

Michał Stawecki

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Topos romano-frankoński na przykładzie *Missa Claromontana* (2005) na chór, organy i kotły Mariana Sawy

Marian Sawa odszedł niespodziewanie i przedwcześnie w kwietniu 2015 r. Pozostawił po sobie niezliczoną ilość dzieł sakralnych, instrumentalnych, piosenek dla dzieci i muzyki użytkowej o różnym stopniu trudności¹. *Missa Claromontana*, dzieło niezwykle, ujmujące w swej prostocie i fascynujące zarazem, jest ostatnim jego utworem. Omawiany cykl będzie dla mnie pretekstem do przedstawienia pewnych założeń ideologicznych towarzyszących kompozytorowi na jego całej drodze twórczej. Scharakteryzuję użyte środki techniki kompozytorskiej, które determinują dzieło i sprawiają, że ma ono charakter topiczny. Odniosę się do zagadnienia obecności śladów pierwotnej kultury muzycznej Kościoła, od idiomu do toposu, w świetle magisterium Kościoła.

Idiom gregoriański to – sprowadzając do definicji jak najbardziej ogólnej – użycie *explicite* formuł i „tematów” gregoriańskich (w zasadzie najbardziej rozpoznawalnych ich czół) w sposób świadomy i zamierzony przez kompozytora. Inspiracja to również stylizacja melodii w taki sposób, by swoim kształtem i ornamentacją przypominały repertuar gregoriański, ale sam termin oznacza również, a może należałoby powiedzieć – przede wszystkim – odniesienie do pierwowzorów kompozycyjnych muzyki sakralnej obecnych w monodii gregoriańskiej. Za przykład

¹ O życiu i twórczości (głównie sakralnej) Mariana Sawy zob. m.in.: E. Boruch, *Inspiracje chorałem gregoriańskim w twórczości organowej Mariana Sawy na przykładzie wybranych utworów*, praca magisterska, UKSW, Warszawa 2007; L. M. Gorecki, *Droga życiowa Mariana Sawy i źródła inspiracji jego muzyki instrumentalnej*, praca doktorska, UMFC, Warszawa 2015; J. Kosińska, *Religijna, wokalna i wokarno-instrumentalna twórczość kompozytorska Mariana Sawy*, praca doktorska, UMFC, Warszawa 2015; M. Sawa, *Moje Sacrum*, w: *Marian Sawa in memoriam*, red. M. T. Łukaszewski, Warszawa 2010, s. 30–32; M. Sawa, *Pytania do siebie*, w: *I Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. A. Gronau-Osińska, Warszawa 1999, s. 79–81 (Zeszyty Naukowe – Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, nr 42).

niech posłużą słowa antyfony: *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui*. Można zaryzykować stwierdzenie, że w zasadzie każdy utwór, któremu kompozytor nadał tytuł *Ave Maria*, może być rozpatrywany w kontekście jego gregoriańskiego archetypu, nawet jeśli jego warstwa melodyczna nie ma z nim żadnego związku. Jeśli do tworzenia nowych kompozycji wykorzystujemy dziś teksty liturgiczne, musimy mieć świadomość, że to wszystko już było, że historia zatacza krąg. Dla doświadczonego gregorianisty do odnalezienia inspiracji antyczną tradycją muzyczną wystarcza już sama obecność łacińskiego tytułu. W wypadku twórczości Mariana Sawy, którego gros kompozycji mieści się w obszarze muzyki sakralnej, obecność idiomu gregoriańskiego nie budzi najmniejszej wątpliwości. Jego twórczość, nie tylko wokalna, wyrosła na kanwie monodii liturgicznej i jest w niej zakorzeniona tak głęboko, że można tu śmiało mówić nie tylko o idiomie, ale również o toposie romano-frankońskim².

Stanisława Dąbek, próbująca uporządkować szeroko rozumianą problematykę inspiracji chorałowej, wprowadza kolejne określenie – chorałowe *fondamento*, o którym „można mówić wówczas, gdy chorał gregoriański użyty w kompozycji jako materiał dźwiękowy ma znaczenie formotwórcze”³. Jednakże termin „topos” w przypadku *Missa Claromontana* zdaje się odpowiedniejszy, zakresowo szerszy i zgodnie z definicją dający świadectwo archetypicznego charakteru kultury, jej ciągłości i wspólnoty⁴.

