

MUZYKA

W KONTEKŚCIE PEDAGOGICZNYM,
SPOŁECZNYM I KULTUROWYM

NR 5/2025

ISSN 2719-4213

Redakcja

dr hab. Ewa Nidecka, prof. UR

dr hab. Jolanta Wąsacz-Krztoń, prof. UR

Rada naukowa

prof. dr hab. Sławomir Dobrzański (Kansas State University, Manhattan, USA)

prof. dr hab. Anna Mikolon (Akademia Muzyczna w Gdańsku)

prof. dr hab. Jadwiga Szymczak-Hoff (Uniwersytet Rzeszowski)

prof. Zbigniew Granat (Nazareth University, USA)

prof. dr hab. Hanna Karaś (Podkarpacki Uniwersytet Narodowy w Iwano-Frankiwsku, Ukraina)

prof. dr Helmut Loos (Uniwersytet w Lipsku, Niemcy)

dr hab. Rafał Ciesielski (Uniwersytet Jagielloński)

dr hab. Alicja Gronau-Osińska (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina)

dr hab. Ewa Nidecka (Uniwersytet Rzeszowski)

dr hab. Jolanta Wąsacz-Krztoń (Uniwersytet Rzeszowski)

dr hab. Walentyna Węgrzyn-Klisowska (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina,
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu)

dr Monika Prusak (Uniwersytet w Palermo, Włochy)

Recenzenci

prof. dr hab. Anna Granat-Janki (Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu)

prof. dr hab. Krystyna Juszyńska (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina)

prof. dr hab. Katarzyna Szymańska-Stulka (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina)

prof. dr Mieczysława Demska-Trębacz (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina)

dr hab. Tomasz Baranowski (Uniwersytet Warszawski)

dr hab. Tomasz Kienik (Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu)

dr hab. Małgorzata Lisecka (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

dr hab. Barbara Literska (Uniwersytet Zielonogórski)

dr hab. Bogumiła Mika (Uniwersytet Śląski)

dr hab. Joanna Miklaszewska (Uniwersytet Wrocławski)

dr hab. Krzysztof Rottermund (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

dr hab. Joanna Subel (Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu)

MUZYKA

W KONTEKŚCIE PEDAGOGICZNYM,
SPOŁECZNYM I KULTUROWYM

NR 5/2025

ISSN 2719-4213



Wydawnictwo
Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2025

Opracowanie redakcyjne i korekta
WŁADYSŁAW WÓJTOWICZ

Korekta streszczeń w języku angielskim
JOANNA MAZUR-OKALOWE

Opracowanie techniczne
EWA KUC

Łamanie
EWA BLICHARZ

Korekta techniczna
JULIA SOŃSKA-LAMPART

Projekt okładki
GRZEGORZ WOLAŃSKI

© Copyright by
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2025

ISSN 2719-4213

DOI:10.15584/muzpsk.2025.5

2219

WYDAWNICTWO UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel.: 17 872 13 69, tel./faks: 17 872 14 26
e-mail: wydawnictwo@ur.edu.pl; <https://wydawnictwo.ur.edu.pl>
wydanie I; format B5; ark. wyd.8,75; ark. druk.8,75; zlec. red. 114/2024

Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

SPIS TREŚCI

Maryla Renat , <i>Sonaty skrzypcowe Raula Koczalskiego</i>	7
Zofia Bernatowicz , <i>„Via crucis, via doloris”. U źródeł pasyjnego misterium</i>	20
Jacek Janas , <i>„Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens” op. 45 Marcela Dupré jako przykład inspiracji chorałowej we francuskiej muzyce organowej pierwszej połowy XX wieku</i>	33
Daria Kondraciuk , <i>Postsekularne dzieło muzyczne: definicja i charakterystyka na podstawie kompozycji pasyjnych po 1985 roku</i>	63
Iwona A. Siedlaczek , <i>„Odys płaczący” Tadeusza Szelińskiego w kontekście wielkiej literatury i sztuki: Homer, Hayez, Brandstaetter</i>	82
Tomasz Trzeciński , <i>Dzieło muzyczne jako droga do doświadczeń transcendentnych lub mistycznych. Perspektywa filozoficzna</i>	96
Paulina Kajdanowicz , <i>Swoimi ścieżkami. Ukazanie procesu powstawania autorskiej muzyki i piosenek do spektakli Teatru RAZY DWA – studium przypadku</i>	112
Artur Stopyra , <i>Interkulturowe nauczanie języków obcych za pomocą muzyki młodzieżowej na przykładzie języka niemieckiego</i>	121

TABLE OF CONTENTS

Maryla Renat , <i>Sonatas for Violin and Piano by Raul Koczalski</i>	7
Zofia Bernatowicz , <i>"Via crucis, via doloris". At the Source of a Mystery of the Passion</i>	20
Jacek Janas , <i>"Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens" op. 45 by Marcel Dupré as an Example of Chorale Inspiration in French Organ Music of the First Half of the 20th Century</i>	33
Daria Kondraciuk , <i>Postsecular Musical Work: Definition and Characteristics Based on Selected Passion Compositions after 1985</i>	63
Iwona A. Siedlaczek , <i>Tadeusz Szeligowski's "Odysseus weeping" in the Context of Great Literature and Art: Homer, Hayez, Brandstaetter</i>	82
Tomasz Trzciński , <i>The Musical Work as a Path to Transcendental or Mystical Experiences: A Philosophical Perspective</i>	96
Paulina Kajdanowicz , <i>Own Paths. Showing the Process of Creating Original Music and Songs for RAZY DWA Theatre's Performances – a Case Study</i>	112
Artur Stopyra , <i>Modern Songs as an Intercultural Medium of Foreign Language Teaching on the Example of the German Language</i>	121

Maryla Renat

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie

SONATY SKRZYPCOWE RAULA KOCZAŁSKIEGO

STAN BADAŃ NAD TWÓRCZOŚCIĄ RAULA KOCZAŁSKIEGO

Raul Koczalski (1885–1948), wybitny pianista i chopinista działający w I połowie XX w., pozostawił obfitą, liczącą 150 opusów twórczość, obejmującą niemal wszystkie gatunki z punktem ciężkości przesuniętym ku utworom fortepianowym i liryce wokalne¹. Tworzył również dzieła sceniczne. Muzyka Koczalskiego, stylistycznie należąca do nurtu neoromantycznego, nie doczekała się pełnego, syntetycznego ujęcia. Większym zainteresowaniem dotychczasowych badaczy cieszyła się jego niezwykle intensywna działalność koncertowa i jej recepcja w salach koncertowych całej Europy. Największe zasługi na tym polu wniósł Stanisław Dybowski, autor biogramów artysty umieszczanych w publikacjach leksykograficznych i pracach zbiorowych.

Badania nad całokształtem spuścizny wielkiego pianisty utrudnia fakt, że tylko niektóre jego utwory zostały opublikowane, a spora część spoczywa w rękopisach. Są one przechowywane w Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz w Berlinie. W tym ośrodku Koczalski koncertował niezwykle często w różnych okresach swej kariery, np. w latach poprzedzających wybuch I wojny światowej, gdy był młodym wirtuozem, dawał po kilkanaście koncertów w sezonie, organizował cykle

¹ Kompozytor używał także innej wersji imienia, Raoul, jak również pseudonimu Georg Armando, utworzonego od swoich dwóch imion. Posłużył się nim na kartach tytułowych wydań oper *Mazeppa* (1905) i *Die Sühne* (1909), (S. Dybowski, *Raul Koczalski – portret artysty*, w: *Biografie. Raul Koczalski*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2001, s. 22).

chopinowskie. Jak podaje wyżej wspomniany autor, Stanisław Dybowski, żona kompozytora, Niemka z Szwajcarii, Elsa Fuchs, towarzysząca mu podczas tournée koncertowych po II wojnie światowej, przyjechała wraz z nim do Polski, do Poznania, gdzie artysta mieszkał i pracował na uczelni zaledwie trzy lata. Dybowski informuje:

W 1948 r., po śmierci męża, nie mogąc załatwić z ówczesnymi władzami ministerialnymi przekazania spuścizny twórczej i materialnej po Koczalskim na rzecz państwa polskiego, wyjechała do Niemiec. Tam najprawdopodobniej zmarła².

Warto w tym miejscu dodać, że pianistka Koczalskiego cieszyła się większym uznaniem za granicą niż w Polsce.

Najwcześniejszą publikacją traktującą o życiu i działalności Koczalskiego jest niezwykle oryginalna praca Marii Paruszewskiej (1864–1937) pt. *Szkic biograficzny i artystyczna karjera Raula Koczalskiego*, wydana w 1936 r. w Poznaniu. Jej autorka była poetką i działaczką kulturalną. Prowadziła w Poznaniu salon muzyczno-literacki, z którym związani byli znani polscy kompozytorzy: m.in. Feliks Nowowiejski i Ludomir Różycki. Na łamach ówczesnych czasopism publikowała swoje wiersze oraz szkice literacko-biograficzne, recenzje z przedstawień operowych i koncertów³. Książeczka Paruszewskiej zawiera dwie części: *Szkic biograficzny*, napisany prozą, oraz utwór *Artystyczna karjera Raula Koczalskiego*, napisany wierszem. Autorka tworzy poetycki poemat ukazujący kolejne etapy edukacji pianisty i jego życie estradowe. Podaje liczbę wykonanych koncertów, miasta, w których występował, a także omawia komponowane już w latach dziecięcych utwory, nie szczędząc słów zachwytu. W jednej ze zwrotek czytamy o pierwszych twórczych poczynaniach małego Raula, który miał w początkach swej edukacji status „cudownego dziecka”:

Właśnie wykończył symfoniczne dzieło,
Swoją „Legendę”, którą wszechświatowa
Grywa orkiestra, on nią dyryguje,
W ustach słuchaczy zamierają słowa,
Chłopiec lat dziesięć, fenomen prawdziwy,
Pięć tu koncertów symfonicznych daje⁴.

Dojrzała twórczość pianisty była sporadycznie komentowana w różnych publikacjach i czasopismach. Niezbyt pochlebne opinie o operach Koczal-

² S. Dybowski, *Raul Koczalski, chopinista i kompozytor*, Wydawnictwo Selene, Warszawa 1998, s. 85.

³ *Wielkopolski słownik biograficzny*, red. A. Gąsiorowski, J. Topolski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Poznań 1981, s. 554–555.

⁴ M. Paruszevska, *Szkic biograficzny i artystyczna karjera Raula Koczalskiego*, Poznań 1936, s. 14.

skiego skreślił Piotr Poźniak w pracy zbiorowej *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*. Krótkie omówienie jego oper w ramach rozdziału o rodzimej twórczości operowej w czasach pomoniuszkowskich rozpoczął tymi słowami:

Za granicą wystawiał swoje opery Raoul Koczalski (1885–1948). Jednak teatry operowe przyjmowały jego dzieła nie tyle z powodu ich wartości muzycznych czy scenicznych, co ze względu na sławę wybitnego pianisty, którą się Koczalski cieszył⁵.

Józef Michał Chomiński w II części *Historii muzyki polskiej* wylicza ważniejsze utwory Koczalskiego w podrozdziale *W kręgu dawnej tradycji*, nie komentując ich⁶. W późniejszej wielotomowej *Historii muzyki polskiej* wydawnictwa Sutkowski Edition, która ukazywała się w latach 1995–2013, w tomie V Irena Poniatowska odnotowuje dokonania twórcze wielkiego pianisty, wymienia wybrane utwory, jednakże tylko z szerszym komentarzem dzieła operowego *Mazeppa*⁷. Pozycji tej również poświęcił rozdział Tadeusz Szantruczek w pracy zbiorowej *Opera polska w XX wieku*, opublikowanej przez Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk w 1999 r.⁸

Autor tekstu hasła osobowego w V tomie *Encyklopedii Muzycznej PWM* kreśli skrótową charakterystykę stylu Koczalskiego. Twórczość fortepianową zalicza do nurtu wirtuozowskiego i stylu neoromantycznego, z kolei o dziełach orkiestrowych pisze, że uwypuklają stronę kolorystyczno-brzmieniową⁹. W roku 1998 ukazała się pierwsza poważniejsza pozycja książkowa Stanisława Dybowskiego *Raul Koczalski, chopinista i kompozytor*, cytowana powyżej. Publikacja ta jest przede wszystkim bogato udokumentowaną biografią zawierającą też omówienia wybranych utworów. O *Preludiach fortepianowych* op. 65 skomponowanych z okazji obchodów setnej rocznicy urodzin Chopina pisał:

Preludia Koczalskiego są cyklem impresji muzycznych utrzymanych w stylu niejednorodnym. Niektóre zbudowane są na szkicu pomysłu melodycznego lub harmonicznego, inne robią wrażenie zaledwie zanotowanych improwizacji w swobodnej formie¹⁰.

⁵ P. Poźniak, *Opera po Moniuszce*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. II: *Od Oświecenia do Młodej Polski*, PWM, Kraków 1966, s. 312.

⁶ J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, cz. II, PWM, Kraków 1996, s. 119, 120, 128.

⁷ I. Poniatowska, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, seria *Historia muzyki polskiej*, t. 5: *Romantyzm*, cz. 2A, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2010, s. 125, 244, 250, 256.

⁸ T. Szantruczek, *Raul Koczalski i jego opera „Mazeppa”*, w: *Opera polska w XX wieku*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1999.

⁹ W. Dziura, *Koczalski Raoul*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. 5: *k l ł*, PWM, Kraków 1997, s. 119–120.

¹⁰ S. Dybowski, *Raul Koczalski, chopinista i kompozytor...*, s. 67.

Cenną pozycją poświęconą omawianej postaci jest broszura z serii „Biografie”, wydana przez Akademię Muzyczną im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu w 2001 r. Seria ta – jak czytamy we wstępie – prezentowała sylwetki wybitnych muzyków, którzy byli związani z poznańską Akademią Muzyczną¹¹.

Broszura poświęcona postaci wielkiego chopinisty była pierwszą pozycją tej serii. Zawiera trzy rozdziały. W pierwszym cytowany powyżej S. Dybowski przedstawia kolejne etapy działalności pianisty, charakterystykę jego stylu wykonawczego i niektóre kompozycje. Postawę Koczalskiego – kompozytora charakteryzuje następująco:

Raul Koczalski lubił komponować, czynność ta dostarczała mu przyjemności (...). W okresie stagnacji działalności estradowej twórczość była dla niego środkiem wypowiedzi artystycznej. Nie interesowała go kariera kompozytorska. Świadom był faktu, że pisze w duchu romantycznym, nie sięgając po zdobycze ówczesnej awangardy. (...) Pisząc koncentrował się prawie wyłącznie na kształcie melodii (...). Stąd w twórczości Koczalskiego najcenniejszymi utworami są pieśni¹².

Ten sam autor w obszernym leksykonie *Kompozytorzy polscy 1918–2000* uzupełnił ten portret artysty własnymi poglądami i wskazał na cechy jego osobowości:

Uważał bowiem, że w romantyzmie – co udowodnił Chopin, Schumann, Meyerbeer i Wagner – sztuka muzyczna osiągnęła apogeum (...). Koczalski był psychicznie jednostką bezkonfliktową, unikającą spięć i sytuacji drażliwych. Stąd jego cechy osobowościowe przekładały się na twórczość odznaczającą się „gładkością” i „potoczystością”. (...) Uosobienie liryka znalazło swój pełny wyraz w miniaturach fortepianowych i pieśniach¹³.

Wróćmy do broszury poznańskiej uczelni. Zawiera ona dwa rozdziały poświęcone kolejno liryce wokalne pióra Teresy Brodniewicz oraz gatunkowi miniatury fortepianowej autorstwa Janiny Tatarskiej. Pierwsza z autorek na wstępie czyni uwagi o dziełach operowych, po czym dokonuje bliższej analizy strony poetycko-muzycznej pieśni. Kompozytor wybierał do swych pieśni liryki miłosne, często o wymiarze tragicznym, poetów przełomu XIX i XX w. Zwraca uwagę na płynność melodyki operującej strukturami mało-interwałowymi i częstymi powtórzeniami¹⁴. Z kolei Janina Tatarska w szkicu

¹¹ S. Dybowski, *Raul Koczalski – portret artysty...*, s. 5.

¹² *Ibidem*, s. 29.

¹³ S. Dybowski, *Koczalski Raul*, hasło w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. II: *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk-Warszawa 2005, s. 413.

¹⁴ T. Brodniewicz, *O liryce wokalne Raula Koczalskiego*, w: *Biografie. Raul Koczalski...*, s. 50.

o miniaturach fortepianowych dokonuje ogólnej charakterystyki zróżnicowanych podgatunków miniatur twórcy, dochodząc do wniosku, że najbardziej oryginalna i znacząca jest melodyka, pełniąca funkcję formotwórczą i ekspresywną¹⁵. W refleksji końcowej podkreśla aspekt społeczny twórczości Koczalskiego, która utrzymana była w stylu neoromantycznym:

Wydaje się, że twórczość tego fenomenalnie uzdolnionego pianisty była odbiciem ówczesnej praktyki muzycznej, podyktowanej w dużej mierze gustami ówczesnej publiczności. (...) Traktując muzykę Koczalskiego w kategoriach społecznych (...), możemy posłużyć się pojęciem kultury aktualnie społecznej¹⁶.

Jak już zaznaczono, badania dotyczące postaci tego wybitnego pianisty wypuklały głównie jego dokonania estradowe i ich recepcję. Do tego typu prac należy opublikowany w 2015 r. artykuł Magdaleny Dziadek pt. *Działalność Raula Koczalskiego w Niemczech w latach 30. XX wieku*, będący spojrzeniem od strony polityczno-ideologicznej, niezwykle trudnej w tamtym czasie, na aktywność muzyczną naszego rodaka na terenie III Rzeszy. Autorka podnosi kwestię oddziaływania niemieckiego nacjonalizmu lat 30. XX w. na życie muzyczne w Niemczech, w którym Koczalski uczestniczył¹⁷. Trudna rzeczywistość I i II wojny światowej nałożyła się na drogę artystyczną omawianego twórcy. Wymuszała na nim czasowe rezygnacje z występów publicznych, a to z kolei przywoływało jego aktywność kompozytorską.

Wyjątkowe zasługi w upowszechnieniu muzyki tego zapomnianego „spóźnionego romantyka” wniosła działalność fonograficzna Jana Jarnickiego i jego wydawnictwa Acte Préalable, promującego od wielu lat utwory mało znanych kompozytorów polskich. W latach 2017–2023 utrwalił na 10 krążkach z udziałem rodzimych artystów znaczną część spuścizny Koczalskiego.

SONATY SKRZYPCOWE – CECHY FORMALNE I IDIOMATYCZNE

Twórczość skrzypcowa Raula Koczalskiego obejmuje 4 sonaty, *Koncert skrzypcowy* op. 84¹⁸ oraz trzy pozycje należące do gatunku miniatur. Pierw-

¹⁵ J. Tatarska, *Gatunek miniatury fortepianowej w twórczości Raula Koczalskiego*, w: *Biografie. Raul Koczalski...*, s. 69.

¹⁶ *Ibidem*, s. 71.

¹⁷ M. Dziadek, *Działalność Raula Koczalskiego w Niemczech w latach 30. XX wieku*, „Aspekty Muzyki”, t. 5, Gdańsk 2015, s. 11–25.

¹⁸ S. Dybowski w wykazie kompozycji sporządzonym w publikacji poznańskiej podaje tonację *A-dur* *Koncertu skrzypcowego*, natomiast nagranie CD Acte Préalable podaje tonację *d-moll* z tym samym numerem opusowym.

sza z nich, *Impressions de Pologne* op. 86, jest rodzajem pięcioczęściowej suity z dwoma stylizacjami tanecznymi (1. *Sielska noc*, 2. *Krakowiak*, 3. *Invocation*, 4. *Mazurek*, 5. *Elegia*). Kolejne utwory miniaturowe to *Ballada g-moll* op. 87 oraz *Romanze* op. 142.

