

pp dolce, marc.

pp

Fg. I

ppp

ppp

pp

Fg. II

ppp

pp

ppp

Cor. in F

con sord.

pp

ppp

sempre con sord.

pp dolciss.

Trbe in C

con sord.

pp

ppp

Timp.

pp marc.

Trgl.

(bacc. di Timp.)

pp

Tam-tan

pp

pp

Ar.

Sopr. solo

uia - - - ra

Jak krza - - k skarła -

pp dolce, marc.

Vno solo

ppp

pp

Vni I

ppp

ppp

Vni II

ppp

div.

ppp

Vle

ppp

div.

Vc. solo

ppp

arco

ppp

Vc.

arco

pizz.

arco

ppp

Cb.

arco

pizz.

arco

p dolce, marc.

Lento

5

FWM
890

Przykład 2. Karol Szymanowski, *Litania do Marii Panny, II. Jak krzak skarłaty*, t. 28–32.

za dalej, że w przeciwieństwie do większości dzieł, w którym kompozytor „zwykle myślał dwoma (lub więcej) planami fakturalnymi [...], z silnym eksponowaniem niezależnej, ekspresyjnej melodii”, melodia *Litanii*, nie tracąc swego oddziaływania ekspresywnego, „należy do tego samego porządku fakturalnego, co linie i ostinata instrumentalne, i zupełnie pozbawiona jest tak typowej dla wcześniejszych dzieł linearnej ornamentacji”⁷².

Intymny, „ściszony liryzm”⁷³ *Litanii*, należącej do ostatniej w całej twórczości Szymanowskiego fazy „oczyszczania i intensyfikacji brzmienia”⁷⁴, wzmacnia odpowiednio dobrana agogika, dynamika i artykulacja. Część pierwsza realizowana jest w tempie *andante*, druga w *andante* i *lento*. W obu ogniwach przeważają różne odcienie *piano* (od *mp* do *pppp*, gra *con sordino*, śpiew chóru *bocca chiusa*) i artykulacja *legato*. Jako urozmaicenie wprowadzana jest gra *pizzicato*, *marcato* czy *sul tasto*, ale zwykle oznaczenia te łączone są z wszechobecnymi określeniami *dolce* i *dolcissimo*, także *cantabile*. Intensyfikacji brzmienia służy obecne w obu częściach określenie *espressivo*, z kolei dla całej pierwszej części znamienne jest wskazanie *molto tranquillo*, sugerujące charakter „kontemplatywny”⁷⁵.

Wymienione wyżej parametry muzyczne Mieczysław Tomaszewski klasyfikuje jako cechy tzw. idiomu „franciszkańskiego” – metaforycznie ujętego „modusu *semplice e divoto*”, do którego przypisuje autor zarówno *Litanie*, jak i pozostałe religijne kompozycje Szymanowskiego⁷⁶. Ze stanowiskiem tym polemizuje Rafał Augustyn, twierdząc, że „charakterystyczna jednolitość konstrukcji, «nagość» struktury jest bardzo podobna do ujęcia problemu przez licznych artystów epoki, niekoniecznie inspirujących się mistrzem z Asyżu”⁷⁷. Warto jednak wziąć pod uwagę spostrzeżenie Tomaszewskiego, iż ideały św. Franciszka, cieszące się w czasach Szymanowskiego wielkim zainteresowaniem, uobecnianie m.in. w twórczości poetyckiej, były kompozytorowi coraz bliższe, co poświadczają zarówno przejmomo-

⁷² R. Augustyn, *Art Déco? „Okres narodowy” Karola Szymanowskiego a sztuki piękne*, w: *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności*, dz. cyt., s. 34.

⁷³ T. A. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997, s. 325.

⁷⁴ Określenia tego używa Małgorzata Janicka-Słysz, charakteryzując prawa i reguły stanowiące o *differentia specifica* muzyki Szymanowskiego według modelu Leonarda B. Meyera i w oparciu o kategorie brzmienia. Por. M. Janicka-Słysz, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego...*, dz. cyt., s. 128.

⁷⁵ M. Janicka-Słysz, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego...*, dz. cyt., s. 152.