Tak jak w literaturze pięknej, tak i w dziedzinie sztuki muzycznej mianem „literatura” określamy ogół kompozycji przeznaczonych na dany aparat wykonawczy. W przypadku toposu romano-frankońskiego (gregoriańskiego) rozważania nabiera-

² Pod pojęciem repertuaru romano-frankońskiego kryje się tradycja muzyczna powstała w VIII w. na styku dwóch dialektów monodycznych: rzymskiego (starorzyskiego) i galikańskiego. Zaczęła się rozprzestrzeniać po Europie rządzonej przez Karolingów dzięki zastosowaniu specjalnej notacji paleograficznej (notacja neumatyczna *in campo aperto*) ułatwiającej pamięciowe opanowywanie utworów. Tradycja powiązała ten rodzaj śpiewu z postacią papieża Grzegorza Wielkiego (590–604), co dodatkowo przyśpieszyło jego transmisję. Szerzej na ten temat zob.: M. Stawecki, *Słowo – znak – gest – dźwięk. Semiologia śpiewu gregoriańskiego i interpretacja*, „Studia Hildegardiana Sariensia” 2 (2015), s. 93–96.

³ S. Dąbek, *Chorałowe fondamento i inspiracja chorałowa we współczesnej wielogłosowej muzyce religijnej – próba typologii. Na materiale „Missa corale” (2003) Józefa Świdra i „Mszy legnickiej” (2000) Stanisława Moryto*, w: *Monodia et harmonia polonica sacra. Gregorio Pikulik Cordis donum*, red. S. Dąbek i in., Warszawa 2013, s. 335.

⁴ *Wielki słownik wyrazów obcych PWN* przytacza następującą definicję toposu: „motyw lub temat pojawiający się pod różnymi postaciami w literaturze wielu epok i kultur, będący świadectwem ciągłości i wspólnoty kulturowej oraz archetypicznego charakteru kultury”. Zob. *Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, red. M. Bańko, Warszawa 2005, s. 1265.

ją szczególnego, symbolicznego sensu. Fakty historyczne dowodzą niezaprzeczalnie, że ten rodzaj muzyki stał się bazą dla rozwoju muzyki Europy Zachodniej⁵. Traktowany był nie tylko jako inspiracja, lecz raczej etap w rozwoju muzyki. Pierwsza polifonia to właśnie w nim widziała swoje źródło melodyczno-rytmiczne, a przez długi czas nawet modalne.

Dla Mariana Sawy, który otrzymał bardzo dobre wykształcenie gregoriańskie w założonej przez ks. Antoniego Hlonda (Chlondowskiego), prowadzonej w latach 1916–1963 przez Zgromadzenie Salezjańskie, Szkole Organistów w Przemysłu, śpiew gregoriański był tak bardzo naturalną częścią muzyki liturgicznej, że nie potrafił się z nim rozstać przez całe życie⁶. Śledząc poczynania kompozytorskie niektórych z jej absolwentów, z łatwością można zauważyć stałą obecność melodyki i modalności gregoriańskiej. To właśnie w latach 1951–1955, przypadających na okres edukacji w zakładzie salezjańskim, Sawa poznał szereg przedsoborowych form muzyczno-liturgicznych, a najczęściej używane, jak części stałe mszy świętej, mszę za zmarłych czy codzienne antyfony, znał na pamięć. Miał z nimi kontakt już zresztą znacznie wcześniej, w domu rodzinnym, gdyż jego ojciec był organistą parafii w Łopienniku, a śpiew gregoriański przed Soborem Watykańskim II był codzienną nieodzowną praktyką liturgiczną. Wycisnęło to na jego twórczości niezatarte piętno. Kiedy tylko potrzebował, wydobywał łacińskie teksty i melodie gregoriańskie z pamięci. Na kilka miesięcy przed śmiercią, pracując w chorobie nad ukończeniem partytury *Missa Claromontana*, przywołał teksty całego cyklu mszalnego z pamięci (przez przypadek pominął tylko kilka krótkich fragmentów w *Gloria – tu solus Sanctus*, i w *Credo – et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris* oraz *ed expecto resurrectionem mortuorum*).

Cytując fragment rozmowy Anny Pieczyńskiej z ks. prof. Kazimierzem Szymonikiem z 11 listopada 2006 r.⁷, pragnę przytoczyć następujące słowa ks. profesora:

⁵ Por. A. Turco, *Iniziazione al canto gregoriano*, t. 1, Roma 2016, s. 3–11 (Didattica e sagistica).