Dwie pierwsze sonaty powstały w latach I wojny światowej. W okresie przed jej wybuchem Koczalski bardzo intensywnie koncertował, zwłaszcza w Niemczech, a także w Polsce. Wówczas udał się do Petersburga z zamiarem wystawienia jednej ze swych oper. Gdy był w podróży powrotnej, pianistę zaskoczył wybuch wojny. Dla artysty nastał czas milczenia estradowego. Jako obywatel rosyjski, z paszportem wystawionym w Warszawie przez władze carskie, został przez Niemców internowany z zakazem koncertowania¹⁹. Przerwę w działalności koncertowej przeznaczył na pracę twórczą. Dokładne datowania sonat skrzypcowych, które będę zamieszczać w dalszych omówieniach, zostały podane przez berliński Staatliches Institut für Musikforschung według adnotacji samego kompozytora²⁰.

I Sonata e-moll op. 74 powstała w zaledwie pięć dni, od 3 do 7 maja 1915 r. Jest czteroczęściowa z wdzięcznym, tanecznym scherzem w II części. Układ temp w sonacie jest następujący: 1. *Maestoso*, 2. *Allegretto grazioso*, 3. *Lento*, 4. *Allegro agitato e drammatico*. Koczalski oparł poszczególne części na tradycyjnych modelach formalnych, lecz w nieco zmodyfikowanym kształcie. Forma sonatowa I części wykazuje wysoki stopień integracji, zespolenia materiału, zwłaszcza przetworzenia i reprzyzy, które stanowią jeden człon formalny bez wyraźnej cezury. Obydwa tematy rodowodu lirycznego budowane są frazą nieregularną i krętą o jednolitej rytmice. W rozwinięciach tematów tradycyjnie następuje nasilenie chromatyki i zmienność tonalna. W pracy przetworzeniowej stosuje technikę wyprowadzania pochodnych fraz odtematycznych. W ogniwie reprzyzowym nie podejmuje tematu w pierwotnej postaci, lecz w przekształconym wariacie. Jednocześnie pomiędzy tematami zachowuje wręcz klasyczne odniesienia tonalne (I temat w *e-moll*, II temat w *G-dur*). Faktura fortepianowa naprzemiennie akordowa i figuracyjna współtworzy z melodycznie traktowaną fakturą skrzypcową układ komplementarny. W towarzystwie harmonicznym stale występują rytmy synkopowane. W toku muzycznym Koczalski stosuje często wyszukane określenia wyrazowe. Pierwszy temat

¹⁹ S. Dybowski, *Raul Koczalski – portret artysty...*, s. 25.

²⁰ Datowania tych sonat, o ile były podawane w źródłach leksykalnych lub na stronie POLMIC, są rozbieżne z datami odautorskimi Koczalskiego. Dotyczy to zwłaszcza daty powstania *IV Sonaty E-dur*, przy której monografista w wykazie broszury z 2001 r. umieścił rok ca 1937, podczas gdy sonata ta powstała w 1928 r.

opatrzone jest określeniem *con grandezza e calore*, a w odcinku łącznikowym dla jednej z fraz podaje określenie *come un lamento*, z kolei dla drugiego tematu czyni adnotację *Meno mosso con grande sentimento*. Jedynie w końcowym odcinku kodalnym posłużył się określeniem *con fuoco* dla jednej tylko frazy, a w towarzyszeniu fortepianowym równocześnie *con delicatezza*. Przedstawiony w tej sonacie typ modelowania formy sonatowej akcentuje wysoki stopień liryczności toku melodycznego.



Przykład 1. R. Koczalski, I Sonata skrzypcowa e-moll, cz. I, Maestoso, takty początkowe

Scherzo I Sonaty e-moll wnosi lekki charakter, częste dialogi fraz. Jest to scherzo łagodne, pisane „lekkim piórem”. Taneczny temat podkreślany jest niskim dźwiękiem pedałowym, dodającym odrobiny ludyczności. Formuły akompaniujące zbliżają tok metryczny do charakteru walca, czasem tok muzyki przywołuje rytm *siciliany*. W drugiej części ponownie mamy typ reprzyzy integralnej, zespalaющей materiał pierwszego i środkowego ogniwa. III część, *Lento con sentimento*, wnosząc kontrast wyrazowy, grawituje w stronę liryki recytatywnej, emanującej spokojem i zadumą. Od strony warsztatowej występują tu interesujące zestawienia odległych tonacji, np. *Des-dur* i *A-dur*. Finałowe *Allegro agitato e drammatico* w jednolitej *E-dur* odznacza się wzmożoną ruchliwością rytmiczną, lecz nie rezygnuje z czynnika kantylenowego. Forma tworzy postać zmodyfikowanego ronda. Elementem bardzo osobliwym jest powrót w końcowym fragmencie pierwszego tematu I części, po którym następuje solowa kadencja skrzypiec oparta na tym temacie. Koda ukazuje drugą retrospekcję materiałową, frazę drugiego tematu I części. Tego rodzaju integracja tematyczna zakładająca powrót myśli części I w finale cyklu sonatowego to chwyt formalny znany z symfonicznych dzieł doby neoromantyzmu²¹.

²¹ Na gruncie polskich sonat skrzypcowych początku XX w. analogiczne zjawisko zastosował Grzegorz Fitelberg w II Sonacie F-dur op. 12.

W *II Sonacie fis-moll* op. 89 skomponowanej trzy lata później, między 22 czerwca a 5 października 1918 r., kompozytor podąża w stronę silniejszej chromatyki w odcinkach międzytematycznych, przy jednoczesnym zachowaniu klasycznych relacji tonalnych między częściami utworu i tematami. Intensyfikacji ulega także strona wyrazowa. Tematy tworzące dłuższe płaszczyzny należą nadal do kategorii lirycznej w licznych niuansach i odcieniach. Wykazują delikatny kontrast w strukturach fraz, a od strony wyrazowej dopełniają się. Kantylenowość tak typowa dla muzyki Koczalskiego przyjmuje w tej sonacie postać ciągłej, płynnej linii o rysunku falistym rozwijanej ewolucyjnie. Fortepian – podobnie jak w *I Sonacie e-moll* – funkcjonuje w odrębnym planie w fakturze akordowo-oktawowej. *Sonata fis-moll* jest trzyczęściowa: 1. *Moderato*, 2. *Andante con grande sentimento*, 3. *Tema con variazioni*. Po rozbudowanej I części (forma sonatowa) następuje krótka część wolna ze stałą pulsacją synkopującą zakomponowana w formie A B A₁. Trzecią część wypełnia cykl pięciu wariacji, głównie z gatunku tzw. charakterystycznych, z silną zmianą treści melorytmicznych w porównaniu z tematem. Niemal wszystkie wariacje utrzymane w wolniejszych tempach preferują czynnik melodyczny w różnych odmianach. Wzorem dwóch pierwszych części dominuje tu kantylena ciągła, w typie „niekończącej się melodii”. Tym różni się od *I Sonaty*, w której postępy melodyczne budowane są oddzielnymi, pauzowanymi motywami. Ciągłość melodyczna urozmaicona jest zmiennością rejestrów skrzypcowych. Kulminacje wyrazowe budowane są tradycyjnie w końcowych fazach rozwoju tematów i odcinków przetworzeniowych w szerokim ambitusie z wykorzystaniem wysokiego rejestru skrzypiec i nasiloną dynamiką. Fortepian jako nośnik treści harmonicznego operuje częstymi kwartowymi pochodami chromatycznymi o wyraźnym wydźwięku kolorystycznym. Partytura *II Sonaty fis-moll* również obfituje w liczne dookreślenia ekspresyjne, takie jak: *dolente*, *con calore*, *tristemente*. Wielokrotnie we wszystkich częściach kompozytor używa określenia *con grande sentimento*.



Przykład 2. R. Koczalski, *II Sonata skrzypcowa fis-moll*, cz. I, *Moderato*, takty 129-132

W latach międzywojennych powstały dwie kolejne sonaty. Wówczas kompozytor mieszkał za granicą. W jego życiu nastąpiło bardzo osobliwe zjawisko. Jak informuje Dybowski, Koczalski, będąc już muzykiem o wybitnych dokonaniach pianistycznych, podjął studia muzykologiczne i filozoficzne na paryskiej Sorbonie²². Od 1918 r. mieszkał w Wiesbaden, gdzie nadal intensywnie zajmował się pracą kompozytorską. Tam też komponuje kolejną, *III Sonatę skrzypcową A-dur* op. 96, w przeciągu ponad miesiąca (od 16 marca do 27 kwietnia 1918 r.). W porównaniu z dwiema wcześniejszymi sonatami wykazuje ona istotne zmiany warsztatowe, ciężące w stronę nurtu neoklasycznego, lansowanego wówczas przez ośrodek paryski. Można przypuszczać, że Koczalski – student muzykologii i filozofii – miał okazję zetknąć się z nowymi ideami kielkującymi w muzyce francuskiej. Zmiany języka dźwiękowego zaznaczyły się przede wszystkim w melorytmice. Kolejne trzy części mają następujące oznaczenia: 1. *Moderato*, 2. *Adagio*, 3. *Agitato*. Partia skrzypcowa ulega uproszczeniu, co było bezpośrednią konsekwencją odejścia od złożonych, nieregularnych struktur motywicznych na rzecz melodyki prostej, z częstymi sekwencjami monorytmicznymi. Faktura i harmonika fortepianu balansują pomiędzy neoromantyczną masownością akordów a lapidarnym dwugłosem. Nadal chętnie kompozytor układa zwarte akordy w rytmach synkopowanych, tak typowych również w partiach fortepianowych jego pieśni. W *III Sonacie* delikatnie zaznaczają się środki kolorystyczne, a relacja skrzypcowo-forte-pianowa staje się bardziej eufoniczna. Pomimo tych nowych tendencji niektóre właściwości budowania formy pozostają niezmiennie, takie jak: inicjowanie repriży w I części materiałem łącznika z pominięciem głównej frazy tematu pierwszego czy komponowanie przetworzeniowej repriży integralnej, zespalażącej materiał tematyczny i przetworzeniowy.



Przykład 3. R. Koczalski, *III Sonata skrzypcowa A-dur*, cz. II, *Adagio*, takty 66–70

²² S. Dybowski, *Raul Koczalski – portret artysty...*, s. 29.

Ostatnią, IV Sonatę skrzypcową E-dur op. 113, dzieli od poprzedniej okres aż dziesięciu lat. Skomponowana została latem 1928 r. (od 10 lipca do 11 września) podczas pobytu Koczalskiego we Włoszech w miejscowości Stresa nad jeziorem Lago Maggiore. IV Sonata E-dur niczym klamrą powraca do cyklu czteroczęściowego ze *scherzem* w II części. Oznaczenia temp wykazują duże podobieństwo do swych poprzedniczek: 1. *Moderato*, 2. *Scherzo*, 3. *Adagio*, 4. *Allegro con spirito*. Dzieło odznacza się dalszym uproszczeniem faktury i redukcją jej przestrzeni w zakresie ambitusu akordowego. W ukształtowaniu kolejnych części kompozytor nie dokonuje istotnych zmian, odnosząc się do tych samych modeli, zawartych w sonatach wcześniejszych. Na uwagę zasługują jednak pewne szczegóły natury warsztatowej, takie jak polimetria wertykalna w środkowym ogniwie *scherza*, oraz wyraźna redukcja liczby głosów. Ogniwa skrajne *Scherza* emanują prostotą, czysta diatonika przeplata chromatycznie opadające sekwencje o nieco groteskowym charakterze. W części wolnej – *Adagio* mającej charakter pieśniowy, środkowy fragment towarzyszący ascetycznej melodii skrzypcowej na tle triolowego akompaniamentu otrzymuje określenie *Ave Maria* (*con sentimento religioso*).



Przykład 4. R. Koczalski, IV Sonata skrzypcowa E-dur, cz. III, Adagio, takty 55–60

Koczalski stosuje tu zabieg stopniowego upraszczania narracji aż do statycznych, eufonicznych brzmień, budowanych prostymi paralelizmami akordowymi w równych wartościach rytmicznych, dublowanymi w są-

siednich oktawach. Zabieg ten przywodzi na myśl pryncypia kolorystyczne techniki Debussy'ego. Liryka tego odcinka części wolnej jest ascetyczna, wyciszona. W częściach I i IV pozostają jeszcze odcinki budowane szerokimi akordami i techniką oktawową w niskim rejestrze, natomiast części środkowe przemawiają prostotą i przejrzystością.

Przyjęty do analizy i interpretacji wycinek twórczości kompozytora można rozpatrywać w różnych perspektywach badawczych: w kontekście całej jego spuścizny twórczej, w ramach wyznaczonego jednością gatunkową obszaru lub w szerszym kontekście współczesnej mu twórczości. Sonaty skrzypcowe Raula Koczalskiego reprezentują najistotniejszą właściwość warsztatu twórcy, jaką jest nadrzędna rola melodyki i ekspozycja kategorii lirycznej w wielu odcieniach. Ten aspekt muzyki słynnego chopinisty podkreślali już inni badacze. Odnajdujemy więc w omawianych utworach dwa główne typy kantyleny, które można określić jako kantylenę narracyjno-epicką (o charakterze nostalgicznym i pastoralnym, spokojnym) w częściach o tempie umiarkowanym oraz kantylenę deklamacyjno-recytatywną w częściach wolnych. Idiom scherza w sonatach przyjmuje charakter subtelnej groteski, a części określone *agitato* również odznaczają się łagodniejszym konturem. Koczalski tworzy muzykę o łagodnych rysach, stonowaną, pozbawioną ostrych spięć. Sonaty skrzypcowe są prawdopodobnie egzemplifikacją lirycznej natury kompozytora.

Twórczość Raula Koczalskiego była refleksem jego intensywnej działalności koncertowej, rezonansem obficie wykonywanego repertuaru klasycznego i romantycznego. Otóż w owym czasie powstawało sporo dzieł proveniencji neoromantycznej, które były wyrazem wybrzmiewania epoki odchodzącej. Na tle polskiej twórczości tamtego okresu omawianego gatunku sonaty na skrzypce i fortepian utwory Koczalskiego stylistycznie korespondują ze swymi odpowiednikami. W latach 1910–1928 swoje neoromantyczne sonaty tworzyli: Witold Friemann (*I Sonata e-moll „Polska”* z 1913 r.), Czesław Marek (*Sonata F-dur*), Łucjan Kamieński, etnomuzykolog i krytyk (*Sonata d-moll*), Aleksander Tansman (*II Sonata D-dur* balansująca na pograniczu neoromantycznej rozbudowanej faktury i neoklasycznej prostoty), Adam Sołtys (*Sonata fis-moll* o neoromantycznym obliczu z akcentami folklorystycznymi). Zatem w porównaniu z utworami tego samego gatunku innych polskich kompozytorów, powstałymi w tym samym czasie, sonaty Raula Koczalskiego nie są stylistycznie zapóźnione, eklektyczne. W dużej mierze są warsztatowo i wyrazowo aktualne, a prymat lirycznej kantyleny w cyklu sonatowym jawi się jako cecha idiomatyczna, indywidualna. Sonaty Koczalskiego stanowiły istotny wkład w historię tego gatunku na tle rodzimej twórczości I połowy XX w.

BIBLIOGRAFIA

Archiwalia

Kopie Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz:

SIMPK_SM08_17_(1)_Koczalski_op_74_Partitur.pdf

SIMPK_SM08_38_(1)_Koczalski_op_89_Partitur.pdf

SIMPK_SM08_45_(1)_Koczalski_op_96_Partitur.pdf

SIMPK_SM08_62_(1)_Koczalski_op_113_Partitur.pdf

XII/2011

Opracowania

Brodniewicz Teresa, *O liryce wokalne Raula Koczalskiego*, w: *Biografie. Raul Koczalski*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2001.

Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Historia muzyki polskiej*, cz. II, PWM, Kraków 1996.

Dybowski Stanisław, *Raul Koczalski – portret artysty*, w: *Biografie. Raul Koczalski*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2001.

Dybowski Stanisław, *Raul Koczalski, chopinista i kompozytor*, Wydawnictwo Seline, Warszawa 1998.

Paruszevska Maria, *Szkic biograficzny i artystyczna karjera Raula Koczalskiego*, Poznań 1936.

Poniatowska Irena, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, seria *Historia muzyki polskiej*, t. 5: *Romantyzm*, cz. 2A, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2010.

Późniak Piotr, *Opera po Moniuszce*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. II: *Od Oświecenia do Młodej Polski*, PWM, Kraków 1966.

Szantruczek Tadeusz, *Raul Koczalski i jego opera „Mazeppa”*, w: *Opera polska w XX wieku*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1999.

Tatarska Janina, *Gatunek miniatury fortepianowej w twórczości Raula Koczalskiego*, w: *Biografie. Raul Koczalski*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2001.

Encyklopedie

Dybowski Stanisław, *Koczalski Raul*, hasło w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. II: *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk–Warszawa 2005.

Dziura Witold, *Koczalski Raoul*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. 5: *k l ł*, PWM, Kraków 1997.

Wielkopolski słownik biograficzny, red. A. Gąsiorowski, J. Topolski, PWN, Poznań–Warszawa 1981.

Czasopisma

Dziadek Magdalena, *Działalność Raula Koczalskiego w Niemczech w latach 30. XX wieku*, „Aspekty Muzyki” 2015, t. 5, red. R. Skupin, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2015.

Sonatas for Violin and Piano by Raul Koczalski

Abstract

The paper examines the characteristics of four violin sonatas of Polish composer Raul Koczalski, an excellent pianist and chopinist who was active during the first half of the 20th century. This paper begins by remarking on the current state of research on Koczalski's work, which mostly focuses on his intensive career as a pianist. Conversely, the discussion around his diverse compositions has been mostly focused on his piano pieces and songs.

Koczalski was a neoromantic composer. The violin sonatas examined chronologically in the second part of this paper have been published in the years between 1915 and 1928. The main goal of this analysis was presenting the idiomatic characteristics of these works, such as the paramount importance of melodics and the various types of lyrical expression. Koczalski used two types of cantilenas: epic and recitative. The first two sonatas are neoromantic, while the third and fourth show neoclassic influences.

Keywords: violin sonata, Polish music of 20th century Raul Koczalski

Zofia Bernatowicz

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

VIA CRUCIS, VIA DOLORIS. U ŹRÓDEŁ PASYJNEGO MISTERIUM

I morze wydało zmarłych, co w nim byli, i Śmierć i Otchłań wydały zmarłych, co w nich byli, i każdy został osądzony według swoich czynów. A Śmierć i Otchłań wrzucono do jeziora ognia. (...) Jeśli się ktoś nie znalazł zapisany w księdze życia, został wrzucony do jeziora ognia¹.

Ta apokaliptyczna wizja, trwogą napędlająca zarówno pobożnych chrześcijan, jak i zatwardziałych grzeszników, towarzyszyła pielgrzymim szlakom wiodącym do Wiecznego Miasta. Tam, w dymie kadzideł, wysupłując ostatnie grosze na zakup relikwii, wierni modlili się o odpuszczenie grzechów, oczekując ponownego przyjścia Mesjasza. Nadchodzący rok tysięczny dla wszystkich tych, którzy ogarniali umysłem zjawisko upływu czasu, był datą graniczną. To pierwsze millennium zapisało się w świadomości chrześcijańskiej Europy jako czas narodzenia, życia i męczeńskiej śmierci Zbawiciela. Wokół tych zdarzeń zwołała, lecz konsekwentnie kształtowały się struktury i hierarchia Kościoła. Na przełomie I i II w. po Chrystusie diakoni organizowali materialne życie wspólnot, zaś przewodnictwo duchowe i liturgię sprawowali prezbiterzy nazywani również biskupami². Najistotniejszym elementem działalności zgromadzenia stała się eucharystia jako pamiątka Ostatniej Wieczerzy, podczas której z radością dzielili się chlebem, ale również eucharystia jako uobecnienie ofiary z baranka paschalnego. Ta mistyczna wspólnota miała charakter zarówno horyzontalny, łącząc zgromadzonych wokół stołu ofiarnego, jak i wertykalny,

¹ *Biblia Tysiąclecia*, Apokalipsa św. Jana 20, 13–15, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań–Warszawa 1990.