⁷⁶ M. Tomaszewski, „*Semplice e divoto*”. *Szymanowskiego idiom „franciszkański”*, w: M. Tomaszewski, *Nad pieśniami Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998, s. 79–97.

⁷⁷ R. Augustyn, *Art Déco? „Okres narodowy” Karola Szymanowskiego a sztuki piękne*, dz. cyt., s. 35.

wanie tego typu tekstów do kompozycji religijnych, jak i wypowiedzi publiczne twórcy i zachowana korespondencja⁷⁸.

Na marginesie powyższych rozważań dotyczących subtelności brzmienia *Litanii* – dzieła, w którym Szymanowski „sam stał się podmiotem lirycznym”⁷⁹, interesująca wydaje się wypowiedź dziennikarki warszawskiej Stefanii Szurlejówny, która w wywiadzie opublikowanym w 1935 r. zaznaczyła: „Każdemu człowiekowi odpowiada jakiś kolor. Szymanowski – to *symphonie en gris*. Jeżeli już używać muzycznych terminów, to można powiedzieć o nim, że jest skomponowany w piano. Jest harmonijny i ściszony. Nie ma w nim nic ostrego i kanciastego”⁸⁰. Spostrzeżenie to dotyczy wizerunku kompozytora dojrzałego, ubogaconego różnorodnością doświadczeń i przeżyć duchowych, które w ostatnim okresie twórczości zaowocowały m.in. dziełami religijnymi skoncentrowanymi na rzeczywistości transcendentnej. Alicja Matracka-Kościelny, powołując się na stwierdzenie Iwaszkiewicza, iż mistycyzm Szymanowskiego miał „najczęściej charakter pogański”, pisze, że w *Litanii do Marii Panny* uległ on „zasadniczemu przeobrażeniu”, a piękno muzyki, z całym bogactwem środków kompozytorskiego *métier*, „stało się nośnikiem wartości pozaestetycznych, pozornie w muzyce niewyraźalnych”⁸¹.

O sposobach uobecniania w muzyce tego, co duchowe, pisze m.in. Bohdan Pocij, który rozróżnia dwie zasadnicze sfery: „muzykę «z ciała» i muzykę «z ducha»”. Podczas gdy do cech „cielesności” należą: „bujna różnorodność barw brzmieniowych, gęstość faktury orkiestrowej, dosadność rytmu, konkretność melodii, energia witalna” i „ostrość efektu dźwiękowego”, muzykę „duchową” wyróżniają: „wysublimowanie tkanki dźwiękowej, jasność, świetlistość kolorytu, delikatność rytmu, powolne wypełnianie czasu, cienkie linie” oraz „subtelne kontury melodyczne”⁸². Takie właśnie atrybuty przypisać można *Litanii* Szymanowskiego, która jawi się jako muzyka „zrodzona z głębokich intuicji metafizycznych”, a jednocześnie okazuje się też „najbardziej ludzka, człowiecza”, w sensie „duchowego przezwyciężania oporu cielesnej materii”⁸³.

Powracając do interpretacji dzieła na poziomie artystyczno-estetycznym, warto przywołać uwagę Teresy Chylińskiej, która stawiając najpierw pytanie: „Czy użytą przez Szymanowskiego metaforę «ubóstwa» można odnieść także do warstwy mu-

⁷⁸ M. Tomaszewski, „*Semplice e divoto*”. *Szymanowskiego idiom „franciszkański”*, dz. cyt., s. 92–94.

⁷⁹ T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, dz. cyt., s. 567.

⁸⁰ K. Szymanowski, *Pisma*, t. 1: *Pisma muzyczne*, dz. cyt., s. 465.

⁸¹ A. Matracka-Kościelny, „*Litania do Marii Panny*”..., dz. cyt., s. 131.

⁸² B. Pocij, *Duchowość i zakorzenienie*, w: *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Sz wajgier, Kraków 2004, s. 44.