⁶ Absolwentami słynnej szkoły przemyskiej byli m.in.: Feliks Rączkowski, Zdzisław Nowacki, Tadeusz Jarzęcki, Eugeniusz Sroczyński, Jerzy Kurcz, Mieczysław Tuleja i Jan Rybarski. Zob. K. Dąbrowski, *Salezjańskie Szkoły Muzyczne w Lutomierniku*, w: *Ślad obecności*, red. A. Krysztofiak, K. Dąbrowski, Lutomiernik 2016, s. 10..

⁷ Rozmowę przeprowadzono na potrzeby pracy magisterskiej zatytułowanej „Inspiracje chóralnym gregoriańskim w twórczości o tematyce religijnej Mariana Sawy na przykładzie wybranych utworów chóralnych *a cappella* i wokalno-instrumentalnych”, napisanej pod kierunkiem dra Marcina Tadeusza Łukaszeńskiego w Instytucie Nauk Historycznych na specjalności muzykologia teoretyczna i stosowana Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie: http://www.mariansawa.org/pdf/pl/KsProf_K_Szymonik.pdf, 21.11.2015.

[Marian Sawa] był obciążony pewną tradycją – jeśli o muzykę kościelną chodzi – [...] od dziecka chorałem nasiąkał [...], on na chorale wyrósł, on ten chorał od dziecka praktykował jako syn organisty i potem sam jako organista. Dlatego młodym kompozytorom jest trudniej zgłębić całą tajemnicę chorału, wejść w jego klimat i potem przenieść ten klimat na cały utwór. Są cytaty, są inspiracje, ale ich związek z całością jest bardziej luźny. [...] Ta ilustracja chorałowa, czasem skromna, jest z jednej strony obciążona historią, ale z drugiej strony bardzo często jest utrafiona. Ponieważ to, co cechuje chorał, zwłaszcza ten z okresu klasycznego, to istotny związek muzyki ze słowem. A kompozytor, jeżeli chce być przekonujący i prawdziwy w swym utworze, nie może tego związku rozerwać. W chorale związek ten jest idealny. Dlatego zawsze będzie jakieś naśladownictwo chorału, nie mówiąc już, że jeżeli jest to utwór sakralny, to jedyną niekwestionowaną sakralnością w Kościele, jak mówi Bohdan Pociąg, jest chorał gregoriański. Szukanie sakralności to jest wzorowanie się na chorale, który i w dokumentach, i w tradycji, i nawet wśród krytyków muzycznych jest uważany za wzór sakralności⁸.

Twórczość Mariana Sawy jest nie tylko inspirowana śpiewem gregoriańskim, ale ma charakter topiczny, czego nader czytelnym dowodem jest z pewnością *Missa Claromontana*.

Kultura, a więc i muzyka, a muzyka sakralna w szczególności, jest fenomenem trwale związanym ze światem człowieka: „muzyka nie powstaje w próżni, w całkowitej izolacji od świata i życia”⁹. Kultura muzyczna jest tworem człowieka powstającym dla dobra człowieka. Ma ona „wymiar – pisze Stanisław Kowalczyk – wybitnie indywidualny, ale i społeczny: jest tworzona przez konkretnych ludzi – zwykle dynamicznych i twórczych, którzy działają w społecznym kontekście przestrzenno-czasowym”¹⁰. Tym kontekstem była dla Sawy muzyka przedsoborowa, soborowa i posoborowa, a on sam, będąc świadkiem „transformacji” liturgicznej, starał się zachować w ciągłej tradycji to, co jego zdaniem najcenniejsze. Można go nazwać człowiekiem przejścia – od starej tradycji do nowej, w której rysy i kontury starego porządku są stale obecne. Śpiew gregoriański był dla Sawy nie tylko kulturą prze-

⁸ A. Pieczyńska, Inspiracje chorałem gregoriańskim w twórczości o tematyce religijnej Mariana Sawy na przykładzie wybranych utworów chóralnych *a cappella* i wokalnoinstrumentalnych, praca magisterska, UKSW, Warszawa 2006.

⁹ M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego, rekonesans*, Kraków 2000, s. 64.

¹⁰ S. Kowalczyk, *Filozofia kultury*, Lublin 2005, s. 89.

szłości, ale stale obecnym elementem, warunkującym istnienie człowieka w teraźniejszości i otwierającym perspektywę na przyszłość. Święty Jan Paweł II podczas wizyty w siedzibie UNESCO w Paryżu 2 czerwca 1980 r., zwrócił na to uwagę: „Kultura jest tym, przez co człowiek jako człowiek staje się bardziej człowiekiem: bardziej – jest”¹¹. Sawa poprzez swoją muzykę służył Kościołowi i wspólnocie jego wiernych zgodnie ze słowami papieża-Polaka: „służba na rzecz osoby i ludzkiego społeczeństwa wyraża się i urzeczywistnia w tworzeniu i przekazywaniu kultury”¹².