² M. Simon, *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa*, PIW, Warszawa 1981, s. 43–45.

umacniając jedność wiernych w Chrystusie Uwielbionym³. Wśród wielu historycznych, teologicznych, filozoficznych i ideologicznych zawirowań między II a IV stuleciem krystalizuje się fundament, na którym Kościół opiera swoją naukę. Jest nim Stary Testament i, współlistniejący z nim organicznie, kanon Nowego Testamentu oraz Tradycja, niemogąca w żadnym razie być w sprzeczności ze słowem pisany. Precyzowały się również symbole wiary, których przejawem stało się jej wyznanie⁴.

Proces chrystianizacji, nawet u wiernych głęboko wierzących, nie zawsze obejmował wszystkie dziedziny życia. Przejawy pogaństwa, wiara w magię i astrologię, upodobanie do mrozących krew w żyłach walk gladiatorów, gusła i zabobony były przez Kościół zagrożone sankcjami. Aby zasypać, choć trochę, przepaść pomiędzy pogańskimi tradycjami a nową nauką, hierarchowie podejmowali próby zawłaszczenia dotychczasowych świąt poprzez objęcie ich swym patronatem. I tak dzień 25 grudnia, czczony dotychczas jako *Dies natalis Solis invicti*, staje się dniem Bożego Narodzenia. Letnie przesilenie otrzymuje swego orędownika w osobie Jana Chrzciciela zwiastującego wszak przyjście na świat Mesjasza. Ta akceptacja i przystosowanie wielowiekowych rytuałów do obowiązujących w chrześcijaństwie norm miało niewątpliwy wpływ na stałość dotychczasowych i pozyskiwanie nowych wyznawców⁵.

Dominantą roku liturgicznego jest Wielkanoc, najstarsze święto chrześcijaństwa, pamiątka męki i śmierci Zbawiciela. Poprzedzone, na wzór czterdziestodniowego postu Jezusa, również czterdziestodniową wstrzemięźliwością, której w różnym stopniu z pewnością przestrzegano już w czasie soboru nicejskiego, przygotowywało wiernych do życia w Chrystusie.

Misja Kościoła, dla którego Tajemnica Wcielenia i ofiara Baranka Eucharystycznego była sama w sobie istotą, nie do wszystkich mogła dotrzeć w tak mistycznej formie. Chrześcijaństwo, zawłaszczając coraz większe połacie Europy, zderzało się nie tylko z różnymi wierzeniami w plemienne bóstwa, ale również z powszechną nędzą, która sprawiała, że jedyną myślą nurtującą ludność było zapewnienie sobie porcji chleba. Nieliczni wielmożowie, będący elitą ówczesnego świata, w znacznej większości byli niepiśmienni i obce im były intelektualne rozważania. Święta Księga-Biblia jako narzędzie poznania i liturgiczne akcesorium była dostępna znikomiej garstce, głównie mnichów lub księży, rozproszonych po całej Europie⁶. Sakramenty i modlitwy w kościołach jarzących się od świateł i zanurzonych

³ *Ibidem*, s. 103–107.

⁴ *Ibidem*, s. 173–175.

⁵ *Ibidem*, s. 272–277.

⁶ G. Duby, *Czasy katedr*, PIW, Warszawa 1986, s. 27–34.

w dymach kadzideł zaspokajały bez wątpienia potrzebę wspólnoty i przeniesienia się w świat nieodgadniony przeciętnemu człowiekowi. Ale czy mógł on zrozumieć prawdę prowadzącą do Zbawienia, tę ofiarę Ukrzyżowanego, który – wydany na śmierć męczeńską – w ziemskim pojęciu poniósł klęskę? Ceniąca gest i celebrę społeczność, jak niewierny Tomasz, potrzebowała klarownych znaków dla poznania tajemnicy oraz poszukiwała ujścia swojej pobożności w formie bliskiej i zrozumiałej. I tu w sukurs owemu poznaniu i poszukiwaniu przychodzi romańska i gotycka sztuka.

Architektura i sztuki figuratywne przemawiały do rzeszy wiernych, portale świątyń, ołtarze i drogi rozstajne zaludniały się postaciami, symbolami objaśniającymi świat, który powołał Bóg w swej mądrości. Nie mają one nic wspólnego z przytłaczającą codziennością. Sceny ziemskiego życia Świętej Rodziny i śmierci Jezusa traktowane są marginalnie. Dominantą jest Chwała. Apostołowie ukazywani są jako mocarze, bo któż ośmieliłby się na przedstawienie ich jako prostych rybaków lub ubogich? Chrystus to Pantokrator na tronie. Tylko Oni, tak potężni i niedostępni, dają poczucie bezpieczeństwa zalęknionej trzódce z nadzieją oczekującej Zbawienia i przebywania po śmierci w *sanctam civitatem Ierusalem*. Słuchając słów, które padały z ambony, które obiecywały nagrodę po pełnym trudach życiu, wierni zatapiali się w marzeniach:

i ukazał mi Miasto Święte Jeruzalem (...). Źródło jego światła podobne do kamienia drogocennego, jakby z jaspisu o drogocенności kryształu (...), a Miasto – to czyste złoto do szkła czystego podobne. A warstwy fundamentu pod murem Miasta zdobne są wszelakim drogim kamieniem. Warstwa pierwsza – jaspis, druga – szafir, trzecia – chalcedon, czwarta – szmaragd (...). Tych warstw jest dwanaście, a każda z nich – to drogocenne kamienie⁷.

Jakże realne i wyobrażalne, choć nieosiągalne na ziemskim padole są opisane wspaniałości. Ich blask powoduje, że cierpienia, lęk, choroby i głód wydają się bez znaczenia, wręcz stają się drogą do osiągnięcia wiekuistej szczęśliwości.

Integralnie splecione ze sobą liturgia i muzyka podlegały dyscyplinie, która zakładała powściągliwość w służbie przekazania myśli bożej i „kontemplację wspaniałości wiekuistej”⁸. Sakralizacja tekstu ujętego w jednogłosowy, chóralny śpiew chorału gregoriańskiego była znakiem jednomyślności, otwierała światy będące odbiciem niebiańskiego chóru aniołów. Czas stawał w miejscu, wymykał się ziemskim konotacjom, światło łaski obejmowało wspólnotę, dając przedsmak zachwycenia będącego udziałem

⁷ Biblia Tysiąclecia..., Apokalipsa św. Jana 21, 10–19.

⁸ G. Duby, *op. cit.*, s. 90.

zbawionych. Lecz pełnia tego zachwycenia dostępna było tylko mnichom doskonalącym trudną sztukę czytania *neum* w *quadrivium* i nieustannie obcuującym z psalmami podczas godzin liturgicznych⁹. W teorii muzyki zawarte były symbole, których odczytanie pogłębiało doznania. Powiązanie jej z matematyką, astronomią i geometrią nadawało dźwiękom wiele znaczeń. Ich liczba – siedem, niczym siedem planet, była uosobieniem piękna Boga, a platońska idea kosmicznej symfonii niemożliwej do usłyszenia przez śmiertelników dopełniała tajemnicy¹⁰. Rzesza zasłuchanych wiernych mogła zatopić się bez reszty w modlitwie, lecz przypuszczalnie jej treści i alegorie pozostawały poza ich możliwością pojmowania.

Od roku tysięcznego – pierwszego milowego słupa, który jednych napełniał trwogą, a innych nadzieją na Paruzję, Kościół krzepł w swych strukturach, lecz również zmieniał swe oblicze. Heretyckie ruchy manichejczyków, a później waldensów, katarów, albigensów, w pewnej mierze były czynnikiem destabilizującym, lecz spowodowały również świadome zwarcie szeregów zarówno hierarchów, jak i wiernych. Utorowały także drogę nowemu językowi sztuki – gotykowi. Założenia estetyczne idei mnicha Sugera znajdujące swe odzwierciedlenie w gmachu opactwa Saint-Denis były również ideą, filozofią, zaklętą w kamień myślą teologiczną. W swej koncepcji budowy katedry, „dzieła miłego Bogu”, zwraca uwagę na wyjątkowe i symboliczne znaczenie światła, które – przenikając przez witrażowe okna – staje się znakiem bożej światłości¹¹.

Wywiedziony ze światła wszechświat sam wysyła potoki jasności, a światło emanujące z Istoty Pierwszej wyznacza nieodmiennie miejsce wszystkiemu, co stworzone (...). Objaśniać te analogie i współzgodności znaczy postępować w poznaniu Boga¹².

W 1204 r., w wyniku pierwszej wyprawy krzyżowej, świat chrześcijański przywłaszczył sobie relikwie Męki Pańskiej – parę kropli krwi Chrystusa, dwa kawałki Krzyża, ostrze włóczni, dwa gwoździe, tunikę i koronę cierniową. Bezpośredni kontakt z tymi, jakże poruszającymi artefaktami, uświadomił ludzki aspekt Jezusowego cierpienia, tematu dotychczas spychanego na nieliczne, boczne ołtarze pogrążone w mroku. Krzyż jest nadal świadectwem chwały i zwycięstwa nad śmiercią, ale Syn Człowieczy staje

⁹ *Ibidem*, s. 88–91.

¹⁰ C. Duchamel-Amado, G. Brunel-Lobrichon, *Życie codzienne w czasach trubadurów*, Wydawnictwo Moderski i S-ka, Poznań 2000, s. 93–94.

¹¹ *Sztuka gotyku*, red. R. Toman, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Oldenburg 2000, s. 13.

¹² G. Duby, *op. cit.*, s. 121.

się Barankiem, w pokorze przyjmującym na siebie odium grzechów świata i ukazującym swoje rany¹³.

Misteria, zewnętrzny objaw pobożności, były od wieków integralną częścią wielu religii, zarówno Wschodu, jak i tych pochodzących z krain basenu Morza Śródziemnego. W Rzymie i jego prowincjach niczym w tyglu stapiały się wzajemnie, pozbywały się cech pierwotnego środowiska, odpowiadając na zapotrzebowanie tych tubylców, do których trafiały. Ich cechą były określone rytuały, komentujące mityczne historie. Niektóre z nich, jak na przykład mit Ozyrysa, Demeter i Kory, czyli Persefony, miały charakter agrarny – wyjaśniały bowiem coroczny cykl związany z odradzeniem się natury. Te o wschodniej proveniencji miały przesłanie dające nadzieję zbawienia. Wymagały od wyznawców czystości serca, nie było im obce pojęcie grzechu i ekspiacji. Bez względu na rodzaj kultu procesje, ofiarne ołtarze, uczty i święte widowiska miały istotne znaczenie. Owe zewnętrzne formy pobożności pogańskiej, choć z pozoru mogłoby się wydawać, że wpływały na kształtowanie chrześcijańskich obrzędów, były sprzeczne z duchem Kościoła. Święty Paweł ostrzegał, aby eucharystii w żadnym razie nie identyfikować z bezbożnymi zgromadzeniami, na których „przy wtórze bębena i (...) cymbałach” folgowano apetytom i bez umiaru pito wino¹⁴. Przyjęcie nowej idei towarzyszącej obrzędom nadaje im głębokie znaczenie, w nich Chrystus staje się centrum i punktem odniesienia. Ta idea przyświeca przez całe tysiąclecie formowania i formułowania zasad związanych z liturgią.

Kościół już w IV w. wprowadził czytanie Pasji wg św. Mateusza podczas Dominica in Palmis zwanej również Dominica Passionis. Od VIII stulecia dodano czytania Męki Pańskiej na Wielki Wtorek – św. Marka, Środę – św. Łukasza i Piątek – św. Jana. Pod koniec tysiąclecia coraz śmielej posługiwano się *theatrum* w celu przybliżenia prawd o najistotniejszych wydarzeniach biblijnych¹⁵. W średniowiecznej Europie, mimo iż zunifikowanej poprzez religijną wspólnotę, łacinę będącą językiem świeckich i duchownych elit, czy peregrynacje uczonych, kupców i mnichów, wypracowywano jednak liczne indywidualne style. W zależności od ośrodka, który dominował na danym terenie, a był nim klasztor, mała parafia, katedra, dwór lub szkoła, zmieniała się konstrukcja i koncepcja paraliturgicznych spektakli. Niemniej daje się zauważyć, że teatralność misteryjna, podobnie jak liturgia kościelna, zakładała wyraźny podział na wykonawców i widzów.

¹³ *Ibidem*, s. 188–193.

¹⁴ *Ibidem*, s. 103–107.

¹⁵ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 5: *Wielkie formy wokalne*, PWM, Kraków 1984, s. 409.

Ci pierwsi, z racji odpowiedzialności za teologiczną sumienność, musieli być erudytami i, zapewne, estetami, co miało wpływ na poziom artystyczny. Ci drudzy, czasem bierni obserwatorzy, bywali również włączani w akcję jako osoby, którym, na przykład, okazywano chusty wyjęte z grobu Chrystusowego, lub jako uczestnicy procesji. W dramatach liturgicznych, misteriach, moralitetach wykorzystywano wszystkie dostępne środki ekspresji. Odpowiednio aranżowano przestrzeń kościoła lub przyklasztornego cmentarza, *dramatis personae* były ucharakteryzowane i odziane w stosowne szaty, ich grze towarzyszyły gesty mające ogromne znaczenie w ówczesnej kulturze. Zamożność sponsorów, wyobraźnia twórców, przestrzeń, w której powstawało widowisko, determinowały różnicowanie formy i siły wyrazu. W przedstawieniach misteryjnych odrębność spotęgowana była również włączaniem tekstów w językach narodowych. Z kolei dialogowane moralitety wplatają w treść liturgiczną personifikację takich pojęć, jak Miłość Boża, Pokuta, Łaska. Ich przesłaniem jest objaśnianie pojęć abstrakcyjnych, udzielanie napomnień, refleksja. Jasność przekazu była uzależniona od stosowania języka zrozumiałego na danym terenie. Jedynie łacińskie, biblijne treści nierozzerwalnie splecione z chorałową melodią były elementem stałym we wszystkich krajach chrześcijaństwa¹⁶. *Tempus Quadragesimae*, który w czasach papieża Grzegorza Wielkiego został wzbogacony czasem Przedpościa, usystematyzowano reformą soboru trydenckiego. W pierwszych wiekach po Chrystusie w obrzędach Wielkiego Postu i Męki Pańskiej istotną rolę odgrywały psalmy pokutne oraz hymny towarzyszące procesjom. Wieki X–XII, czas rozkwitu chorału gregoriańskiego, zrodziły kompozycje, które znalazły swe miejsce w kodeksach liturgicznych. Były to m.in. hymny, antyfony, responsoria wykonywane przez przykościelne *scholae cantorum*¹⁷.

Nadrzędnym celem paraliturgicznych spektakli było przedstawienie historii zawartych w Piśmie Świętym. Ich treść była głęboko przemyślana, zgodna z dogmatami i tekstem ewangelicznym. Odwoływała się przede wszystkim do poznania, nie narzucając konieczności osobistego zaangażowania. Dialogi, będące nośnikiem akcji, ujęte są w sceny. Chór, inicjując spektakl prologiem, po każdej scenie niejako komentuje wydarzenia, nie uczestnicząc w rozgrywanym dramacie¹⁸. W spektaklach wykorzystywano cytaty lub parafrazy zaczerpnięte z Pisma Świętego oraz liturgii. Te teksty

¹⁶ Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne, z. I: *Dramat liturgiczny*, oprac. J. Lewański, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 7–17.

¹⁷ M. Korolko, *Polska pieśń pasyjna*, w: *Polska pieśń pasyjna*, t. I: *Średniowiecze i wiek XV*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1977, s. 20–21.

¹⁸ *Ibidem*, s. 24–25.

w języku łacińskim nie do końca były rozumiane przez szeroki krąg odbiorców, lecz poprzez skojarzenia i umieszczenie ich w odpowiednim kontekście wzbudzały oczekiwane emocje. Śpiew, jako nieodłączny element służby religijnej, był wykorzystywany w dramatach liturgicznych i fragmentach misterii¹⁹.

W piętnastowiecznej księdze pochodzącej z klasztoru św. Augustyna przedstawione są scenariusze, w których obok cytatów biblijnych umieszczono didaskalia opisujące stosowne gesty będące rodzajem „gry aktorskiej”:

Deinde pastor pro stratus ante crucem, alter sacerdos ipsum palma cedit cantans „Scriptum es enim” Si vero solus fuerit sacerdos cedit crucem candando “Scriptum es enim”, et Chorus prosequitur “Postquam autem surrexero”.

(Następnie proboszcz leży rozciągnięty na ziemi pod krzyżem, a drugi kapłan uderza go palmą, śpiewając „Napisane jest bowiem [ugodzę pasterza i rozpierzchną się jego trzody]”. Jeżeli kapłan jest sam, uderzy krzyż palmą, śpiewając „Napisane jest bowiem [ugodzę pasterza i rozpierzchną się jego trzody]”, a chór kontynuuje „Lecz, gdy zmartwychwstanę [wyprowadzę was do Galilei, tam mnie ujrzyście, powiedział Pan])²⁰.

W II połowie XIII w. pod wpływem przemian społecznych związanych z rozwojem handlu i bogaceniem się miejskiego patrycjatu paradoksalnie wzrasta znaczenie przyjęcia świadomego ubóstwa jako drogi do zbawienia. Żarliwa, powszechna pobożność, dążąc śladami świętego Franciszka z Asyżu, pragnie Ewangelii w jej prostocie, bez komentarza. Pokuta jest integralną częścią życia, albowiem człowiek ze swej natury jest grzeszny. Lecz czy można, patrząc na świat stworzony przez dobrego Boga, nie radować się jego pięknem? W *Pieśni słonecznej* Radosny Święty błogosławi każdy aspekt natury, którą dobry Bóg uczynił poddaną człowiekowi.

Najwyższy, Wszechmogący i Dobry Panie,
Tobie należy się wszelka sława, chwała, cześć i wszelkie błogosławieństwo.
Tylko w Tobie, o Najwyższy, istnieją one prawdziwie
a żaden człowiek nie jest wystarczająco godny, by je Tobie wyrazić.

Pochwalony bądź, mój Panie, we wszystkich swych stworzeniach,
ale przede wszystkim **przez brata słońce**,
co dzień nam daje i nas oświeca.
Jest piękne i promieniste w pełni swego blasku:
i Twoim – o Najwyższy – jest znakiem.

Pochwalony bądź, mój Panie, **przez siostrę księżyc i przez gwiazdy**:
coś je na niebie zawiesił w pełnym blasku, bogactwie i pięknie.

¹⁹ *Ibidem*, s. 11–12.

²⁰ *Ibidem*, s. 39, *Liber consuetudinis FF Eremitatum s Augustini XV*, s. 85.

Pochwalony bądź, mój Panie, **przez brata wiatr,**
przez powietrze i chmury, przez pogodę i upływający czas,
którymi podtrzymujesz życie swoich stworzeń.

Pochwalony bądź, mój Panie, **przez siostrę wodę,**
tak bardzo nam użyteczną, i pokorną, i drogocenną, i czystą.

Pochwalony bądź, mój Panie, **przez brata ogień,**
co rozświećta nam mroki nocy;
taki jest piękny, i przyjemny, i potężny, i mocarny.

Pochwalony bądź, mój Panie, **przez siostrę i matkę ziemię,**
co żywi i troszczy się o nas, płodzi owoce, barwne kwiaty i zioła.

Pochwalony bądź, mój Panie, **przez tych, co przebaczą w imię Twej miłości,**
i tych, co znoszą cierpienia i są udręczeni.
Błogosławieni pokój czyniący, bo Ty, o Najwyższy, dasz im koronę zwycięstwa.