⁸³ B. Pocij, *Duchowość i zakorzenienie*, dz. cyt., s. 45.

zycznej dzieła?” , odpowiada: „Oczywiście nie, język muzyczny *Litanii* nie został z niczego ogołocony, jest natomiast maksymalnie skondensowany, powściągliwy, oszczędny i prosty”⁸⁴. Trafnym komentarzem do tych słów, a jednocześnie swoistą „recenzją” kantaty Szymanowskiego wydają się być słowa Jerzego Lieberta, który odnosząc się do poezji, zaznaczył: „w prostocie zaklęta jest najwyższa technika, najwyższy kunszt artystyczny. Prostotę zdobywa poeta po długiej walce o najlepsze miejsce dla jednego słowa”⁸⁵.

Streszczenie

Litania do Marii Panny Jerzego Lieberta w kantacie Karola Szymanowskiego

Przedmiotem artykułu jest *Litania do Marii Panny* op. 59 Karola Szymanowskiego, napisana do fragmentów wiersza Jerzego Lieberta. Autorka koncentruje się najpierw na cechach twórczości Lieberta, jako czołowego przedstawiciela poezji religijno-filozoficznej dwudziestolecia międzywojennego, wskazując także na ewolucję poglądów filozoficzno-religijnych poety, determinujących jego aktywność literacką. Analizie poddany jest najpierw pełen prostoty, nacechowany symbolicznie liryk Lieberta *Litania do Marii Panny*, stanowiący przykład poezji, w której podmiot „staje się *locus transcendentiae*”. Kontekst dla wiersza stanowi zarówno litania liturgiczna, jak i litania poetycka, z przykładami wierszy napisanych przed *Litanią* Lieberta. W dalszej części artykułu autorka skupia się na walorach kantaty Karola Szymanowskiego, uznanej przez samego kompozytora za „może najlepszy utwór, jaki napisał”. Wskazując najpierw na przyczyny inspiracji wierszem Lieberta oraz okoliczności powstania dzieła, autorka przechodzi do charakterystyki cech konstytutywnych kantaty, odnajdując je na poziomie stylu i estetyki, w relacji słowa i muzyki oraz symbolicznie figur obrazowych i wyrazowych. W interpretacji dzieła pojawiają się odniesienia do analiz innych autorów, m.in. koncepcji Mieczysława Tomaszewskiego, przedstawiającego *Litanię* jako wcielenie idiomu „franciszkańskiego”.

⁸⁴ T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, dz. cyt., s. 563.

⁸⁵ Cyt. za: W. Smaszcz, *Habitus poetycki Jerzego Lieberta*, dz. cyt., s. 201.

Summary

Litany to the Virgin Mary by Jerzy Liebert in the cantata by Karol Szymanowski

The subject of the article is *Litany to Virgin Mary* op. 59 by Karol Szymanowski, written to excerpts of a poem by Jerzy Liebert. The author starts by concentrating on the characteristics of the works of Liebert, who was a leading representative of religious-philosophical poetry during the period between the two world wars. She also discusses the evolution of the poet's religious-philosophical views and the way in which they influenced his literary activity. The analysis begins with Liebert's lyrical poem *Litany to the Virgin Mary*, a poem of great simplicity yet symbolically charged, constituting an example of the kind of poetry where the subject "becomes *locus transcendentiae*". The context for the poem is provided both by liturgical litany and poetic litany, with examples of poems written by Liebert prior to the *Litany*. In the later part of the article the author focuses on the attributes of Szymanowski's cantata, which the composer himself regarded as "perhaps the best work he had ever written". Having indicated the reasons why Liebert's poem was the source of inspiration, and having described the circumstances under which the work was composed, the author moves on to characterise the constitutive features of the cantata, identifying them at the level of style and aesthetics, in the relation between words and music, and the symbolism of the imagery and expressive figures. In the interpretation of the work she refers to analyses by other authors, including Mieczysław Tomaszewski's conception which depicts the Litany as an embodiment of the "Franciscan" idiom.

Słowa kluczowe: Jerzy Liebert, Karol Szymanowski, kantata, litania poetycka, modlitwa, poezja polska, polska muzyka religijna, transcendencja

Keywords: Jerzy Liebert, Karol Szymanowski, cantata, poetic litany, prayer, Polish poetry, Polish religious music, transcendence

Bibliografia

- Augustyn R., *Art Déco? „Okres narodowy” Karola Szymanowskiego a sztuki piękne*, w: *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności*, red. Z. Skowron, Kraków–Warszawa 2007, s. 19–37.
- Bartłomieja Zimorowicza *Hymny na uroczyste święta Bogarodzicy*, Kraków 1876.
- Bednarek A., *Litania poetycka*, w: *Encyklopedia katolicka*, red. E. Ziemann, t. 10, Lublin 2004, kol. 1174–1175.
- Chylińska T., *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 2, Kraków 2008.