Marian Sawa – były wychowanek salezjański – zaangażowany muzyk kościelny, znał dokumenty magisterium Kościoła. Musiały być mu znane słowa Piusa X, z *motu proprio Inter pastoralis officii sollicitudines*, który w następujący sposób zdefiniował muzykę kościelną:

śpiew gregoriański był zawsze uważany za pierwowzór muzyki kościelnej tak, że można z całą pewnością postawić prawidło ogólne, że: o tyle kompozycja jakaś dla kościoła przeznaczona jest świętsza i bardziej liturgiczna, o ile więcej, w przebiegu swym, w natchnieniu i smaku zbliża się do melodii gregoriańskiej, o tyle zaś mniej jest godna świątyni, o ile więcej z tym najwyższym wzorcem staje się niezgodna. [...] Klasyczna polifonia w wysokim stopniu zbliża się do śpiewu gregoriańskiego, tego wzoru muzyki kościelnej i dlatego zasługuje, aby obok śpiewu gregoriańskiego była przyjęta w nabożeństwach kościelnych bardziej uroczystych, jakimi są nabożeństwa ze współudziałem Kapeli Papieskiej.

Zaryzykuję bardzo odważną tezę: gdyby zaistniały odpowiednie warunki, Marian Sawa z ogromnym powodzeniem mógłby piastować funkcję kapelmistrza, a więc dyrygenta-kompozytora kapeli papieskiej w bazylice św. Piotra w Rzymie. Cała jego twórczość spełnia wszystkie stawiane przez Kościół wymagania! Gdyby tylko Sawa miał szansę znaleźć się w tamtym środowisku, jego kompozytorskie *credo* zapewne brzmiałoby podobnie do tego, które wypowiedział *maestro perpetuo* Domenico kard. Bartolucci (1917–2013), a które zapisał we wstępie do *Antifone Marianes* z 1962 r.:

Bardziej niż wygłodniałym i zdesperowanym poszukiwaniem nowych technik kompozytorskich lub oryginalnych szlaków dla niespokojnych i siłowych działań, zająłem się odnalezieniem właściwej drogi, przywiązując się do szlachetnej bezkompromisowości śpiewu [gregoriańskiego], przejrzyście

¹¹ Jan Paweł II, *Przemówienie w siedzibie UNESCO*, 2.06.1980, Kraków 1980, s. 6.

¹² Cyt. za: R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, Kraków 2000, s. 153.

i stałej polifonii, które zawsze były podstawą całego wielkiego dziedzictwa muzyki sakralnej, bez poplątania romantycznym sentymentom, bez fałszywych sytuacji dramatyczno-teatralnych ani (by zyskać reputację współczesnych) bez jałowych zawiłości, nieodpowiednich tekstowi liturgicznemu. (Nigdy w tym przypadku, w którym melodie tak proste i tak znane znalazłyby się w kontraście, a więc byłyby zafalszowane niechcianymi harmoniami lub nienaturalnymi zabiegami kontrapunktycznymi)¹³.

Zanim przejdę do krótkiej charakterystyki aspektów technicznych *Missa Claromontana*, mając na uwadze wszystko to, co zostało do tej pory powiedziane, przywołam refleksję Andrzeja Mikołaja Szadejki, która nader trafnie wpisuje się w analizę twórczości sakralnej Mariana Sawy¹⁴:

I. Im bardziej sięga się w głąb życia kompozytora, tym szerzej dostrzega się złożoność procesu tworzenia przez niego muzyki i zwraca się uwagę na archetypiczny charakter kultury.

II. Im dokładniej widzi się osobę kompozytora w kontekście czasów, w których żył, oraz zasad i środków techniki kompozytorskiej, którymi się posługiwał, tym łatwiej nawiązać podświadomy kontakt z jego muzyką.

III. Im lepiej pozna się przyczyny powstawania muzyki i cel jej tworzenia przez konkretnego kompozytora, tym lepiej można zrozumieć powody i sposoby jej wykonywania.