Wychwalajcie i błogosławcie mojego Pana,
Dziękujcie i służcie mu w głębokiej pokorze.

Wiatr, ziemia, woda, będąc dziełem Najwyższego, są siostrami i braćmi człowieka, który jest (bywa?) ukoronowaniem stworzenia. I jak wszystko, co od Niego pochodzi, także śmierć złem być nie może, bowiem otwiera drogę do życia wiecznego.

Pochwalony bądź, mój Panie, **przez siostrę naszą śmierć cielesną,**
przed którą nie ucieknie żaden człowiek.
Biada tym, co umierają w śmiertelnych grzechach;
niech zaś będą błogosławieni ci, co wypełnią Twą wolę
bowiem nie grozi im śmierć druga²¹.

Jeśli pochylenie się nad najmniejszym źdźbłem, którego istnienie jest częścią boskiego planu, stało się czymś naturalnym, to troska o maluczkie łaknących oświecenia w wierze staje się dla Kościoła nowym wyzwaniem. Szopka bożonarodzeniowa, pomysł św. Franciszka z 1223 r., w której nad żłóbkiem stoją znajome postaci osła i wołu, a pastuszkowie mają twarze parobków z sąsiedniej wioski, daje jasny i prosty przekaz cudu Wcieleń. Niemal wiek później konfraternie, gildie i bractwa cechowe działające coraz częściej pod patronatem Kościoła opiekują się chorymi i sierotami, świadczą miłosierdzie, tworzą bractwa dobrej śmierci. Ich członkowie biorą udział w misteriach przedstawiających sceny ewangeliczne, w tym Drogę na Kalwarię²². Osobiste przeżycie, identyfikacja z osobami biorącymi udział w dramacie ukrzyżowania były środkami działającymi na emocje. W XIV w. scholastycy dochodzą do wniosku, że wiara dla większości

²¹ *Pieśń słoneczna św. Franciszka* [na podstawie tekstu oryginalnego w języku umbryjskim], tłum. K. Klauza.

²² G. Duby, *op. cit.*, s. 264–267.

dzieci Kościoła jest jedynym źródłem poznania. I, choć sama w sobie nie stoi w sprzeczności do rozumu, dla maluczkich jej dogmaty są niezwykle trudne do pojęcia. Dlatego też zaczyna wzrastać dbałość o wzmożenie praktyk religijnych, w których wierni będą nie tylko widzami, ale również czynnymi uczestnikami.

Kultywowanie indywidualnej pobożności związane jest z ewolucją filozofii scholastycznej. W końcu XIII w. po Chrystusie intelekt i działania empiryczne zostały skodyfikowane, rozważania na tematy doktrynalne osiągnęły najwyższą subtelność²³. Niejako w kontrze do tego nurtu rodzi się idea „nowej szkoły franciszkańskiej”, której twórcą był Duns Szkot. Wydaje się, że jedno z istotniejszych jej założeń, którym jest przewaga wiary nad rozumem, odcisnęło swe piętno na widowiskach paraliturgicznych²⁴. Dotychczasowe procesje, żywe obrazy wzbogacone o dialogi i śpiewy były, podobnie jak wytwory sztuki materialnej, biblia pauperum, katechizmem dla maluczkich. Jako obserwatorzy przyswajali sobie oni główne prawdy wiary i porządkowali wiedzę na temat historii zbawienia. Słuchanie lub oglądanie biblijnych opowieści było oczywiście zalecane i inspirujące. Natomiast w myśl nowego pojmowania, a raczej przeżywania wiary, tylko współdziałanie, zwłaszcza takie, w którym rzesze brały udział osobiście, poruszało ludzkie serca. Ten nurt pasterski, który zawłaszczył przede wszystkim czas wielkopostny, nie odwoływał się do intelektu. Był osobistą rozmową, głębokim przeżyciem, rachunkiem sumienia czynnego uczestnika pasyjnego widowiska. Był również zarzewiem rozwoju religijnego teatru europejskiego²⁵. Istniały także bardziej kameralne formy wypowiedzi, które obok chorałowych psalmów pokutnych, antyfon i responsoriów rozwijały powszechną pobożność. Były to sekwencje pasyjne, z których najczęściej wykorzystywana i poddawana tłumaczeniom z łaciny na inne języki jest *Stabat Mater*, przypuszczalnie autorstwa włoskiego franciszkanina Jacopone da Todi, hymny procesyjne wykonywane podczas Niedzieli Palmowej oraz uroczystości Adoracji Krzyża, a także pieśni godzinkowe rozłożone według godzin kanonicznych, wykorzystujące etapy Męki Pańskiej: na jutrznię – pojmanie w Ogrójcu, na prymę – sąd u Piłata, na tercję – biczowanie i cierniem koronowanie, na sekstę – drogę krzyżową, na nonę – śmierć na krzyżu, na nieszpory – zdjęcie z krzyża, na kompletę – złożenie do grobu. Rozbudowaną formą była wierszowana historia *passionis*, która oprócz opisu Drogi Krzyżowej poddawała rozważaniom różne etapy męki Chrystusa i Jego Matki. Medytacja

²³ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. I, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 291.

²⁴ *Ibidem*, s. 282–285.

²⁵ *Ibidem*, s. 269–287.

nad Kalwarią miała być impulsem do naśladowania Odkupiciela w drodze do zbawienia. Szczególnym jej rodzajem był typ stacyjny połączony niekiedy z samobiczowaniem. Podczas ostatnich trzech dni Wielkiego Tygodnia, tzw. ciemnych jutrzni (*officium tenebrarum*), wykonywano lamenty wielkopostne, których źródłem były starotestamentowe Lamentacje Jeremiasza. Wykorzystane teksty zawierały przepowiednie dotyczące przyjścia Mesjasza i, w zależności od preferencji autora, elementy intelektualnej refleksji lub emocjonalnego zaangażowania. Szczególnym gatunkiem wywodzącym się z dramatu liturgicznego były plankty, w których eksponowano ból i rozpacz Matki Bożej podczas męki i śmierci Syna²⁶.

Wspólnota w przeżywaniu prawd wiary, do jakiej budowania Kościoł zachęcał, inicjując widowiska i procesje, miała ogromne znaczenie dla kształtowania dróg do zbawienia. W 1400 r. w Awinionie około dwustu rzemieślników oraz liczne rzesze kobiet i mężczyzn przez trzy dni brały udział w wystawieniu Pasji. Podejmowano również indywidualne ofiary, dźwigając krzyż na ramionach. Dominikanin Henryk Suso w klasztornych krążgankach przeżywał w otoczeniu wiernych całą drogę Męki Pańskiej²⁷. W Poznaniu, pod koniec XII w., w procesji podczas Niedzieli Palmowej księża, klerycy i chłopcy ze szkoły katedralnej wykonali antyfony, ubogacając je gestem. W chwili, gdy śpiewano słowa o rzucaniu Jezusowi pod nogi szat, kładli swe komże pod krzyżem, i analogicznie, podczas śpiewu o rzucaniu gałązek – kładli pod krzyżem palmy. O istotnym znaczeniu gry aktorskiej w przekazie treści może świadczyć plankt z Civald, w którym obok tekstu dramatu zamieszczone są didaskalia:

Teraz niech pokaże Magdalene: „Ciebie tak ukochał”. Teraz niech wskaże na Magdalene: „który wszystkie twoje grzechy”. Teraz opuści ręce: „Tobie odpuścił”. Teraz, objawszy jak poprzednio Magdalene, niech skończy wiersz: „najsłodsza Magdaleno”. Magdalena teraz niech powita Marię tylko gestem rąk: „Matko ukrzyżowanego Jezusa”. Teraz niech otrze łzy: „z Tobą będę oplakiwać śmierć Chrystusa” (...). Maria Maior niech się zwróci ku ludziom z rozpostartymi ramionami: „Gdzie są uczniowie, których ty ukochałeś?” Teraz niech się zwróci ku niewiastom z rozpostartymi ramionami: „Gdzie są Apostołowie?”²⁸.

Choć podstawą średniowiecznej pasji był chorał gregoriański, formalnie ukształtowała ona nową jakość. Recytacja charakteryzowała się cechą *solemnis legere*²⁹ zalecaną przez św. Augustyna. Słowa, które wypowiadał Chrystus, powierzone kapłanowi umieszczone były w najniższej skali. Średnią,

²⁶ M. Korolko, *op. cit.*, s. 27–34.

²⁷ G. Duby, *op. cit.*, s. 280.

²⁸ *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne...*, s. 44–45.

²⁹ *Solemnis legere* (łac.) – czytanie uroczyste.

narracyjną dysponował Ewangelista – diakon, zaś najwyższa zarezerwowana była dla głosu ludu Judei, w który wcielał się subdiakon. W kompozycji, niejednokrotnie modyfikowanej w zależności od umiejętności wykonawcy, posługiwano się skalą lidyjską w odmianie autentycznej i plagalnej.

Rozwój polifonii średniowiecznej, zdobycze wielogłosowości Ars Nova oraz osiągnięcia szkoły burgundzkiej odcisnęły swe piętno na wszystkich formach i gatunkach uprawianej muzyki. Dotyczyło to również twórczości pasyjnej, która ulegała stylom charakterystycznym dla epoki. Od połowy wieku XV powstają wielogłosowe pasje kształtowane według dwu podstawowych zasad. Pierwsza, której Otto Kade nadał nazwę „pasja dramatyczna”³⁰, opierała się na układzie zmiennych części – jednogłosowych, chorałowych oraz wielogłosowych. Cieszyła się dość dużą popularnością ze względu na możliwość zastosowania jej w liturgii. Warto również podkreślić, że w tym typie pasji obok łacińskich pojawiły się również oparte na tekście w języku niemieckim. Wielogłosowo opracowywano głównie partie *Turba Iudeorum* oraz *orationes recte* (mowy bezpośrednie), choć zdarzały się i inne warianty. Druga była w całości wielogłosowa, nawiązując swą konstrukcją do motetu i wykorzystując pełen zasób środków polifonicznych. Jej podstawą jest *cantus firmus*, *tonus* pasyjny o recytatywnym charakterze. Ma ustaloną, trzyczęściową budowę – wstęp, *exordium* i *conclusio*. W części środkowej, *exordium*, wykorzystany został ewangeliczny tekst traktujący kolejno o zdradzie oraz wydaniu Jezusa, Jego męce i śmierci. Kompozytorzy stosują czterogłos ze zróżnicowanym następstwem głosów w celu wydobywania kontrastów wypowiedzi poszczególnych postaci. Temu służy również naprzemienne stosowanie techniki *contrapunctus simplex* i *floridus*. Czasami, w celu ubogacenia formy, wykorzystywano imitację³¹.

Podczas badań nad rozwojem tego gatunku powstawały rozmaite teorie dotyczące systematyki. Obok wspomnianego już Otto Kade ten temat podjął Friedrich Blume, proponując podział dotyczący dzieł kompozytorów włoskich na *Choralpassion*, *Figuralpassion* oraz *Mischgattung*, w których partie *turba* i *soliloquentes* były opracowane wielogłosowo. Arnold Schmitz, Knud Jeppesen i Kurt von Fischer podzielili pasje na responsorialne, w których jednogłos chorałowy narratora dialoguje z chóralnymi partiami *turba* i *soliloquentes*, oraz przekomponowane, w całości wielogłosowe. Dokonali również klasyfikacji ze względu na dobór tekstów, bowiem w kompozycjach wykorzystywano cały tekst według jednego z Ewangelistów, tekst skrócony lub tzw. *summa passionis* – zestawienie relacji męki Chrystusa z wszystkich czterech Ewange-

³⁰ K. Mrowiec, *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII wieku*, PWM, Kraków 1968, s. 10.

³¹ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *op. cit.*, s. 413–420.

lii. Z kolei Gunter Schmidt systematyzuje pasje według ich liturgicznej funkcji i zastosowania tonu pasyjnego. Dwa rodzaje historii pasyjnych – responso-rialne i przekomponowane – mają ton pasyjny jako *cantus firmus*, trzeci rodzaj to wielogłosowe pasje motetowe, niezwiązane z tonem pasyjnym, a czwarty rodzaj – pasje oratoryjne, które otwierają nowy rozdział w traktowaniu gatunku. W systematyce Gunthera Massenkeila występują cztery typy pasji: z wielogłosowym opracowaniem partii *turba*, z wielogłosowym opracowaniem *turba* i *soliloquentes*, z wielogłosowym opracowaniem *turba*, *soliloquentes* i partii Jezusa oraz wielogłosowym opracowaniem całości³².

Bez względu na formę, jaką przez wieki przybierała historia Męki Pańskiej, bez względu na użyte środki i styl, ich artystyczny wyraz był wynikiem pragnienia zintensyfikowania mistycznych doznań, jakich zawsze dostarczała korelacja muzyki i słowa.

Następne stulecia, podczas których doświadczono i emanacji Wieku Rozumu, i wpływu nurtu *Sturm und Drang*, dramatu rewolucji i wojen, ekspansji nihilizmu i postmodernizmu, wywarły znaczący wpływ na wszystkie aspekty ludzkiego pojmowania świata. Pomimo tych zawirowań i kataklizmów wpływających na kształtowanie ludzkiej duchowości, pomimo osaczających nas współczesnych pokus i ułatwień, tęsknota za głębokimi doznaniem towarzyszącymi modlitwie oraz doświadczeniem wspólnoty przeżywa swoisty renesans. Na scenach teatrów wystawiana jest *Historia o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowicka, a w licznych sanktuariach wielkopostna refleksja nad tajemnicą paschalną gromadzi wiernych podczas pasyjnych misterii, których źródłem jest średniowieczna *via crucis, via doloris*.

BIBLIOGRAFIA

- Biblia Tysiąclecia, *Apokalipsa św. Jana* 20, 13–15, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań–Warszawa 1990.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. 5: *Wielkie formy wokalne*, PWM, Kraków 1984.
- Duby Georges, *Czasy katedr*, PIW, Warszawa 1986.
- Korolko Mirosław, *Polska pieśń pasyjna*, w: *Polska pieśń pasyjna*, t. I: *Średniowiecze i wiek XV*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1977.
- Mrowiec Karol, *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII wieku*, PWM, Kraków 1968.
- Pieśń słoneczna św. Franciszka* [na podstawie tekstu oryginalnego w języku umbryjskim], tłum. Karol Klauza.

³² E. Szczurko, *Pasja w twórczości polskich kompozytorów XX i XXI wieku na tle historii gatunku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2016, s. 30–33.

- Simon Marcel, *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa*, PIW, Warszawa 1981.
- Szczurko Elżbieta, *Pasja w twórczości polskich kompozytorów XX i XXI wieku na tle historii gatunku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2016.
- Sztuka gotyku*, red. Rolf Toman, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Oldenburg 2000.
- Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, z. I: *Dramat liturgiczny*, oprac. Julian Lewański, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966.
- Tatarkiewicz Władysław, *Historia filozofii*, t. I, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.

Via crucis, via doloris. At the Source of a Mystery of the Passion

Abstract

Regardless of the form that the story of the Passion of Our Lord has taken over the centuries, regardless of the means and style used, their artistic expression was and continues to be the result of the desire to intensify the mystical experiences that the correlation of music and words has always provided.

The second half of the last millennium has seen the emanation of the Age of Reason, the influence of Sturm und Drang, the drama of revolutions and wars, the expansion of nihilism and postmodernism. These phenomena and events have had a significant impact on all aspects of human understanding of the world. Despite these turmoils and cataclysms influencing the formation of human spirituality, despite the temptations and conveniences that beset us today, the longing for the profound experiences that accompany prayer and the experience of community is experiencing a kind of renaissance. On the stages of theatres, the „History of the Glorious Resurrection of the Lord” by Mikołaj of Wilkowicko is performed, and in numerous sanctuaries, the Lenten reflection on the Paschal Mystery gathers the faithful during Passion mysteries, the source of which is the medieval *via crucis, via doloris*.

Keywords: Christianity, passion, mysteries

Jacek Janas

badacz niezależny

HUIT BREFS PRÉLUDES SUR DES THÈMES GRÉGORIENS OP. 45 MARCELA DUPRÉ JAKO PRZYKŁAD INSPIRACJI CHORAŁOWEJ WE FRANCUSKIEJ MUZYCE ORGANOWEJ PIERWSZEJ POŁOWY XX WIEKU

MARCEL DUPRÉ – SYLWETKA KOMPOZYTORA I JEGO MIEJSCE ORAZ ZNACZENIE W HISTORII MUZYKI FRANCUSKIEJ

Marcel Dupré (1886–1971) to niewątpliwie ikona muzyki organowej XX w. Współcześni mu słuchacze, którzy podziwiali wspaniałą technikę gry tego wirtuoza, szczególnie podczas błyskotliwych improwizacji, porównywali jego osobę do Liszta¹. Posiadał fenomenalną pamięć muzyczną i powszechnie było wiadomo, że potrafi wykonać z pamięci wszystkie dzieła organowe Jana Sebastiana Bacha.

Edukację muzyczną rozpoczął w wieku 7 lat. Jego błyskotliwa ścieżka edukacyjna w konserwatorium w Paryżu została uhonorowana pierwszymi nagrodami w klasie fortepianu Louisa Diémiera (1905), organów Alexandre’a Guilmanta (1907) oraz kompozycji i fugi Charlesa-Marie Widora (1909). To właśnie Widor zachęcił go do uczestnictwa w konkursie kompozytorskim Prix de Rome, w którym wygrał pierwszą nagrodę w 1914 r., tuż przed wybuchem I wojny światowej, za kantatę *Psyché* op. 4².

1926 r. Marcel Dupré zastąpił Eugène’a Gigouta jako profesor klasy organów w konserwatorium w Paryżu. Wykładał również w innych placów-

¹ J. Stankiewicz, *Dupré Marcel*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. Elżbieta Dziębowska, t. II, PWM, Kraków 1984, s. 485–485.

² <https://dupre-digital.org/marcel-dupre/?lang=en> (dostęp: 1.07.2024).

kach (École Normale de Musique de Paris, American Conservatory w Fontainebleau). Na prośbę Widora 1 stycznia 1934 r. zastąpił go na stanowisku organisty tytularnego wielkich organów kościoła Saint-Sulpice w Paryżu³.

Zagrał ponad 2200 koncertów w Afryce Północnej, Niemczech, Australii, Belgii, Kanadzie, USA, Francji, Włoszech, Holandii, Wielkiej Brytanii i Szwajcarii, zarówno solowych, jak i z orkiestrami, z którymi wykonał własne utwory lub przygotowane przez siebie transkrypcje. W jego dorobku kompozytorskim znajdują się utwory na organy, organy i orkiestrę, organy i fortepian, fortepian, fortepian i orkiestrę, muzykę kameralną, motety, pieśni, kantata symfoniczna *De profundis* op. 17 i oratorium *La France au Calvaire* op. 49. W 1956 r. został wybrany członkiem Académie des Beaux-Arts de l'institut de France⁴.

Próbując wskazać miejsce Marcela Dupré w historii muzyki francuskiej, szczególnie organowej, można pokusić się o porównanie do twórczości, współczesnego mu zresztą, Maxa Regera. Podobnie jak Reger, który korzysta w pełni z osiągnięć kontrapunktu i polifonii, przekraczając jednocześnie granice harmoniki funkcyjnej i przez swoisty eklektyzm łączy element klasyczny ze zdobyczami romantyzmu, otwierając niejako drogę Hindemithowi, tak Dupré, jako spadkobierca i kontynuator francuskiego organowego symfonizmu, zaszczerpia spuściznę tej szkoły szczególnie na gruncie barwy i estetyki, elegancji i uporządkowania tradycyjnych form i nowatorskich sposobów organizacji materiału muzycznego, w tym odkrywanego na nowo modalizmu. Nowatorskie środki rytmiczne i harmoniczne występujące w twórczości Marcela Dupré, a także współczesnych mu organistów, np. Charlesa Tournemire'a, Jehana Aristé'a Alaina i Maurice'a Duruflégo uległy pogłębieniu w twórczości Oliviera Messiaena, szczególnie na gruncie tworzenia nowego systemu modalnego czy w zakresie rozwoju nowatorskich zjawisk rytmicznych.