- Cirlot J. E., *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2012.
- Dąbek S., *Twórczość litanijna Stanisława Moniuszki i jej konteksty*, Warszawa 2011.
- Iwazzkiewicz J., *Spotkania z Szymanowskim*, Kraków 1976.
- Janicka-Słysz M., *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Kraków 2013.
- Karol Szymanowski. *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów do i od kompozytora*, t. 3: 1927–1931 (1930, 1931), oprac. T. Chylińska, Kraków 1997.
- Karol Szymanowski. *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów do i od kompozytora*, t. 3: 1927–1931 (1930/31), oprac. T. Chylińska, Kraków 1997.
- Karol Szymanowski. *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów do i od kompozytora*, t. 4: 1932–1937 (1933), oprac. T. Chylińska, Kraków 2002.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2002.
- Rimski-Korsakow M. A., *Zasady instrumentacji*, t. 1, tłum. Z. Wendyński, Kraków 1953.
- Koźmian S., *Do mistrzów słowa*, Paryż 1846.
- Lisecki W., „Stabat Mater” Karola Szymanowskiego jako muzyczna interpretacja przesłania sekwencji, w: *Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy*, Bydgoszcz 1993, nr 5, s. 111–117.
- Matracka-Kościelny A., „Litania do Marii Panny” Lieberta-Szymanowskiego; poetycka modelitwa dedykowana Annie Iwazzkiewiczowej – krąg inspiracji, w: *Inspiracje w muzyce XX wieku filozoficzno-literackie, religijne, folklorem. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej 1–3 października 1993*, Warszawa 1993, s. 128–131.
- Nowaczyński P., *Studia z literatury XX wieku*, Lublin 2004.
- Piech J., *Litania*, w: *Encyklopedia katolicka*, red. E. Ziemann, t. 10, Lublin 2004, kol. 1169–1171.
- Pociej B., *Duchowość i zakorzenienie*, w: *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwejgier, Kraków 2004, s. 41–53.
- Poezja polska. Antologia w układzie Stanisława Grochowiaka i Janusza Maciejewskiego*, t. 2, Warszawa 1973.
- Sadowski W., *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Warszawa 2011.
- Smaszcz W., *Habitus poetycki Jerzego Lieberta*, w: J. Liebert, *Poezje wybrane*, Warszawa 1996.
- Szczepan-Wojnarska A. M., „...Z ogniem będziesz się żenił”. Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta, Kraków 2003.
- Szymanowski K., *Na marginesie „Stabat Mater”. Myśli o muzyce religijnej*, „Muzyka” 1926, nr 11/12.
- Szymanowski K., *Pisma*, t. 1: *Pisma muzyczne*, oprac. K. Michałowski, Kraków 1984.

- Tarnowski S., *Stanisław i Jan Koźmianowie*, „Pamiętnik Literacki” 1 (1902) nr 1/4, s. 557–569.
- Tomaszewski M., „*Semplice e divoto*”. *Szymanowskiego idiom „franciszkański*”, w: M. Tomaszewski, *Nad pieśniami Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998, s. 79–97.
- Towarek P., *Chrześcijańska symbolika instrumentów muzycznych*, „Studia Elbląskie” (2014) nr 15, s. 221–232.
- Tuchowski A., *Narodowy a uniwersalny wymiar muzyki w świetle refleksji estetycznej Ralpa Vaughana Williama i Karola Szymanowskiego*, w: *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności*, red. Z. Skowron, Kraków–Warszawa 2007, s. 49–78.
- Wojtczak A., *Kształtowanie się kultu i nauki o Maryi „Róży Duchownej”*, „Liturgia Sacra” 18 (2012) nr 2, s. 427–447.
- Zieliński T. A., *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997.