Missa Claromontana na chór mieszany, organy i kotły została napisana w styczniu 2005 r. Jest ostatnim dziełem wokalnie-instrumentalnym kompozytora. Została zadedykowana zmarłemu 10 kwietnia papieżowi Janowi Pawłowi II (dedykacji niestety nie ma w partyturze). Jako dziesięcioczęściowy, niespełna trzydziestominutowy utwór cykliczny reprezentuje typ *missa tota*¹⁵, a więc jest kompilacją tekstów *Proprium* i *Ordinarium*. Opiera się na częściach stałych: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei* i częściach zmiennych: *offertorium* „*Benedicite gentes*”, *communio* „*Cantate Domino*”. Kompozycja zawiera również części niezwiązane z cyklem mszalnym, jak *Psalm responsoryjny*, *Alleluia* i kończące wielką doksologię *Amen*. Ich obecność wynika bezpośrednio z przeznaczenia cyklu – msza powstała na in-

¹³ D. Bartolucci, *Antifone Mariane. Primo Libro dei Mottetti a quattro voci*, Firenze 1962, s. III (tłum. własne).

¹⁴ Szadejko swoją refleksję odnosi do muzyki organowej w: *Styl i interpretacja w utworach organowych Friedricha Christiana Mohrheima (1719?–1780) i Johanna Gottfrieda Mühela (1728–1788). Zagadnienia wykonawcze i stylistyczne muzyki organowej w regionie południowego Bałtyku w osiemnastym wieku*, Gdańsk 2010, s. 262–266.

¹⁵ Typologia za: S. Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 1996, s. 16.

augurację liturgiczną XV Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej „Gau-de Mater” w Częstochowie. Wyboru tekstów dokonał członek rady artystycznej festiwalu – ks. prof. Kazimierz Szymonik – i pod jego dyrekcją dzieło zabrzmiało po raz pierwszy na Jasnej Górze w bazylice pw. Wniebowzięcia NMP 1 maja 2005 r., w niespełna cztery dni po śmierci kompozytora. W wykonaniu brali udział: Chór Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie (powiększony o studentów specjalności muzyka kościelna z AMFC i specjalności muzykologia z UKSW), Leszek Lorent – grający na kotłach, oraz piszący te słowa przy organach. W tej samej obsadzie msza została zarejestrowana na płycie *Marian Sawa – Missa Claromontana, Regina caeli, Organ works* i wydana przez firmę Acte Prealable (AP 0125, 2015). Kompozytor, przebywając w szpitalu, do ostatniej chwili przygotowywał partyturę. Jak się okazało, brakowało w niej partii kotłów, którą udało się uzupełnić piszącemu te słowa¹⁶.

Już pierwsza część – *Kyrie* – zdradza konotację kompozytora i jego gregoriańskie inklinacje. Sawa posługuje się fakturą organową i chóralną tak, jakby to były dwa chóry monodyczne śpiewające w technice *alternatim* (polega ona na naprzemiennym uczestniczeniu w wykonywanym śpiewie, w praktyce często jeden z chórów był zastępowany organami)¹⁷. Sawa tworzy jeden chór niemalże monodyczny – wszystkie głosy śpiewające unisono wsparte są podporządkowaną harmonią paralelną kwartowo-kwintową, oraz drugi chór – z kontrastującą fakturą akordową. Wykorzystane fragmenty gregoriańskie (za każdym razem intonacja pierwszego chóru) pochodzą z mszy *De Angelis VIII* (wg klasyfikacji edycji watykańskiej)¹⁸ i są przytoczone w wersji niezmienionej, z charakterystyczną dla późniejszych edycji inklinacją do interpretacji rytmicznej. Bardzo czytelnie skonstruowana forma sprawia, że już po pierwszej części widać, że *Missa Claromontana* przeznaczona jest do wykonywania ściśle liturgicznego.

Gloria rozpoczyna się intonacją *a cappella* zaczerpniętą z mszy VIII, a następnie akcja muzyczna przebiega z wykorzystaniem oryginalnej strukturyzacji tekstu – wszędzie tam, gdzie w *Kyriale* pojawiają się dwie kreski oznaczające alternację – zmianę wykonawcy (chóru) – pojawia się nowy motyw muzyczny. Tekst, cytowany

¹⁶ Marian Sawa, przepisując partyturę na czysto, pociągnął dodatkową linię i umieścił akoladę wszędzie tam, gdzie przewidywał dźwięki w partii kotłów. Gdzieś tam umieścił też pauzy, co pozwoliło na bezproblemową identyfikację miejsc, w których powinny znaleźć się nuty.

¹⁷ Na temat źródeł muzycznych dokumentujących użycie techniki *alternatim* zob.: S. Ferfolgia, *Msza alternatim we włoskiej i francuskiej muzyce liturgicznej XVII wieku*, Kraków 2011, s. 41–47.