ROLA CHORAŁU GREGORIAŃSKIEGO JAKO ŹRÓDŁA INSPIRACJI W FRANCUSKIEJ MUZYCE ORGANOWEJ PRZEŁOMU XIX I XX W.

Francuska muzyka organowa końcowej fazy szkoły symfonicznej i jej kontynuacji już w kierunkach modernistycznych odzwierciedla integralną relację kościoła z muzyką, nie tylko w ramach tradycji symfonicznej. Ten związek obrazuje, z jednej strony, powszechna inspiracja chorałem

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

gregoriańskim oraz religijną symboliką, a z drugiej, możliwości instrumentów, szczególnie tych budowanych przez firmę Cavaillé-Colla⁵.

W 1907 r. krytyk muzyczny Louis Laloy opisał muzykę francuską w całości jako produkt dziedzictwa kulturowego, jako chwalebny rezultat wpływu, jaki stała obecność chorału gregoriańskiego odcisnęła na umysłach kompozytorów⁶.

Wpływ chorału gregoriańskiego jako elementu konstrukcyjnego, zarówno w zakresie materiału melodycznego, jak i podstawy harmonicznego, widoczny był już w pełni w okresie baroku, który francuska muzyka organowa określa mianem „złotego wieku” lub „klasycznym”.

Pozwoliło to rozwinąć specyficzne tylko dla narodowej szkoły francuskiej gatunki muzyki organowej, mające swój specyficzny koloryt i symbolikę, które były ściśle związane z określonymi zestawami brzmieniowymi organów, np. *Plein Jeu*, *Grand Jeu*, *Fond d'orgue* czy *Flûtes*. Poszczególne utwory organowe w danym gatunku łączone były następnie w suitę, co z kolei było zjawiskiem typowym dla muzyki baroku⁷. W tworzeniu suit składających się z utworów mających towarzyszyć liturgii można doszukać się procesu wzajemnego przenikania sfery *sacrum* i *profanum*.

Po rewolucji, obok naturalnego dla romantyzmu „przywrócenia do życia muzyki” Lipskiego Kantora, we Francji dopiero nowo budowane instrumenty pozwalały na możliwość wykonywania wszystkich jego dzieł organowych. Stąd też muzyka Bacha inspirowała niemal każdego kompozytora (znakomita większość była przecież organistami), nie tylko w zakresie zastosowania środków technicznych właściwych dla tego instrumentu, ale też zarówno formalnie, jak i estetycznie⁸.

W połowie XIX w. benedyktyńscy mnisi z Solesmes podjęli się karkołomnego zadania przywrócenia średniowiecznej teorii chorałowej. Skutkiem tego było powtórne zagospodarowanie w kościołach śpiewów gregoriańskich inkorporowanych na użytek uwspółcześnionej liturgii, wykonywanych według tej nowej metody⁹. Stanowiło to naturalną zachętę dla kolejnych poko-

⁵ D. M. Dries, *Marcel Dupré – the culmination of the french symphonic organ tradition*, PhD thesis, University of Wollongong, Wollongong 2005, s. 176.

⁶ Więcej: L. Laloy, *Le Chant grégorien et la musique française*, *Mercure musical et Bulletin français de la S. I. M.*, nr 3/1, Paryż 1907, s. 75–80.

⁷ K. Musiał, *César Franck (1822–1890): twórczość kompozytorska na organy – wpływ – dziedzictwo*, „Pro Musica Sacra”, t. 20, Kraków 2022, s. 98.

⁸ Szerzej ten problem opisuję w pracy dyplomowej pt. *Specyfika brzmienia i nowe problemy wykonawcze francuskiej organowej szkoły symfonicznej*, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów 2010.

⁹ S. C. Harr, *Liturgical Reform and Liturgical Organ Music: The Organ Magnificats of Jehan Titelouze and Marcel Dupré*, *Electronic Theses and Dissertations*, University of Memphis Repository, Memphis 2012, s. 1–3.

leń kompozytorów do szukania w chorale nowych pomysłów muzycznych, czemu towarzyszyły przemiany harmoniki funkcyjnej, związane z rozkładem systemu tonalnego dur-moll.

Konsekwencją było uformowanie się w muzyce organowej wielu kierunków, w znikomym stopniu odbiegających w swych założeniach od tych nurtów, które spotykamy na gruncie form orkiestrowych czy wokalnych (np. symbolizm, ekspresjonizm etc.). Proces wykształcenia się każdego z kierunków sięga swoją genezą już schyłku romantyzmu¹⁰.

Pod względem podejścia estetycznego sygnalizowany wcześniej proces inspiracji chorałem gregoriańskim jako elementem konstrukcyjnym we francuskiej muzyce organowej u progu XX w. doprowadził – moim zdaniem – do wyodrębnienia się trzech różnych kierunków prezentujących odrębny styl¹¹:

1. ekspresjonistyczny, w założeniu stanowiący kontynuację francuskiej romantycznej szkoły symfonicznej (głównym przedstawicielem jest Louis Vierne);
2. symboliczny, którego zasadniczym punktem wyjścia jest modalizm (głównym przedstawicielem jest Charles Tournemire, a częściowo także Marcel Dupré i Maurice Duruflé);
3. neoklasyczny, postulujący powrót do klarowności języka muzycznego z uwzględnieniem nowych zdobyczy, szczególnie fakturalnych i harmonicznych (Jehan Ariste Alain, a szczególnie Marcel Dupré).

OBECNOŚĆ I ZNACZENIE PIERWIASTKA GREGORIAŃSKIEGO W TWÓRCZOŚCI ORGANOWEJ MARCELA DUPRÉ

Spuścizna organowa Marcela Dupré, jak już zasygnalizowano wcześniej, ma różnorodny charakter.

Wczesny styl kompozytorski Marcela Dupré pozostawał pod wyraźnym wpływem zarówno Guilmanta, jak i Widora. *Trois Préludes et Fugues* op. 7 z 1912 r., pierwszy znaczący cykl utworów organowych Marcela

¹⁰ Patricia June Kean w pracy: *Some aspects of the french organ symphony, culminating in the Symphonie-passion of Marcel Dupré, together with three recitals of selected works of D. Buxtehude, J. S. Bach, N. Dello Joio, P. Hindemith, S. Karg-Elert, J. Langlais, W. Latham, F. Liszt, N. Lockwood, F. Martin, D. Pinkham, L. Sowerby, and L. Vierne*, (Denton 1973), widzi genezę wykształcenia się odrębnych kierunków stylistycznych w muzyce organowej Francji w pierwszej połowie XX w. w relacji mistrz – uczeń.

¹¹ Wyodrębnienia poszczególnych kierunków dokonałem poprzez ocenę głównych elementów stylistycznych występujących w twórczości organowej wymienionych przedstawicieli francuskiej muzyki pierwszej połowy XX w. na podstawie cech stylistycznych wyróżniających główne kierunki artystyczne obecne w muzyce europejskiej końca XIX i początku XX w.

Dupré, nawiązuje zarówno pod względem muzycznym, jak i estetycznym do twórczości obu jego mistrzów¹².

Z tego powodu organistę kościoła Saint-Suplice w Paryżu należy zakwalifikować przede wszystkim jako kontynuatora wielkiej tradycji szkoły symfonicznej. Stąd szczególnie w pierwszym, międzywojennym okresie twórczości tego kompozytora mamy do czynienia z właściwymi dla twórców szkoły symfonicznej wielkimi formami cyklicznymi (symfonia, suita, poemat, wariacje symfoniczne), które reprezentują: *Variations sur un Noël* op. 20 z 1922 r., *Suite bretonne* op. 21 z 1923 r., *Symphonie-Passion* op. 23 z 1924 r., *Deuxième Symphonie* op. 26 z 1929 r., *7 Pieces* op. 27 z 1931 r., *Le chemin de la croix* op. 29 z 1931 r.

Jednak w opozycji do Louisa Vierne’a Marcel Dupré łączy ideę monumentalnej formy z nowymi elementami, w szczególności modalizmem, założeniami neoklasycyzmu i wirtuozowską techniką będącą następstwem doświadczeń improwizacyjnych¹³. W *Symfonii pasyjnej* oraz cyklu *Le chemin de la croix* op. 29 można zauważyć charakterystyczne otwarcie na ideę pozamuzyczną i problem osobistego odbioru treści muzycznej przez słuchacza. Obie kompozycje powstały jako następstwo wcześniej wykonanych improwizacji, dla których oparciem były treści pozamuzyczne, w pierwszym przypadku wynikające z tekstów cytowanych melodii chorałowych¹⁴, w drugim poezji Paula Claudela¹⁵.

Pomimo opisanych wyżej czynników występujących w twórczości organisty kościoła Saint-Suplice śmiało można postawić tezę, że głównym i istniejącym na każdym etapie drogi twórczej kompozytora elementem inspiracji, a zarazem konstrukcji dzieła muzycznego w zakresie melodyki, harmoniki czy kolorystyki był chorał gregoriański.

Oparcie twórczości organowej na materiale wynikającym z chorału gregoriańskiego w przypadku Marcela Dupré jest niejako naturalne i ma charakter emocjonalny, którego źródłem jest religijna duchowość śpiewu. Nie zapominajmy, że obok działalności kompozytorskiej, pedagogicznej, koncertowej, szczególnie tej improwizacyjnej, Marcel Dupré to aktywny organista liturgiczny. Podobnie jak wielu jego kolegów był człowiekiem

¹² D. M. Dries, *Marcel Dupre – the culmination*, s. 134.

¹³ Warto wspomnieć, że Dupré jest autorem podręcznika *Traité d'improvisation à l'orgue* wyd. A. Leduc, Paris 1925), w którym omawia teoretyczne podstawy improwizacji organowej zarówno w kontekście budowy formalnej utworów, estetyki i stosowanego stylu, a także sposobu używania i przetwarzania materiału muzycznego, w tym i chorałowego.

¹⁴ P. June Kean, *Some aspects of the french organ symphony...*, s. 25–28.

¹⁵ Murray Michael w pracy: *French Masters of the Organ: Saint-Saëns, Franck, Widor, Vierne, Dupré, Langlais, Messiaen* (Yale University Press, New Haven/London 1998) wskazuje, że 14 medytacji o tajemnicy Drogi Krzyżowej zapowiada „suity” organowe Messiaena.

głęboko wierzącym, a dodatkowo dzięki ojcu¹⁶ przyswoił sobie bardzo wzniosłe poglądy o kluczowej dla liturgii roli organisty¹⁷.

Problem obecności pierwiastka gregoriańskiego w twórczości Marcela Dupré należy rozpatrywać nie tylko od strony samej inspiracji materiałem chorałowym, ale także od strony kierunku, który kompozytor reprezentował, determinującego styl kompozytorski, czyli zarówno indywidualną technikę, jak i koncepcję większości jego dzieł. Spora część utworów Marcela Dupré, w tym i omawiane *8 krótkich preludiów* op. 45, wyróżnia się powszechnym na początku XX w. wykorzystaniem barokowych lub klasycznych form i środków¹⁸.

Wydaje się to następstwem opisanych wcześniej czynników mających wpływ na kształtowanie się odrodzenia muzyki organowej we Francji po rewolucji. Widor, nauczyciel Marcela Dupré, zawsze przywiązany do klasycznej i przejrzystej formy, również nigdy nie ukrywał swojego źródła inspiracji. Świadczą o tym zwłaszcza wczesne symfonie. Dlatego nie tylko w *8 krótkich preludiach*, ale i w dziełach obszerniejszych, symfonicznych, w większym stopniu widzimy wykorzystanie przez Marcela Dupré kanonu i imitacji (np. w *Symphonie-Passion* op. 23). Nawet w tych utworach, gdzie Marcel Dupré prezentuje estetykę postromantyczną i jest kompozytorem, który doprowadził organy symfoniczne do ich estetycznych i technicznych granic, wyraźna jest chęć uczynienia swojego chromatycznego języka żywym przez użycie form i środków imitacyjnych. To zamiłowanie przejawia się jednak przede wszystkim w dziełach sakralnych (lub nawet quasi-liturgicznych), z których, obok zbioru będącego przedmiotem niniejszej pracy, można wskazać *Vêpres du commun des fêtes de la Sainte-Vierge* op. 18, *Offrande à la Vierge* op. 40, *Psaume XVIII* op. 47, *Regina Coeli* op. 64¹⁹. Reasumując wpływy gregoriańskie w utworach Marcela Dupré, zauważamy je także na gruncie spójności pod względem formy z przeszłością, w przeciwieństwie do bardziej swobodnego potraktowania materiału chorałowego w twórczości Charlesa Tournemire²⁰.

Co jest istotne dla niniejszego opracowania, należy zauważyć, że podejście neoklasyczne do materiału chorałowego niesie za sobą pewne ograniczenia, które są widoczne w odniesieniu do specyficznej rytmiki chorału. Podczas

¹⁶ Ojciec kompozytora Albert Dupré pełnił funkcję organisty najpierw w kościele Immaculée-Conception w Elbeuf (1886–1911), a później w kościele Saint-Ouen w Rouen (1911–1939), zasiadając przy legendarnych organach Cavaillé-Colla. Grę na organach studiował u A. Guilmanta.

¹⁷ D. Coonlly, *The Influence of Plainchant on French Organ Music after the Revolution*, Doctoral Thesis, Technological University, Dublin 2013, s. 108.

¹⁸ *Ibidem*, s. 156–157.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, s. 111.

„renesansu” chorału pod koniec XIX w. rytm również został przeniesiony do liturgicznej muzyki organowej z wykonania chorału gregoriańskiego w postaci akompaniamentu chorałowego. Pod względem stylistycznym wydaje się, że nastąpiło płynne przejście od akompaniamentu chorałowego poprzez *alternatim*, *verset* z *cantus firmus* do innych, bardziej niezależnych form liturgicznej muzyki organowej. Co więcej, ślady modalności i swobodnego rytmu, które wystąpiły we francuskiej muzyce (sakralnej i świeckiej) około roku 1900, z pewnością mają chorał gregoriański (a dokładniej tę tradycję, która była dotąd uważana za tradycję śpiewu gregoriańskiego) za jedno ze źródeł nowatorskiego podejścia do każdego elementu dzieła muzycznego²¹.

Marcel Dupré niemal w każdym przypadku wykorzystywania materiału chorałowego idzie za wzorem swojego nauczyciela Charlesa-Marie Widora. David Hiley potwierdza, że regularność rytmiczna jest jedną z dwóch cech używanych przez Marcela Dupré w *Symphonie-Passion* op. 23, obok formy stroficznej²². Taka metoda rytmiczna użycia chorału wynika po części z założeń stylistycznych neoklasycyzmu i nie dotyczy jedynie implementacji francuskiej tradycji, ale także tej wynikającej z opracowywania chorału luterańskiego. W 79 *chorałach na organy* op. 28 (nawiązanie do bachowskiego zbioru preludiów chorałowych – *Orgelbüchlein*) czy *Le Tombeau de Titelouze* op. 38 Dupré postanowił zastosować tradycyjne formy²³ właściwe dla opracowania chorału luterańskiego²⁴.

Nawet w wielkich formach symfonicznych, czego przykładem jest *Symfonia pasyjna*, melodia chorału gregoriańskiego traktowana jest quasi-izometrycznie, niczym *cantus firmus* chorału protestanckiego. Niemal niezauważalne jest u Marcela Dupré, a właściwe dla innych kompozytorów tego okresu, wprowadzanie triol lub zmiana metrum, mające nie tylko oddać rytmiczny pierwowzór wykonywanego śpiewu, ale uczynić rytmikę chorałową podstawą faktury całego utworu. Kompozytor przejawia tendencję, która ma źródło w improwizacjach w stylu barokowym, do dowolnego zmieniania melodyki chorału, aby dopasować ją do reszty materiału w utworze²⁵.

²¹ B. Leßmann, „All These Rhythms Are in Nature”: “Free” Rhythm in Plainchant Accompaniment in France around 1900, *Liturgical organ music in the long nineteenth century*, DocMus Research Publications, nr 10, Helsinki 2017, s. 114.

²² D. Hiley, *Western Plainchant, A Handbook*, Clarendon Press Publication, Oxford 1993, s. 141.

²³ A. Schweitzer w swojej najbardziej znanej pracy pt. *Johann Sebastian Bach*, t. 1 (Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011) dzieli przygrywki chorałowe na trzy zasadnicze formy: chorałowa fuga, fantazja chorałowa oraz preludium z *cantus firmus*.

²⁴ V. Crosnier, Komentarz do nagrania: *Allesandro Perin, Marcel Dupré, Organ music*, vol. 1, Brilliant Classics, n. 95644, s. 4.

²⁵ D. Coonlly, *The Influence of Plainchant...*, s. 153.

Już w czasach działalności kompozytora, pomimo niewątpliwej błyskotliwości inwencji oraz wirtuozerii, uznawano jego podejście do kompozycji za sterylne i sztywne, w przeciwieństwie choćby do Charlesa Tournemire. Michael Murray²⁶ posunął się nawet do określenia Marcela Dupré jako „interpretatora, który był niewolnikiem metody, automatem, lodowatym intelektem”²⁷.

MOTYWY GREGORIAŃSKIE W *HUIT BREFS PRÉLUDES SUR DES THÈMES GRÉGORIENS*²⁸

UWAGI OGÓLNE

Przed przejściem do omówienia tych elementów dzieła muzycznego, które zostały zdeterminowane przez użycie pierwiastka gregoriańskiego w poszczególnych preludiach cyklu, należy poczynić pewne uwagi ogólne, wspólne dla każdego utworu objętego zbiorem.

Najważniejszym założeniem wszystkich kompozycji wchodzących w skład zbioru jest oparcie w systemie tonalnym. Sam materiał formalnie zorganizowany jest co do zasady według reguł właściwych dla harmoniki funkcyjnej, z tym że w zakresie konstrukcji planu harmonicznego możemy zaobserwować stosowanie przez kompozytora środków i figur właściwych dla nurtów modernistycznych wynikających z rozkładu systemu funkcyjnego. Marcel Dupré przede wszystkim posługuje się środkami kolorystyki harmoniczej, głównie barwieniem polegającym na wykorzystaniu akordyki systemu funkcyjnego, która jest traktowana w nowy sposób lub pozostaje rozbudowana przez dodawanie barwiących współbrzmień²⁹ (np. w preludium nr 8).

Kompozytor zastosował stylizację w kierunku harmoniki modalnej (m.in. w preludium nr 1), która niesie za sobą ruch diatoniczny głosów, z lek-

²⁶ W pracy pt. *French Masters of the Organ: Saint-Saëns, Franck, Widor, Vierne, Dupré, Langlais, Messiaen* (Yale University Press, New Haven/London 1998).

²⁷ D. Coonlly, *The Influence of Plainchant...*, s. 224.

²⁸ Materiał nutowy (w opracowaniu Pierre’a Gouina’a, Les Éditions Outremontaises, Montréal 2021), udostępniony jest na zasadach *public domain* (licencja Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 License) pod adresem [https://imslp.org/wiki/8_Short_Preludes_on_Gregorian_Themes%2C_Op.45_\(Dupr%C3%A9%2C_Marcel\)](https://imslp.org/wiki/8_Short_Preludes_on_Gregorian_Themes%2C_Op.45_(Dupr%C3%A9%2C_Marcel)), (dostęp: 01.05.2024). Treść licencji dostępna jest pod adresem: https://imslp.org/wiki/IMSLP:General_disclaimer.