¹⁸ Klasyfikacja formularzy mszalnych wraz z ich przeznaczeniem na poszczególne okazje w ciągu roku liturgicznego po raz pierwszy została oficjalnie dokonana przez edycję watykańską (*editio typica*) w 1905 r. wraz z ukazaniem się *Kyriale*.

zgodnie z wymogami liturgii, ma tylko dwa odstające miejsca: takt 5, w którym kompozytor po *et in terra pax hominibus* powtórzył trzy razy słowo *gloria*, oraz wspomniany wcześniej pominięty fragment tekstu *tu solus Sanctus*. We fragmencie rozpoczynającym się od *Domine Deus, Rex caelestis* kompozytor na nowo wplata motywy melodyczne VIII *Gloria*, z kolei we fragmencie litanijnym *Qui tollis peccata mundi* oraz *Qui sedes ad dexteram Patris* świadomie redukuje fakturę zespołu chóralnego, aby przebiegowi nadać szczególnie ilustracyjny błagalny charakter, maksymalnie zbliżony do archetypu. Zakończenie *Quoniam tu solus Dominus* jest wyraźnie ożywione i zągęszczone fakturalnie, natomiast *cum Sancto Spiritu* kontrastuje unisonem na tle wielodźwiękowych akordów w partii organów.

Ze względu na wykonanie liturgiczne podczas mszy świętej 1 maja 2015 r., kompozytor włączył do cyklu *Psalm responsoryjny* oraz aklamację przed Ewangelią *Alleluja* wraz z ich tekstami własnymi. Refren – *Niech cała ziemia chwali Pana swego* – wykonywany jest przez cały chór, natomiast towarzyszące zwrotki przez kwartet solistów. *Alleluia*, każdorazowo intonowane przez chór męski (chór żeński powtarza wszystko oktawę wyżej), budzi skojarzenia ze śpiewem antyfonalnym. Pełna energii i wewnętrznej dyscypliny rytmiczno-harmonicznej część oparta jest na motywie czołowym użytego wcześniej *Kyrie* z mszy *De Angelis*. Werset śpiewany tym razem przez solistę – kantora, stanowi czytelne nawiązanie do klasycznej formy *Alleluia* spotykanej w *Graduale Romanum*.

Kolejna część – *Credo* – jest najdłuższym ogniwem cyklu. Oparta jest na motywach III *Credo* i posiada dokładne cytowania fragmentów gregoriańskich: 1. *Credo in unum Deum*, 2. *Et incarnatus est de Spiritu Sancto*, 3. *Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per prophetas*. Strukturyzacja tekstu – podobnie jak w *Gloria* – zgodna z klasycznym podziałem na fragmenty spotykanym w księgach liturgiczno-muzycznych *editio typica*. Akcja muzyczna toczy się w sposób zdecydowanie bardziej potoczny, co uwarunkowane jest długością tekstu. Partie poszczególnych głosów, pozbawione nadmiernych skoków interwałowych, prowadzone są linearnie i rozwojowo. Muzyka stanowi nierozzerwalną symbiozę i koegzystencję ze słowem rozumianym jako poszczególne obrazy i miejsca teologiczne, których w *Credo* nie brakuje. Odnosi się wrażenie, że Sawa każdy motyw muzyczny wyprowadza ze słowa. Po anielskim wręcz *Et incarnatus est* następuje dramatyczne *Crucifixus* – centralna część kompozycji, w której wyraźne zwolnienie ma na celu podkreślenie pasywnego charakteru tekstu, jego dosadną proklamację. W końcowym fragmencie *Et resurrexit*, który charakteryzuje powrót do monodycznego traktowania chóru, podczas gdy organy grają siedmiodźwięki, następuje wyraźne rozładowanie napięcia i przygotowanie do majestatycznego *et vitam venturi saeculi. Amen* i charakterystycznej dla Sawy kadencji.

Offertorium „*Benedicite gentes*” zostało zaczerpnięte z VI tygodnia okresu wielkanocnego. Poprzez swój spokój i klimat nawiązujący strukturalnie i harmonicznie do poprzednich części w pełni komponuje się z cyklem. Kompozytor znów nawiązuje do antyfonalnej, a nawet responsorialnej techniki, cytując tekst *qui posuit animam meam ad vitam*. W tej części harmonika pełni funkcję formotwórczą.

Sanctus rozpoczyna się inwokacją Apelu Jasnogórskiego Stanisława Ormińskiego SDB (początkowe słowa: *Maryjo, Królowo*) oraz połączeniem z początkowym motywem XVIII *Sanctus*. Część *Hosanna* charakteryzuje specyficzne kształtowanie materiału harmonicznego w oparciu o własny *modus* kompozytora (w ujęciu gregoriańskim *modus* to sposób ułożenia dźwięków wokół stopni strukturalnych – u Sawy są to centra harmoniczne, a więc sposób traktowania materiału muzycznego jest paralelny). Następujące *attaca* uduchowione *Benedictus*, w którym akcja muzyczna zdecydowanie zwalnia, stanowi silny kontrast dla rytmicznego i pełnego werwy *Hosanna*.

Warte podkreślenia jest z pewnością dziesięciotaktowe *Amen* po *per ipsum* („przez Chrystusa...”), które pomimo zapisania od raz w takcie na trzy, można wykonywać z oryginalnym akcentem oksytonicznym – na ostatnią sylabę: amén, podobnie jak wszystkie słowa pochodzenia hebrajskiego. Niezbitym dowodem takiego traktowania słów pochodzenia hebrajskiego w kompozycjach gregoriańskich jest choćby co. *Amen, dico vobis*¹⁹.

Agnus Dei to powrót do stonowanej „modalności” linearnej, kształtującej powolnie płynącą akcję muzyczną wertykalnie, z często występującym elementem paralelnego progresywnego przesuwania głosów (Sawa buduje napięcie na wzór chorałowych – *arsis* i *tesis*). Powstałe w ten sposób bogactwo harmoniczne ani na chwilę nie wyprowadza z modlitewnego i błagalnego klimatu.

Mszę zamyka *Communio* „*Cantate Domino*” wyjęte z III tygodnia okresu wielkanocnego. Rozpoczyna się krótką monodyczną stylizacją, po której następuje motoryczna część prowadząca do majestatycznego *Amen*.

„*Missae Claromontana* jest dziełem błyskotliwym, ale zarazem formalnie i stylistycznie spójnym”²⁰. Jest doskonale dostosowana do liturgii, respektuje jej rozmiary i jest autentycznie sakralna. Wyczuwa się w niej wszystkie rodzaje wspólnoty kulturowej ze śpiewem gregoriańskim: idiom, inspirację, a nawet topos. Co akcentował wielokrotnie Bartolucci, zbliżenie się do źródła śpiewu gregoriańskiego duszy złożonej konstrukcji polifonicznej, wypływającej z niego i karmiącej się nim, również dzisiaj jest najlepszą gwarancją prawdziwej autentyczności sakralnej

¹⁹ Zob. *Graduale Triplex*, Solesmes 1979, s. 368.

²⁰ L. Gorecki, *Omówienie do płyty „Marian Sawa. Missa Claromontana, Regina coeli, Organ works”*, AP 0125, Warszawa 2005, s. 7.

muzyki liturgicznej. Jakże trafnie te słowa opisują język muzyczny Mariana Sawy! *Missa Claromontana* jest nie tylko ważnym elementem jego spuścizny, ale należy do grona najwybitniejszych osiągnięć polskiej muzyki sakralnej XXI w. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że wciąż nie zdajemy sobie sprawy z jak wielkiego formatu osobą mieliśmy do czynienia.

Streszczenie

Topos romano-frankoński na przykładzie *Missa Claromontana* (2005) na chór, organy i kottę Mariana Sawy

Missa Claromontana jest ostatnim dziełem Mariana Sawy. Doskonale dostosowana do liturgii, respektuje jej rozmiary, a formalnie i stylistycznie spójna – potwierdza topiczny charakter kultury muzycznej Kościoła zachodniego. Wyczuwa się w niej wszystkie rodzaje wspólnoty kulturowej ze śpiewem gregoriańskim: idiom, inspiracje i *fondamento*. Warsztat kompozytora obfituje w celowe nawiązania do wieków minionych, co jest najlepszą gwarancją prawdziwej autentyczności muzyki sakralnej. Sawa wychował się na śpiewie gregoriańskim, który był nieodłączną częścią liturgii przed Soborem Watykańskim II. Udało mu się uchwycić intymny związek muzyki ze słowem. Słuchając utworu, ma się nieustanne wrażenie, że słowo tę muzykę determinuje, podporządkowując mu wszystkie parametry dzieła muzycznego. *Missa Claromontana* jest nie tylko ważnym elementem spuścizny kompozytora, ale należy do grona najwybitniejszych osiągnięć polskiej sakralnej XXI w.