²⁹ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. I: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983, s. 97.

kim wychyleniami do najbliższej tonacji w układzie kwinty lub kwarty. Jej celem jest uzyskanie powagi i głębokości właściwej dla polifonii, opartej na skalach modalnych, oraz specyficznego kolorytu, który od razu kojarzy się z symbolem katedry³⁰ mającym wywołać u słuchacza wrażenie sakralności i poczucie transcendencji. Ponadto stosowanie jedynie bliskich wychyleń modulacyjnych wynika z przestrzegania przez kompozytora zasady operowania w ramach modusu właściwego dla cytatu chorałowego, będącego materiałem motywicznym lub tematycznym danego preludium, w tym kończenia utworu na dźwięku *finalis* danej skali, niezależnie od tego, czy Marcel Dupré konstrukcyjnie posługuje się kompletnym śpiewem chorałowym (jako *cantus firmus*), czy tylko fragmentem melodii.

Faktura każdego utworu, stosownie do założeń właściwych dla neoklasycyzmu, jest polifoniczna i wykorzystuje różne techniki kontrapunkcyjne, m.in. typowe dla muzyki okresu baroku (np. ścisłą imitację kanoniczną, założenia formalne fugi, snucie motywiczne etc.). Niemniej jednak kompozytor nie stroni też od środków typowych dla muzyki mu współczesnej, nie tylko w ramach przyjętych zasad kształtowania formy, ale czasami chwilowo zaburzając na etapie mikroformy plan konstrukcyjny.

Cały zbiór wykazuje podobieństwo do *suity*. W poszczególnych preludiach widać estetyczną analogię do gatunków typowych dla muzyki organowej przeznaczonej dla użytku liturgicznego francuskiego „złotego wieku” (części tzw. mszy organowej) lub niemieckiego preludium chorałowego często grupowanego pod względem poszczególnych wariacji *cantus firmus* w partitę. Swoistą wskazówkę w zakresie analogii do gatunków stosowanych w francuskiej muzyce organowej „złotego wieku” dają oznaczenia registracyjne podane przez kompozytora³¹. Pomimo że od epo-

³⁰ Symbol katedry, na przykładzie twórczości Charlesa Tournemire’a, szeroko opisuje Bogusław Raba w artykule: *Muzyczne katedry Charlesa Tournemire’a – Deux Fresques Symphoniques Sacrées pour orgue*, op. 75 i 76, „Liturgia Sacra” 2019, 25 nr 1.

³¹ Jak wskazuje Tomasz Baranowski w opisie płyty Karola Gołębiowskiego: *Złoty Wiek Muzyki Organowej – Karol Gołębiowski* (Wydawnictwo Ars Sonora, 2022), dostępny pod adresem: https://dobrepłyty.pl/produkt/zloty-wiek-muzyki-organowej-karol-golebiowski_arso-cd-214 (dostęp: 1.07.2024): „Najczęściej praktykowane formy kompozycji, wraz z typowymi registracjami sugerującymi jednocześnie zalecane zestawy głosowe, ukazywały się zazwyczaj w formie tzw. Livre d’orgue (Księga organowa). Tradycyjnie każde Livre d’orgue zaczynało się majestatycznym *Plein jeu* (pryncypały i mikstury), po nim rozbrzmiewała Fuga, wykonywana z użyciem głosów językowych. Po nich następowały różne *Récits*, ukazujące poszczególne głosy solowe (*Récit de nazard*, *de cromorne*, *de la voix humaine*, etc.), Duo, Trio, Tierce en taille, Basse de trompette (*cromorne*) oraz finałowy Dialogue z użyciem na przemian *Grand jeu* (głosów języczkowych i cornetów) i typowych głosów solowych, jak Cornet, Cromorne czy Trompette”.

ki baroku często dochodziło do wzajemnego przenikania pod względem stosowanych środków estetycznych sfery *profanum* i *sacrum*, szczególnie gdy kompozytorzy w utworach religijnych stosowali właściwe dla muzyki świeckiej formy lub środki, w omawianych 8 *krótkich preludiach na tematy gregoriańskie* Marcela Dupré nie można doszukać się odniesień do gatunków o wyraźnie świeckim charakterze. Paraleli, co zostało już zasygnalizowane przy krótkiej próbie charakterystyki stylu kompozytora, można doszukać się w środkach i figurach stosowanych na etapie formalnego tworzenia improwizacji organowych, szczególnie tych spotykanych w błyskotliwych i wirtuozowskich toccatach.

Przy odniesieniu się do problematyki wykonawczej należy zauważyć, że *Preludia* mają charakter manualowy. Kompozytor w kilku miejscach daje wskazówki co do możliwego użycia pedału w najniższym głosie. Dotyczy to głównie sytuacji użycia nuty burdonowej, na której podłożu rozwija się struktura wielogłosowa (przykład 1) lub podkreślenia melodii w najniższym głosie za pomocą dodatkowych głosów sekcji pedału (przykład 2); w tym drugim przypadku jednak zawsze *ad. lib.*



Przykład 1. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 1, t. 1-10



Przykład 2. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 2, t. 40-43

Rozpiętość materiału dźwiękowego wszystkich planów w każdym z utworów co do zasady przewiduje ich wykonanie jedynie przy użyciu manualów. Powyższe wskazuje na zbieżność charakteru utworu z drobnymi utworami pisanymi przez wielu innych kompozytorów do użytku *stricte* liturgicznego lub mających charakter pedagogiczny³².

Fakultatywne potraktowanie pedału może stanowić także nawiązanie do klasycznych gatunków muzyki organowej okresu „złotego wieku” w ramach przyjętej, neoklasycznej formuły stylizacji dzieła muzycznego.

W kontekście miejsca *Preludiów* w przestrzeni wykonawczej należy zwrócić uwagę, że utwory te mają charakter sakralny i mogą być przeznaczone do użytku liturgicznego w formie preludium wprowadzającego dany śpiew lub postludium na motywach uprzednio wykonanego śpiewu. Rodzaj użytych śpiewów wyklucza stosowanie podczas mszy (przed reformą liturgii wprowadzoną na Soborze Watykańskim II), gdyż żaden z utworów stanowiących inspirację *Preludiów* nie należy do *Ordinarium missae* lub *Proprium missae*.

Poniższa tabela obrazuje dobór i rodzaj materiału chorałowego będącego inspiracją kolejnych *Preludiów* w ramach całego zbioru. Jak wynika z przedstawionego zestawienia, liczba *Preludiów* nie jest przypadkowa, bowiem kompozytor podczas wyboru materiału posłużył się śpiewami opartymi na każdej z ośmiu skal kościelnych³³.

Śpiewy gregoriańskie użyte przez M. Dupré w cyklu *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue* op. 45

Numer preludium	Tytuł śpiewu	Forma	Źródło (ostatnie wydanie)	Modus
1	2	3	4	5
1	<i>Salve Regina</i>	Antyfona (<i>tonus solemnis</i>)	<i>Antiphonale monasticum</i> ³⁴	I
2	<i>Virgo Dei Genitrix</i>	Hymn	<i>Liber Usualis</i> ³⁵	II
3	<i>Pange lingua</i>	Hymn	<i>Graduale Romanum</i> ³⁶ <i>Liber Usualis</i> ³⁷	III

³² Z wielu przykładów wymienić można choćby *L'Organiste*, czyli zbiór 59 utworów na harmonium Césara Franka czy *Vade-mecum de l'organiste* Louisa Jamesa Alfreda Lefébure-Wély'ego.

³³ G. Steed, *The Organ Works of Marcel Dupré*, Hillsdale, Pendragon Press, New York 1999, s. 135.

³⁴ *Antiphonale monasticum*, t. I, Abbaye de Solesmes, Solesmes 2005, s. 476.

³⁵ *Liber Usualis*, Abbaye de Solesmes, Solesmes 1961, s. 1865.

³⁶ *Graduale Romanum*, Abbaye de Solesmes, Solesmes 1961, s. 216.

³⁷ *Liber Usualis*, s. 957.

1	2	3	4	5
4	<i>Sacris solemniis</i>	Hymn	<i>Graduale Romanum</i> ³⁸ <i>Liber Usualis</i> ³⁹	IV
5	<i>Alma Redemptoris Mater</i>	Antyfona (tonus solemnis)	<i>Antiphonale monasticum</i> ⁴⁰	V
6	<i>Ave verum Corpus</i>	Hymn (Varia)	<i>Liber Usualis</i> ⁴¹	VI
7	<i>Lauda Sion</i> (<i>Ecce panis</i>)	Sekwencja	<i>Graduale Romanum</i> ⁴² <i>Liber Usualis</i> ⁴³	VII
8	<i>Verbum supernum</i>	Hymn	<i>Graduale Romanum</i> ⁴⁴	VIII

Poniższe zestawienie obrazuje kolejne incipity wyżej przedstawionych śpiewów gregoriańskich zapisany przez kompozytora za pomocą współczesnej notacji muzycznej.



Przykład 3. Antyfona *Salve Regina* (M. Dupré, *Huit breufs Préludes*, Preludium 1, s. 2⁴⁵)



Przykład 4. Hymn *Virgo Dei Genitrix* (M. Dupré, *Huit breufs Préludes*, Preludium 2, s. 4)



Przykład 5. Hymn *Pange lingua* (M. Dupré, *Huit breufs Préludes*, Preludium 3, s. 7)

³⁸ *Graduale...*, s. 153.

³⁹ *Liber Usualis*, s. 920.

⁴⁰ *Antiphonale...*, s. 472.

⁴¹ *Liber Usualis*, s. 1856.

⁴² *Graduale...*, s. 315.

⁴³ *Liber Usualis...*, s. 945.

⁴⁴ *Graduale Romanum*, Sumptibus et Typis Friderici Pustet, Vatican 1908, s. 125.

⁴⁵ Incipit każdego z użytych śpiewów w notacji współczesnej jest cytowany w wydaniu nutowym bezpośrednio przed każdym z preludiów zbioru.



Przykład 6. Hymn *Sacris solemniis* (M. Dupré, *Huit brefs Préludes*, Preludium 4, s. 8)



Przykład 7. Antyfona *Alma Redemptoris Mater* (M. Dupré, *Huit brefs Préludes*, Preludium 5, s. 10)



Przykład 8. Hymn *Ave verum Corpus* (M. Dupré, *Huit brefs Préludes*, Preludium 6, s. 12)



Przykład 9. Sekwencja *Lauda Sion (Ecce panis)* (M. Dupré, *Huit brefs Préludes*, Preludium 7, s. 14)



Przykład 10. Hymn *Verbum supernum* (M. Dupré, *Huit brefs Préludes*, Preludium 8, s. 16)

INSPIRACJA GREGORIAŃSKA ORAZ SPOSOBY ROZWIJANIA I PRZETWARZANIA MATERIAŁU CHORAŁOWEGO W POSZCZEGÓLNYCH UTWORACH CYKLU

Co zasygnalizowano już wcześniej, pierwsze preludium, którego motywiczną inspiracją jest antyfona *Salve Regina*, należy do tych utworów cyklu, które pod względem stylu i estetyki mają zdecydowanie charakter eklektyczny, stanowiący syntezę pierwiastków współczesnych kompozytorowi ze zdecydowanie mniejszym (niż np. w preludiach 5-7) udziałem czynnika klasycznego.

Kluczowym elementem tego utworu jest modalna kolorystyka harmoniczna w skali doryckiej dzięki zastosowaniu już w pierwszych taktach burdonu na dźwięku *finalis* (przykład 1). Stanowi to punkt wyjścia do dalszego rozwijania kolorystycznego w ramach wyraźnie polifonizowanej faktury utworu (a nawet polifonicznej w pierwszych 10 taktach, gdzie mamy do czynienia z quasi-fugato, we wszystkich trzech głosach, jednak bez zachowania stosunku kwintowego pokazu tematu już w trzecim głosie). Celem kompozytora było zapewne uzyskanie ciemnego i głęboko przestrzennego kolorytu tego preludium, symbolizującego wnętrze katedry, w kontekście inspiracji nie tyle tekstem, ile melodią antyfony (*tonus solemnis*) i jej modusem. Do tego celu idealnie nadaje się *incipit* antyfony ze względu na jego specyficzną budowę, który jest materiałem tworzącym temat i będącym podstawą ewolucji.

Sam temat można podzielić na dwie części, z których najważniejszą jest charakterystyczny motyw czołowy będący fragmentem melodii odpowiadającej słowu *Salve*. W dalszym przebiegu utworu bywa on samodzielnie wprowadzany na zasadach jednorodnej frazy (przykład 11) lub wykorzystywany jako element konstrukcyjny *continuum* melodycznego w głosie najwyższym (przykład 12).



Przykład 11. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens*, Preludium 1, t. 27–31



Przykład 12. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens*, Preludium 1, t. 11–15

Druga część tematu, odzwierciedlająca motyw melodyczny kolejnej części incipitu antyfony do słów *Regina*, traktowana na wstępie przy kolejnych pokazach w sposób swobodny, przekształcana, w dalszym przebiegu utworu jest nierzadko skracana. Sam temat wprowadzony jest z opóźnieniem po pauzie w słabej części taktu, aby uwypuklić ów symboliczny skok kwinty na dźwięk, który jest *tonus finalis* antyfony (druga sylaba słowa *Salve*).

Kolorystyka, będąca pochodną właściwości brzmieniowych stosowanej harmoniki modalnej, jest też tym elementem utworu, który koresponduje z neoklasyczną inspiracją muzyką liturgiczną „złotego wieku”. Kompozytor stylizuje harmonikę modalnie, unika gwałtownych zmian centrów harmoniczych, nawet przy wykorzystaniu tematu progresywnie przy modulacjach jedynie w obrębie najbliższych tonacji w stosunku kwinty lub kwarty. Przy prowadzeniu melodii, szczególnie w głosie najwyższym, kontrapunkt w pozostałych głosach ma wywoływać wrażenie przesunięć paralelnych. Taka koordynacja planów melodycznych, gdzie głos najwyższy przesuwa się z opóźnieniem w stosunku do paraleli planu akompaniującego, nadaje dziełu specyficznie wolną motorykę (przykład 12). Jest to szczególnie istotne z uwagi melodykę quasi-chorałową głosu najwyższego, której celem jest konstruowanie symboliczne zdań wznoszących się i opadających, analogicznie jak przy prowadzeniu melodii chorału.

W połączeniu z sugerowaną rejestracją utworu – „Fonds 8' i 4'", czyli zestawem głosów mających barwę raczej ciemną, głęboką, szczególnie w niskim rejestrze, uwypuklenia nabiera ów symboliczny charakter dzieła, mający sprawiać na słuchaczu wrażenie powolności, monumentalności, modlitewnego skupienia. Właśnie taki charakter kolorystyczny prezentowany był przez gatunek *Fond d'orgue* właściwy dla wspominanej szkoły francuskiej okresu klasycznego⁴⁶.

Istotą drugiego preludium cyklu, przybierającego formę toccatową, jest harmoniczna formuła figuracyjna, będąca podstawą ewolucyjnej zasady kształtowania materiału każdej z wyodrębnionych części w układzie okresowym. W tym wypadku mamy do czynienia z figuracją, która decyduje o podstawowym wyrazie dzieła, gdyż ogranicza się do akompaniamentu, na którego tle umieszczona jest melodia o bardzo ostrym rozczłonkowaniu na motywy lub frazy⁴⁷, w tym wypadku melodia oparta na hymnie ku czci Najświętszej Maryi Panny *Virgo Dei Genitrix*.

Na poziomie makroformy w utworze możemy wyraźnie wyróżnić trzy fazy rozwojowe, pozostające ze sobą w zależności okresowej, różnicowanej rozmieszczeniem planów brzmieniowych akompaniamentu figuracyjnego i na jego tle cytatów melodii chorałowej, na zasadzie kontrastowej, i połączone krótkimi dwutaktowymi łącznikami. W pierwszej (takty 1–17) i drugiej fazie (takty 20–37) mamy do czynienia z horyzontalnym przebiegiem figuracji (przykład 13), w trzeciej fazie (takty 40–62) z przebiegiem wertykalnym.

⁴⁶ Dla przykładu *Fond d'orgue* Louisa Marchanda (*Pièces Choies pour l'Orgue*, ed. Alexandre Guilmant, A. Durand & Fils, Paryż 1901).

⁴⁷ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. I..., s. 375.



Przykład 13. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 2, t. 10–18

Budowa akompaniamentu figuracyjnego w tym preludium ma kształt figuracji melodycznej w pierwszej i drugiej fazie oraz akordowej w trzeciej. Kompozytor buduje akompaniament figuracyjny jednak na czysto brzmieniowych środkach wyrazu o charakterze kolorystycznym, z wykorzystaniem modalnego charakteru materiału harmonicznego wynikającego z centrum tonalnego właściwego dla skali hypodoryckiej, oczywiście z drobnymi wychyleniami, często związanymi z cytowaniem melodii chorału w transpozycji lub konieczności wprowadzenia łącznika. Na marginesie należy wskazać, że eksponowanie melodii chorału w transpozycji, czyli nie w stosunku interwałowym właściwym dla *tonus finalis* (w tym preludium jest to dźwięk e), odbywa się z modyfikacją przebiegu interwałowego melodii chorału (przykład 13). Jest to zabieg celowy, wykorzystujący współczesną kompozytorowi (szczególnie na gruncie improwizacji) technikę kontrastu kolorystycznego użycia motywu, przy zachowaniu jego rytmicznych właściwości. Stąd i konieczność wychyleń harmoniczných przy przebiegu akompaniamentu.

W pierwszej fazie figuracja prowadzona jest w głosie wyższym, a cytowanie melodii chorału przebiega w głosie niższym (przykład 13). W drugiej fazie następuje płynna zamiana położenia planów (przykład 14).



Przykład 14. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 2, t. 27–35

W trzeciej fazie kompozytor zagęszcza fakturę utworu do 4 głosów. Akompaniament figuracyjny prowadzony jest w dwóch głosach środkowych, w kształcie akordowym, z zachowaniem odległości sekstowych. Uwagę zwraca prowadzenie materiału chorałowego przez dwa głosy krańcowe, na dodatek przekształcanego na zasadzie stretta w ruchu prostym (przykład 15) oraz w augmentacji raz na końcu utworu, co ma eksponować jedyny raz w przebiegu całego utworu melodię ostatniego wersetu hymnu (do słów: *viscera factus*).



Przykład 15. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 2, t. 40–47

Jak już wskazano, kompletny materiał melodyczny zwrotki hymnu Marcel Dupré wprowadza tylko raz, w trzeciej fazie, w części końcowej. W pozostałym zakresie posługuje się fragmentem melodii obejmującym dwa pierwsze wersety (*Virgo Dei Genitrix, quem totus non capit orbis*).

Wskazówka registryjna utworu – *Grand chœur*, oraz określenie tempa – *Allegro vivace*, sugeruje analogię z finałowym gatunkiem barokowej partity organowej: *Dialogue* (*Grand Jeu*). Jednakże należy ten związek potraktować dość luźno, gdyż z perspektywy formy drugie preludium bardziej przypomina dwudziestowieczną toccatę figuracyjną⁴⁸. Więcej podobieństw do tego gatunku w ujęciu neoklasycznym wykazuje ostatnie z *Preludiów*.

Kolejne preludium cechuje się już wprost budową właściwą dla okresu baroku – jest to forma trzygłosowej przygrywki chorałowej. To pierwsze

⁴⁸ Jak wskazuje J. D. Barrera w dysertacji *La musique pour orgue en France à l'âge Classique* (Université de Strasbourg, Strasbourg 2017) struktura formalna *Grand Dialogue* nie podlega ściśle ustalonemu schematowi. Ramy strukturalne w wielu przypadkach są podobne do tych z *Ouverture à la Française*, jednak nie jest to regułą, bo wiele z przykładów tego typu utworów zaczyna się bezpośrednio w tempie *Allegro* lub przyjmują inne rozwiązania formalne (fugato, technika wariacyjna etc.).

z dwóch preludiów, gdzie kompozytor decyduje się na użycie pełnej melodii chorałowej w charakterze *cantus firmus*, w głosie środkowym. To implikuje oczywistą analogię z praktyką opracowań chorałowych właściwą dla szkoły północnoniemieckiego baroku, gdzie jedna z form przygrywki chorałowej charakteryzowała się użyciem głosów kontrapunktujących *cantus firmus* w imitacji⁴⁹. W przypadku tego trzeciego preludium kompozytor zastosował technikę barokowego snucia motywicznego, która dopuszcza bardziej swobodne przetwarzanie motywów w głosach kontrapunktujących niż to wynikające z zasad ścisłej imitacji⁵⁰.