Summary

Topos Romano-Frankish, on the the example of Marian Sawa's *Missa Claromontana* (2005) for choir, organ and timpani

Missa Claromontana is the last work of Marian Sawa. Perfectly adapted to the liturgy respects its size, formally and stylistically consistent confirms the topical nature of the musical culture of the Western Church. One senses in it all kinds of cultural community with Gregorian chant: idiom, inspiration and *fondamento*. Composers tools are full of de-

liberate references to past ages, which is the best guarantee of true authenticity of sacred music. Sawa grew up on the Gregorian chant, which was an integral part of the liturgy before Vatican II. He managed to capture the intimate relationship of music with the word. During listening to the work has a constant feeling that the word determines the music, subjecting him to all the parameters of a musical work. *Missa Claromontana* is not only an important part of the heritage the composer, but is one of the most outstanding achievements of Polish sacred music of the XXI century.

Słowa kluczowe: Sobór Watykański II, topos romano-frankoński, chorałowe *fondamento*, Marian Sawa, *Missa Claromontana*, słowo i muzyka, *sacrum*

Keywords: The Second Vatican Council, topos Romano-Frankish, gregorian Chant *fondamento*, Marian Sawa, *Missa Claromontana*, word and music, *sacrum*

Bibliografia

- Bartolucci D., *Antifone Mariane. Primo Libro dei Mottetti a quattro voci*, Firenze 1962.
- Boruch E., Inspiracje chorałem gregoriańskim w twórczości organowej Mariana Sawy na przykładzie wybranych utworów, praca magisterska, UKSW, Warszawa 2007.
- Dąbek S., *Chorałowe fondamento i inspiracja chorałowa we współczesnej wielogłosowej muzyce religijnej – próba typologii. Na materiale „Missa corale” (2003) Józefa Świdra i „Mszy legnickiej” (2000) Stanisława Moryto*, w: *Monodia et harmonia polonica sacra. Gregorio Pikulik Cordis donum*, red. S. Dąbek i in., Warszawa 2013.
- Dąbek S., *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 1996.
- Dąbrowski K., *Salezjańskie Szkoły Muzyczne w Lutomiersku*, w: *Ślad obecności*, red. A. Krysztofiak, K. Dąbrowski, Lutomiersk 2016.
- Ferfoglija S., *Msza alternatim we włoskiej i francuskiej muzyce liturgicznej XVII wieku*, Kraków 2011.
- Gorecki L. M., Droga życiowa Mariana Sawy i źródła inspiracji jego muzyki instrumentalnej, praca doktorska, UMFC, Warszawa 2015.
- Gorecki L., *Omówienie do płyty „Marian Sawa. Missa Claromontana, Regina coeli, Organ works”*, AP 0125, Warszawa 2005.
- Graduale Triplex*, Solesmes 1979.
- Jan Paweł II, *Przemówienie w siedzibie UNESCO*, 2.06.1980, Kraków 1980.
- Kosińska J., Religijna, wokalna i wokalno-instrumentalna twórczość kompozytorska Mariana Sawy, praca doktorska, UMFC, Warszawa 2015.
- Kowalczyk S., *Filozofia kultury*, Lublin 2005.

- Piecznińska A., Inspiracje chorałem gregoriańskim w twórczości o tematyce religijnej Mariana Sawy na przykładzie wybranych utworów chóralnych *a cappella* i wokalnoinstrumentalnych, praca magisterska, UKSW, Warszawa 2006.
- Sawa M., *Moje Sacrum*, w: *Marian Sawa in memoriam*, red. M. T. Łukaszewski, Warszawa 2010.
- Sawa M., *Pytania do siebie*, w: *I Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. A. Gronau-Osińska, Warszawa 1999 (Zeszyty Naukowe – Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, nr 42).
- Sławecki M., *Słowo – znak – gest – dźwięk. Semiologia śpiewu gregoriańskiego i interpretacja*, „*Studia Hildegardiana Sariensia*” 2 (2015).
- Szadejko A. M., *Styl i interpretacja w utworach organowych Friedricha Christiana Mohrheima (1719?–1780) i Johanna Gottfrieda Mütthela (1728–1788). Zagadnienia wykonawcze i stylistyczne muzyki organowej w regionie południowego Bałtyku w osiemnastym wieku*, Gdańsk 2010.
- Tomaszewski M., *Interpretacja integralna dzieła muzycznego, rekonesans*, Kraków 2000.
- Turco A., *Iniziazione al canto gregoriano*, t. 1, Roma 2016 (Didattica e saggistica).
- Tyrała R., *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, Kraków 2000.
- Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, red. M. Bańko, Warszawa 2005.