Motyw podlegający przetwarzaniu jest często spotykany u wielu kompozytorów⁵¹ i składa się z figury będącej następstwem trzech dźwięków, rozpoczynającej się na słabej części taktu, przy czym drugi dźwięk, który jest powtórzeniem pierwszego, jest akcentowany i powoduje wyrazowe uwypuklenie ruchu wstępującego lub zstępującego (w zależności od kierunku). Kompozytor na poziomie mikroformy nie tylko rozwija ten motyw poprzez przekształcenia polifoniczne, ale także modyfikuje strukturę interwałową lub łączy w dłuższą frazę kontrapunktyczną (przykład 16).



Przykład 16. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 3, t. 1–8

Cantus firmus, którym jest hymn *Pange lingua*, charakterystyczny z uwagi na względnie izometryczną – sylabiczną budowę rytmiczną, w swoim całościowym przebiegu podlega modyfikacjom czasowym poprzez wydłużanie wartości rytmicznych (przykład 16, t. 6–7, przykład 17, t. 17–18, oznaczono czerwoną ramką).

⁴⁹ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. I..., s. 465.

⁵⁰ A. Frąckiewicz, F. Skołyszewski, *Formy muzyczne*, t. II, PWM, Kraków 1988, s. 33.

⁵¹ Występuje wielokrotnie u J. S. Bacha, choćby w *Wariacjach Goldbergowskich* BWV 988 (wariacja XV – Canone alla quinta in moto contrario) czy w *Das Wohltemperierte Clavier*, t. II (temat fugi XXI B-dur, BWV 892).



Przykład 17. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 3, t. 17–20

O ile konstrukcja planu harmonicznego nie odbiega zdecydowanie od tej stosowanej we wszystkich *Preludiach*, ciekawym rozwiązaniem jest końcowa kadencja, w której pomiędzy przebiegiem budowanym na podstawie funkcji na stopniach *repercusio* i *finalis*, kompozytor używa jeszcze przejścia z użyciem siódmego stopnia modusu (przykład 17).

Registracja utworu (*Flûte 8'*) kieruje nas z kolei w stronę francuskiego baroku i gatunku *Concert de flûtes*, stanowiącego pogodną ekspozycję brzmień fletowych poszczególnych sekcji instrumentu.

Preludium 4 jest drugim utworem cyklu, gdzie kompozytor wykorzystuje śpiew gregoriański jako *cantus firmus*. Melodia hymnu *Sacris solemniis* (*Panis angelicus*) podobnie jak w preludium 3 traktowana jest luźno pod względem rytmicznym. Dupré, cytując śpiew gregoriański, w najwyższym głosie często skrac wartości rytmiczne przebiegu melodycznego danego wersetu hymnu w stosunku do wartości rytmicznych użytych w zdaniu wcześniejszym. Na przykład *cantus firmus* obejmujący słowa *incipit* – *Sacris solemniis* prowadzi kompozytora w wartościach półnutowych, by dalszy fragment melodii, do słów *juncta sint gaudia*, kontynuować w wartościach ćwierćnutowych (przykład 18).



Przykład 18. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 4, t. 1–8

Pomimo ewidentnej zbieżności formalnej, bowiem zarówno preludium 3, jak i 4 to przygrywki chorałowe, istotną różnicę pomiędzy nimi stanowi rodzaj stosowanej faktury polifonicznej. Dupré w preludium 4 na poziomie makroformy posługuje się typem polifonii kontrastowej, gdzie czynnikiem kontrastu jest rytm, a konkretnie różnica wartości rytmicznych różnych głosów całego układu⁵². Długim półnutowym i ćwierćnutowym wartościami linii *cantus firmus* kompozytor przeciwstawia puls ósemkowy głosu najniższego o jednolitych wartościach (niekiedy podejmowany przez linię kontrapunktującą *cantus firmus* w głosie środkowym), dodatkowo wpływający na motorykę całego utworu. Melodia prowadzona w głosie środkowym poprzez opóźnienia stanowi kontrapunkt w ujęciu rytmicznym i jednocześnie uzupełnia harmonicznie *cantus firmus*, tworząc napięcia harmoniczne dzięki dysonansom przejściowym (przykład 18)⁵³.

Warstwa harmoniczna preludium jest oparta na plagalnej skali hypofrygijskiej. Marcel Dupré potęguje charakterystyczną dla harmoniki modalnej kolorystykę poprzez budowanie przebiegu harmonicznego niemal bez wychyleń modulacyjnych. Wyjątek stanowi tylko wynikające z przebiegu melodii śpiewu gregoriańskiego obniżenie siódmego stopnia. W zestawieniu z linearnym czynnikiem polifonicznym pozwala to konstruować plan harmoniczny w obrębie poszczególnych stopni modusu w sposób ubogacony o dysonujące dźwięki dodatkowe, co wywołuje wrażenie stosowania środków właściwych kolorystyce tzw. impresjonizmu.

Zupełnie odmienny charakter ma preludium 5. Jego forma zbliżona jest gatunkowi *Récit* (*Cromorne, Cornet, Voix humaine*) występującego we francuskiej muzyce organowej „złotego wieku”, wyrażającego podstawowy element estetyczny, jakim był styl liryczny. Przejawia się głównie w utworach, w których jeden głos (najczęściej najwyższy) jest uprzywilejowany i pełni rolę solową⁵⁴. Pozostałe głosy przejawiają tendencję statyczną, służącą utrzymaniu tła harmonicznego dla ewolucji czynnika melodycznego w głosie solowym.

⁵² A. Frączkiewicz, F. Skołyszewski, *Formy muzyczne*, t. II..., s. 219.

⁵³ Najpiękniejsze przykłady tożsamego koncepcyjnie zastosowania polifonii kontrastowej widzimy w wielu utworach J. S. Bacha, nie tylko organowych, ale także w wielkich dziełach oratoryjno-kantatowych, czego najdoskonalszym przykładem jest chór otwierający III część *Mszy h-moll BWV 232 – Credo in unum Deum*.

⁵⁴ J. D. Barrera, *La musique pour orgue en France à l'âge Classique*, Université de Strasbourg, Strasbourg 2017, s. 251.

Czynnikiem pozwalającym odróżnić źródło inspiracji formalnej, jakim jest muzyka francuska w tym preludium, od podobnego w budowie preludium chorałowego z kolorowanym *cantus firmus*, typowego dla szkoły północnoniemieckiej, jest sposób prowadzenia głosu solowego. W przeciwieństwie do wzorca północnoniemieckiego francuska estetyka *Récit* realizowana była przez prowadzenie głosu solowego w wartościach prostych, zaś bogatą ornamentykę zapewniały wskazania ozdobników i koloratura improwizowana wynikająca z praktyki wykonawczej (m.in. zaczerpnięta z muzyki klawesynowej) (przykład 19). W estetyce północnoniemieckiej, szczególnie u Bacha i Buxtehudego, obserwujemy upiększanie *cantus firmus* poprzez budowanie melizmatycznych przebiegów, nierzadko o kontrapunktycznym charakterze w stosunku do planu akompaniującego, rozdrabnianie wartości i uzupełnianie przebiegu melodii o dźwięki przejściowe etc.



Przykład 19. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 5, t. 1-13

Czynnik modalny uwidacznia się jedynie w ramach budowy przebiegu melodycznego głosu solowego z wykorzystaniem skali lidyjskiej i wynika oczywiście z zapisu melodii antyfony *Alma Redemptoris Mater* (*tonus sollemnis*). Wartości rytmiczne poszczególnych dźwięków w ramach cytowanych fragmentów śpiewu gregoriańskiego ulegają swobodnej modyfikacji i są w pełni podporządkowane inwencji kompozytora. Marcel Dupré nie używa śpiewu w całości, a jedynie wykorzystuje materiał melodyczny niektórych wersetów (pogrubiono):

*Alma Redemptoris Mater,
quæ pervia cæli Porta manes,
et stella maris, succurre cadenti,
Surgere qui curat, populo: tu quæ genuisti,
Natura mirante, tuum sanctum Genitorem,
Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore
Sumens illud Ave, peccatorum miserere.*

Materiał chorałowy jest przedzielony frazami niemającymi swojego źródła w antyfonie (przykład 19).

Plan harmoniczny akompaniamentu prowadzony jest na podstawie zasad właściwych dla systemu dur-moll. Kompozytor w niektórych miejscach poddaje przebieg planu silnej chromatyzacji każdego głosu. Zapewne związane jest to ze specyfiką skali lidyjskiej, która z obniżonym czwartym stopniem jest tożsama z przebiegiem skali majorowej w systemie tonalnym.

Kompozytor powraca do idei silnego eksponowania kolorystyki charakterystycznej dla harmoniki modalnej w kolejnych dwóch preludiach cyklu. W tym celu sięga po formy polifoniczne *stricte* imitacyjne, w przypadku preludium 6 – kanon, a w przypadku preludium 7 – fugę. W obydwu przypadkach inspiracja chorałowa dotyczy zarówno sposobu użycia materiału tematycznego, jak i zasad kształtowania faktury polifonicznej w oparciu o liczne modalizmy⁵⁵.

W preludium 6 przy sposobie koordynacji planów ponownie mamy do czynienia z polifonią kontrastową⁵⁶. Melodia hymnu eucharystycznego *Ave verum Corpus* jest eksponowana w stałych i długich wartościach w dwugłosowym quasi-kanonie *in recto* w kwincie prowadzonym w pierwszym i drugim głosie. Ścisłość imitacji kanonicznej jest zaburzona przez swobodne traktowanie przez kompozytora opóźnień prezentacji kolejnego głosu (opóźnienia jedno- lub dwutaktowe) (przykład 20).

Polifonicznym kontrastem są dwa kontrapunktujące figuracyjnie głosy niższe. Taki układ wykazuje analogię do tzw. *basso passaggiato*, co sprawia, że kanon jest jednocześnie formą figuracyjną⁵⁷. Przebieg głosów kontrapunktujących oparty jest konstrukcyjnie na podlegającej przekształceniom polifonicznym (odwrócenie, rak) jednotaktowej, składającej się z trzech dźwięków figuralnych, która w trzecim głosie rozpoczyna utwór (przykład 20).

⁵⁵ Marcel Dupré wykłada zasady prowadzenia imitacji w systemie modalnym w mającym charakter krótkiej rozprawy teoretycznej wstępie do *4 Fugues modales* op. 63.

⁵⁶ Jak wskazują J. Chomiński i K. Wilkowska-Chomińska: „Technika kanoniczna nie zawsze decyduje o formie utworu. Często jest ona podporządkowana jakiejś nadrzędnej zasadzie architektonicznej”, *Formy muzyczne*, t. I..., s. 414.

⁵⁷ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. I..., s. 418.



Przykład 20. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 6, t. 1-23

W zakresie konstrukcji formy utwór wykazuje duże podobieństwo do znanego chorału J. S. Bacha *In dulci jubilo* BWV 608, z tą różnicą, że u Bacha obydwa dwugłosowe plany kontrastujące prowadzone są w ścisłym kanonie *in motu recto*.

Warto zwrócić również uwagę na to, że po raz kolejny kompozytor nie wykorzystuje pełnej melodii chorałowej i pomija materiał melodyczny odpowiadający werseom: *Vere passum, immolatum in cruce pro homine; Esto nobis praegustatum mortis in examine; O Iesu fili Mariae*.

Niezwykle istotna pod względem wzmocnienia symboliki płynącej z konstrukcji polifonicznej jest sugerowana registratura utworu. Dzieli ona również utwór na dwa plany, tym razem pod względem barwy. Imitacja kanoniczna w manuale I realizowana jest z użyciem głosu *Voix céleste* mającego specyficzną, eteryczną barwę, wynikającą ze zjawiska dudnień akustycznych. Warstwa kontrapunktyczna realizowana jest na II manuale z użyciem delikatnego głosu *Salicijonal*, o lekkim, smyczkującym spektrum barwy. Połączenie kolorystyki modalnej z delikatną, drgającą warstwą brzmieniową uwypukla wrażenie wzniosłości, zatrzymania, niebiańskiej harmonii i uprządkowania.

Podobny problem symboliki kolorystycznej na gruncie połączenia technik polifonicznych, harmoniki modalnej i barwy instrumentu można zaobserwować w preludium 7. Pod względem tych elementów nawiązuje ono wprost do tradycji francuskiej szkoły organowej „złotego wieku”. Występująca w ramach suity (*Livre d'orgue*) lub mszy organowej niewiel-

kich rozmiarów zwięzła fuga (*Plein Jeu*⁵⁸), oparta tematycznie na materiale chorałowym, wprowadzała estetykę uroczystego *sacrum*, symbol chórów anielskich i dostojności.

Taki charakter ma preludium 7 będące trzygłosową fugą, której temat stanowi materiał melodyczny fragmentu sekwencji na uroczystość Bożego Ciała, *Lauda Sion Salvatore*, wykonywany nierzadko w sposób autonomiczny jako hymn ku czci Najświętszego Sakramentu – *Ecce Panis Angelorum*. Sam temat czterotaktowy skonstruowany jest w sposób typowy dla zasad określających właściwości rytmiczne tematu – rozpoczęcie na słabej części taktu.

Konstruuując kontinuum polifoniczne, Marcel Dupré zachowuje wszystkie istotne cechy fugi. Obok ekspozycji utwór ma jeszcze dwa przeprowadzenia tematu oddzielone łącznikami⁵⁹, pierwsze niekompletne, drugie nadkompletne. Kompozytor stosuje też dwa rodzaje przekształceń tematu: augmentację i *stretto* (przykład 21).



Przykład 21. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 7, t. 37–56

Kompozytor zachowuje również reguły komponowania fugi na podstawie skal modalnych⁶⁰. Stąd odpowiedzi mają charakter realny, wychy-

⁵⁸ Gatunek charakteryzujący się specyficzną registraturą piramidy pryncypalowej i wielochórowych mikstur, w odróżnieniu od gatunków wyróżniających się użyciem głosów językowych (Trompette 8', Clarion 4'), również formalnie zbudowanych jako fuga (np. *Fugue sur la Trompette* ze zbioru *Messe à l'usage des Couvents* F. Couperina).

⁵⁹ W łączniku kompozytor wykorzystuje jako odrębny, zstępujący, oparty na trzech dźwiękach motyw, będący fragmentem tematu (melodycznie do słów *Angelorum*).

⁶⁰ Wyrażone w przywołanym wcześniej wstępie do 4 *Fugues modales* op. 63, takie jak: temat musi zawierać wszystkie stopnie wybranego modusu, aby uniknąć jakichkol-

lenia modulacyjne są niewielkie, a transpozycja tematu przy kolejnych pokazach nie powoduje zmiany planu harmonicznego w granicach modusu.

Ciekawym zjawiskiem wynikającym tylko z konstruowania przebiegu polifonicznego z wykorzystaniem skali modalnej jest układ wzajemnego położenia dźwięków linii melodycznych każdego głosu w stretcie, przywołujący na myśl technikę *fauxbourdon* (przykład 21).

Zwieńczeniem zbioru jest preludium 8, pod względem formalnym stanowiące błyskotliwą tocatę figuracyjną, wykonywaną na pełnym brzmieniu organów (*Tutti*). Jak zostało to już zasygnalizowane wcześniej, pomimo wspólnej cechy konstrukcyjnej, jaką jest figuracja, właśnie preludium 8, w przeciwieństwie do preludium 2, wykazuje więcej cech wspólnych z gatunkiem *Grand Jeu* (z reguły w formie dialogu – *Grand Dialogue*).

Po pierwsze, to właśnie materiał chorałowy, a w zasadzie figury tworzone z fragmentów melodii hymnu *Verbum supernum prodiens* są podstawowym czynnikiem konstrukcyjnym i wyrazowym, a także odpowiadają za motorykę i ewolucję całego materiału utworu. Mamy tu ewidentnie do czynienia z figuracją melodyczną. Fragment *incipit* jest też podstawą motywu czołowego, który pojawia się w miejscach rozcłonkowania utworu i oddziela poszczególne z 3 faz jego przebiegu⁶¹.

Figuracja jest też elementem determinującym plan harmoniczny utworu. Dla uwypuklenia wejścia poszczególnych figur pojawiają się akordy (przykład 22), które następnie harmonicznie wzmacniają aktywność czynnika melodycznego, co jest szczególnie widoczne w pierwszej fazie utworu (takty 1-9).



Przykład 22. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 8, t. 1-7

wiek niejasności co do stosowanej skali, temat nie może zawierać alteracji z wyjątkiem podwyższenia dźwięku F i obniżenia dźwięku H, wszelkie związki pomiędzy tonacjami muszą wynikać z przebiegu modusu etc.

⁶¹ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. I..., s. 397.

W drugiej fazie (takty 10–28) kompozytor dodatkowo wprowadza melodię chorału dla kontrastu na tle planu figuracyjnego, której zadaniem jest jednocześnie współtworzenie planu harmonicznego (przykład 23).



Przykład 23. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 8, t. 14–17

Faza trzecia (takty 29–63) charakteryzuje się silnym oparciem planu figuracyjnego na tle rytmicznego planu akordowego i przeplataniem epizodami kontrastowymi rytmicznie.

Po drugie, konstrukcyjnie w przypadku preludium 8 mamy do czynienia z techniką dialogowania, wprowadzając nie pomiędzy dwoma warstwami barwowymi instrumentu, jak to ma miejsce w utworach reprezentujących francuską szkołę „złotego wieku”, ale pomiędzy stosowanymi odcinkami skali o różnej wysokości, co w przypadku brzmienia *Tutti* prowadzi również do kontrastu na poziomie barwy. Dialog planu figuracyjnego nie tylko odbywa się poprzez płynne przechodzenie figuracji pomiędzy poszczególnymi rejestrami, ale również w dalszej części utworu figuracja odbywa się jednocześnie w dwóch głosach w różnych rejestrach (przykład 24).

Po trzecie, podobnie jak w przypadku barokowego *Grand Dialogue*, w ramach budowy okresowej pojawiają się odcinki lub zdania silnie kontrastujące rytmicznie, o charakterze majestatycznym, gdzie figurację zastępuje układ wertykalny, akordowy, o długich wartościach rytmicznych, mający za zadanie zmianę motoryki odcinka (przykład 24).

W przeciwieństwie do poprzednich części cyklu, w ostatnim preludium zredukowana jest formotwórcza rola modusu w konstrukcji planu harmonicznego i elementów temu działaniu pochodnych, jak budowanie kolorystycznych środków wyrazu. Kompozytor na gruncie harmoniki akordowej sięga po środki wynikające z rozpadu systemu dur-moll, jako właściwe neoklasycyzmowi XX w., i przy próbie zachowania centrum tonalnego, przy harmonizowaniu kolejnych figur (nierzadko w transpozycjach lub ze zmodyfikowanym przebiegiem interwałowym), buduje następstwa wertykalne w oparciu o materiał wszystkich 12 dźwięków wewnątrz oktawy⁶².

⁶² Zjawisko to opisują J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska w: *Formy muzyczne*, t. I..., s. 400.

Uproszczenie konstrukcji funkcyjnej ma miejsce w odcinkach kontrastujących o charakterze akordowym.



Przykład 24. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 8, t. 47–63

PODSUMOWANIE

Inspiracja chorałem gregoriańskim była we Francji w okresie *fin de siècle* i pierwszych dekad XX w. głównym i najważniejszym źródłem poszukiwań nowego i unikatowego języka muzycznego. Owa inspiracja na gruncie francuskiej muzyki organowej zajmuje miejsce szczególne. Chorał gregoriański odświeża zmęczone estetyką romantyczną umysły kolejnego pokolenia organistów i staje się w tym czasie nie tylko podstawą materiałową nowych kompozycji, ale i siłą napędową dla wykształcenia się nowych prądów estetycznych i środków muzycznego wyrazu, wyróżniających zresztą muzykę francuską.

Na tle przywrócenia roli chorału gregoriańskiego w muzyce organowej twórczość Marcela Dupré, jak to już wskazano w niniejszej pracy, zajmuje miejsce szczególne. W jego dziełach, nie tylko kompozytorskich zresztą, ale też improwizowanych, inspiracja chorałem ma charakter nowatorski. Najbardziej zauważalnym następstwem inspiracji gregoriańskiej jest to związane z wykorzystaniem materiału chorałowego, który stanowi podstawę swoistej rewolucji w zakresie niemal każdego elementu dzieła muzycznego. Na gruncie harmoniki dostrzegamy rozluźnienie funkcyjnych związków akordowych systemu tonalnego, naturalnych dla języka muzyki organowej, i wykorzystanie modalności jako punktu wyjścia do tworze-

nia nowych struktur harmoniczych. Z kolei melodyka opiera się nie tylko na samym użyciu materiału czerpanego z śpiewów gregoriańskich, ale również analogicznej dla konstrukcji melodii chorału organizacji materiału dźwiękowego przy tworzeniu autonomicznych linii melodycznych. Choć punktem wyjścia kompozytora jest stosowanie faktury polifonicznej, można dostrzec proces fakturalnego zagęszczania, stosowania paraleli i diagonalnego wyodrębniania planów brzmieniowych. Szczególne miejsce zajmuje też kolorystyka, nie tylko w aspekcie korzystania z palety barw instrumentu, ale – co nowe – budowana w oparciu o modalizm występujący na gruncie harmoniki i melodyki.

Widoczne jest także zwrócenie się szczególnie w kierunku renesansu lub baroku, kiedy to chorał był elementem kreacyjnym, ale nie poprzez jałowe i akademickie podejście do dawnych epok (komponowanie „dans le style Bach” lub z użyciem tradycyjnych środków, nadal operując w estetyce symfonicznej romantyzmu), raczej dzięki subtelnej próbie zrozumienia istoty i kształtu muzyki kompozytorów francuskiego „złotego wieku” czy innej szkoły narodowej i budowanie na tej podstawie nowej estetyki, wzbogaconej o te elementy, które są wynikiem owej „modalnej” rewolucji.

Najmniej zauważalnym następstwem inspiracji chorałowej jest determinizm wyjścia poza wymiar zmysłowego i realnego pojmowania treści muzycznej. To szukanie osobistego przeżycia i próba wyrażenia nieoczywistych, trudnych do opisanie treści, transcendentnych idei, wykraczających poza granice poznania zmysłowego. Ten ruch, który zapoczątkował Debussy, w tym wypadku oddający tajemnicę *sacrum*, znajduje szczególnie miejsce we wnętrzu świątyni, a w muzyce organowej ujawnia się w sposób oczywisty zdecydowanie łatwiej.

Wszystkie następstwa inspiracji chorałowej, tak specyficzne dla muzyki organowej francuskiego kręgu kulturowego, można z pewnością zaobserwować w twórczości Marcela Dupré, w tym w zbiorze *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens* op. 45.

BIBLIOGRAFIA

Archiwalia

Antiphonale monasticum, t. I, Abbaye de Solesmes, Solesmes 2005.

Graduale Romanum, Abbaye de Solesmes, Solesmes 1961.

Graduale Romanum, Sumptibus et Typis Friderici Pustet, Vatican 1908.

Liber Usualis, Abbaye de Solesmes, Solesmes 1961.

Opracowania

- Barrera Juan David, *La musique pour orgue en France à l'âge Classique*, Université de Strasbourg, Strasbourg 2017.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. I: Teoria formy. *Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983.
- Coonlly David, *The Influence of Plainchant on French Organ Music after the Revolution*, Doctoral Thesis, Technological University, Dublin 2013.
- Dries Daniel Michael, *Marcel Dupré – the culmination of the French symphonic organ tradition*, PhD thesis, University of Wollongong, Wollongong 2005.
- Frączkiewicz Aleksander, Skołyszewski Franciszek, *Formy muzyczne*, t. I, PWM, Kraków 1988.
- Frączkiewicz Aleksander, Skołyszewski Franciszek, *Formy muzyczne*, t. II, PWM, Kraków 1988.
- Harr Sarah Catherine, *Liturgical Reform and Liturgical Organ Music: The Organ Magnificats of Jehan Titelouze and Marcel Dupré*, Electronic Theses and Dissertations, University of Memphis Repository, Memphis 2012.
- Hiley David, *Western Plainchant, A Handbook*, Clarendon Press Publication, Oxford 1993.
- Janas Jacek, *Specyfika brzmienia i nowe problemy wykonawcze francuskiej organowej szkoły symfonicznej*, praca magisterska, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów 2010.
- June Kean Patricia, *Some aspects of the French organ symphony, culminating in the Symphonie-passion of Marcel Dupré, together with three recitals of selected works of D. Buxtehude, J. S. Bach, N. Dello Joio, P. Hindemith, S. Karg-Elert, J. Langlais, W. Latham, F. Liszt, N. Lockwood, F. Martin, D. Pinkham, L. Sowerby, and L. Vierne*, Doctoral Dissertation, North Texas State University, Denton 1973.
- Murray Michael, *French Masters of the Organ: Saint-Saëns, Franck, Widor, Vierne, Dupré, Langlais, Messiaen*, Yale University Press, New Haven/London 1998.
- Steed Graham, *The Organ Works of Marcel Dupré*, Hillsdale, Pendragon Press, New York 1999.
- Schweitzer Albert, *Johann Sebastian Bach*, t. I, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

Encyklopedie

- Stankiewicz Jerzy, *Dupré Marcel*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. Elżbieta Dziębowska, t. II, PWM, Kraków 1984.

Artykuły w czasopiśmie

- Laloy Laloy, *Le Chant grégorien et la musique française*, „Mercure musical et Bulletin français de la S. I. M.”, nr 3/1, Paryż 1907.
- Leßmann Benedict, „All These Rhythms Are in Nature”: “Free” Rhythm in Plainchant Accompaniment in France around 1900, *Liturgical organ music in the long nineteenth century*, DocMus Research Publications, nr 10, Helsinki 2017.
- Musiak Krzysztof, *César Franck (1822–1890): twórczość kompozytorska na organy – wpływ – dziedzictwo*, „Pro Musica Sacra”, t. 20, Kraków 2022.
- Raba Bogusław, *Muzyczne katedry Charlesa Tournemire’a – Deux Fresques Symphoniques Sacrées pour orgue*, op. 75 i 76, „Liturgia Sacra”, t. 25, nr 1, Opole 2019.

Strony internetowe

- <https://dupre-digital.org/marcel-dupre/?lang=en> (dostęp: 22.07.2024).

https://dobrepłyty.pl/produkt/zloty-wiek-muzyki-organowej-karol-golebiowski_arso-cd-214 (dostęp: 1.07.2024).

Materiały nutowe

Dupré Marcel, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue* op. 45, dostęp *public domain* (licencja Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 License) pod adresem: [https://imslp.org/wiki/8_Short_Preludes_on_Gregorian_Themes%2C_Op.45_\(Dupr%C3%A9%2C_Marcel\)](https://imslp.org/wiki/8_Short_Preludes_on_Gregorian_Themes%2C_Op.45_(Dupr%C3%A9%2C_Marcel)) (dostęp: 1.05.2024).

Inne

Baranowski Tomasz, Komentarz do nagrania: *Złoty Wiek Muzyki Organowej – Karol Golebiowski*, Wydawnictwo Ars Sonora, SKU: ARSO-CD-214, dostępny pod adresem: https://dobrepłyty.pl/produkt/zloty-wiek-muzyki-organowej-karol-golebiowski_arso-cd-214 (dostęp: 1.07.2024).

Crosnier Vincent, Komentarz do nagrania: *Allesandro Perin, Marcel Dupré, Organ music – Volume 1*, Brilliant Classics, n. 95644.

***Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens* op. 45 by Marcel Dupré as an Example of Chorale Inspiration in French Organ Music of the First Half of the 20th Century**

Abstract

Marcel Dupré (1886-1971), an outstanding virtuoso organist-improviser and pedagogue, was, as a composer, one of the leading representatives of French modernism in organ music of the “pre-Messiaen” era. Although he was, in a way, a heir to the late-Romantic so-called symphonic school of organ music, his compositional style, like that of many composers of his contemporaries, varied depending on the source of musical inspiration. A sizable group of compositions is occupied by works of a neoclassical character, distinguished by a clear form alluding to music of pre-Romantic periods. This type of composition certainly includes the lesser-known *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens* op. 45, composed in 1948. The basic sound material used in these compositions is Gregorian chant, which provides the inspiration for shaping every element of the musical work.

Keywords: Marcel Dupré, French organ music, Gregorian Chant, French modernism, inspiration

Daria Kondraciuk

Uniwersytet Warszawski

POSTSEKULARNE DZIEŁO MUZYCZNE: DEFINICJA I CHARAKTERYSTYKA NA PODSTAWIE WYBRANYCH KOMPOZYCJI PASYJNYCH PO 1985 ROKU

WSTĘP

Postsekularyzm stał się pojęciem opisywanym w wielu dziedzinach nauki, a nawet „uwikłanym w najpoważniejsze spory humanistyki naszej doby, o ogromnym zapleczu historycznym”¹. Myśl filozoficzna i socjologiczna na temat zwrotu postsekularnego została podjęta przez nauki o literaturze, teatrze, sztukach plastycznych i muzyce, a spośród nich najbardziej rozwinęła się na gruncie literaturoznawstwa.

Nie ma wątpliwości, że postsekularne odczytanie dzieła jest możliwe nie tylko na kanwie literatury². Bohlman pisze o muzyce w postsekularnej Europie (lub w Europie dążącej do postsekularyzmu) i opisuje przenikające się sfery muzyki religijnej i polityki m.in. w XXI-wiecznej Polsce³. Johnson wskazuje, w jaki sposób współczesny musical łączy w sobie światopoglądy świeckie i religijne, „ukazując wady zarówno świeckiego, jak i religijnego światopoglądu i rozkoszując się wyobrażaniem efektów ich zjednocze-

¹ K. Jarzyńska, *Postsekularyzm – wyzwanie dla teorii i historii literatury (rozpoznania wstępne)*, „Teksty Drugie”, 1–2/2012, s. 306.

² P. Bogalecki, *Kamień odrzucony? Postsekularyzm jako perspektywa interpretacyjna literatury i kultury polskiej*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ”, 3, (29)/2016, s. 113–130, s. 124.

³ Zob. P.V. Bohlman, *Sacred Poetics and Musical Politics in Post-Secular Europe*, w: *Resounding Transcendence: Transitions in Music, Religion, and Ritual*, red. J. Engelhardt i P.V. Bohlman, Oxford University Press, New York 2016, s. 191–213.

nia”⁴. Powyższe prace ukazują, że istnieje związek pomiędzy postsekularyzmem a dziełem muzycznym, lecz nie ujęto go jeszcze w ramy definicji ani nie wyróżniono cech charakteryzujących tę relację.

Niniejszy artykuł podejmuje temat postsekularnego dzieła muzycznego oraz proponuje jego definicję i charakterystykę. Wymaga to ujęcia interdyscyplinarnego, które poddaje refleksji wnioski z badań literaturoznawczych i rewiduje je w zakresie muzykologii.

SEKULARYZM I POSTSEKULARYZM

Początków myśli sekularnej można dopatrywać się u filozofów oświeceniowych, takich jak: Baruch Spinoza, John Locke, Montesquieu, Voltaire, David Hume, Adam Smith oraz Jean-Jacques Rousseau. Sekularyzacja społeczeństwa jest również domeną XIX- i XX-wiecznych myślicieli, m.in. Auguste’a Comte’a, Karla Marxa, Herberta Spencera, Sigmunda Freuda, Émile’a Durkheima i Maxa Webera. Wśród tez kluczowych dla sekularyzmu można wyróżnić Weberowskie „odczarowanie świata”, tj. „wielki historyczny proces pozbawiania świata doczesnego pierwiastka cudowności (...) odrzucający jako przesąd i występki wszelkie magiczne środki poszukiwania zbawienia”⁵, a także Durkheimowską tezę o malejącej roli religii, prowadzącej do całkowitego zniknięcia jej ze sfery publicznej i prywatnej⁶. Teorie głoszące całkowite zniknięcie religii zostały zrewidowane przez historię i kolejnych filozofów. Wraz z postępem czasu zaczęły pojawiać się głosy przeciwne teorii sekularyzacji w kształcie, w jakim przedstawiali ją wspomniani wyżej myśliciele. Wyrażał to m.in. Peter L. Berger:

Dzisiejszy świat, z pewnymi wyjątkami, (...) jest tak samo wściekle religijny, jakim był zawsze, a w niektórych miejscach bardziej niż kiedykolwiek. Oznacza to, że cała literatura historyków i badaczy społecznych luźno określana jako „teoria sekularyzacji” jest zasadniczo błędna⁷.

⁴ J. Johnson, *Post-Secular Musicals in a Post-Truth World*, w: *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*, red. J. Sternfeld i E.L. Wollman, Routledge, New York 2021, s. 265–272, s. 271, przekład własny za: „it shows the fatal flaws of both secular and religious worldviews and delights in imagining the effects of their union”.

⁵ M. Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, tłum. J. Miziński, Test, Lublin 1994, s. 86.

⁶ Zob. É. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego*, tłum. A. Zadrożyńska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

⁷ P.L. Berger, *The Desecularization of the World: A Global Overview*, w: *The Desecularization of the World: Resurgent Religion and World Politics*, red. P.L. Berger, Eerdmans Publishing, Washington D.C. 1999, s. 2, przekład własny za: „The world today, with some exceptions (...) is as furiously religious as it ever was, and in some places more so than ever. This

Poza całkowitym odrzuceniem teorii sekularyzacji badacze zajęli się przededefiniowaniem pojęcia i rewizją koncepcji. Pippa Norris i Ronald Inglehart pisali o konieczności nowego ujęcia problematyki sekularyzmu: „Nie ma wątpliwości, że tradycyjna teza o sekularyzacji wymaga uaktualnienia. Oczywiście jest, że religia nie zniknęła ze świata, ani też nie wydaje się prawdopodobne, by tak się stało”⁸. Charles Taylor wyróżnił trzy różne typy sekularyzmu, najwięcej pisząc o typie trzecim, w największym stopniu dotyczącym współczesności, tj. o „powstaniu nowych uwarunkowań wiary”⁹. José Casanova wyróżnił trzy pokrewne pojęcia: (1) sekularny (*secular*), (2) sekularyzacja (*secularization*) i (3) sekularyzm (*secularism*), a pojęcie „sekularny” nazwał „centralnym pojęciem współczesnego świata, opisującym sferę lub rzeczywistość odmienną od sfery lub rzeczywistości «religijnej»”¹⁰. Ze względu na wielość zaproponowanych ujęć postsekularyzmu Marian Burchardt i Monika Wohlrab-Sahr zaproponowali koncepcję wielu równoległych dyskursów wokół sekularyzmu, tj. równoległych „sekularyzmów”¹¹.

Zarówno postsekularyzm, jak i desekularyzacja oraz transsekularyzm wywodzą się z pojęcia sekularyzmu, z którym wchodzi w dialog. Desekularyzacja odnosi się do procesu odwrotnego wobec sekularyzacji, a termin „postsekularyzm”, podobnie jak „transsekularyzm”, sugeruje odczytanie postsekularnego jako wychodzącego poza kategorię sekularyzmu, poszerzającego dyskurs na ten temat bez negowania tezy o sekularyzacji lub sprzeciwiania się jej. Jak pisze Mike King: „Aby być czymś *post*, nowa wrażliwość zwykle zawiera w sobie coś z tego, co wykracza poza nią, nawet jeśli wykracza poza wiele cech definiujących jej prekursora”¹². Pojęcie nie zakłada zerwania z sekularyzmem, lecz jego przemiesz-

means that a whole body of literature by historians and social scientists loosely labeled ‘secularization theory’ is essentially mistaken”.

⁸ P. Norris i R. Inglehart, *The secularisation debate*, w: *Sacred and Secular. Religion and Politics Worldwide*, Cambridge University Press, New York 2004, s. 4, przekład własny za: „There is no question that the traditional secularization thesis needs updating. It is obvious that religion has not disappeared from the world, nor does it seem likely to do so”.

⁹ Zob. C. Taylor, *A Secular Age*, Belknap Press, London 2007.

¹⁰ J. Casanova, *The Secular and Secularisms*, „Social Research, The Religious-Secular Divide: The U.S. Case”, 76(4)/2009, s. 1049.

¹¹ M. Burchardt i M. Wohlrab-Sahr, *Introduction to Multiple Secularities: Religion and Modernity in the Global Age*, „International Sociology”, 28(6)/2013, s. 605–611.

¹² M. King, *Postsecularism: The Hidden Challenge to Extremism*, Cambridge 2009, cyt. za: J. Stratman, *Introduction: Young Adult Literature and the Postsecular Novel*, w: *Teens and the New Religious Landscape: Essays on Contemporary Young Adult Fiction*, red. J. Stratman, McFarland, North Carolina 2018, s. 15, przekład własny za: „To be properly ‘post’ any-

czenie, modyfikację, dyskontynuację lub dekonstrukcję¹³. Huggan, za Vincentem Geogheganem, uważa postsekularyzm za „zestaw narzędzi do ponownego odczytania narracji religijnej, a także (...) do ponownego odczytania innych narracji literacko-kulturowych”¹⁴.

Innym, choć możliwe, że redukcjonistycznym, ujęciem postsekularyzmu jest definiowanie go jako „powrotu religii”. Sprzeciwia się temu m.in. Vincent Pecora, według którego tematyka religijna nigdy nie opuściła literatury, a literatura całkowicie świecka jest „mitem społeczeństw Zachodu”¹⁵. Podobnie uważa Stoeckl:

Religia w społeczeństwie postsekularnym nie jest tym samym, co w społeczeństwie przedsekularnym. Powrót religii nie jest powrotem do czegoś, co było wcześniej (...). Widzimy, że religia, która przypuszczalnie „powraca”, w tym czasie również się zmieniła¹⁶.

Poza pojęciem postsekularyzmu funkcjonują również pokrewne pojęcia „społeczeństwa postsekularnego” – wprowadzone po raz pierwszy przez Jurgena Habermasa, i „kultury postsekularnej” – Johna A. McClure’a. Społeczeństwo postsekularne według Massimo Rosati i Kristiny Stoeckl wymaga „współobecności lub współlistnienia w tej samej przestrzeni publicznej światopoglądów i praktyk religijnych i świeckich”¹⁷, a kultura postsekularna to według McClure’a taka, w której nie dokonuje się wyboru pomiędzy tym, co świeckie, i tym, co święte, uznając oba za „wewnętrznie przekonujące”¹⁸.

thing, the new sensibility usually incorporates something of what it goes beyond, even if it transcends many of the defining features of its precursor”.

¹³ Zob. P. Bogalecki i A. Mitek-Dziemba, *Drzewo poznania. Wprowadzenie do myśli postsekularnej*, w: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki i A. Mitek-Dziemba, Wydawnictwo FA-Art., Uniwersytet Śląski, Katowice 2012.

¹⁴ G. Huggan, *Is the “Post” in “Postsecular” the “Post” in “Postcolonial”?*, „MFS Modern Fiction Studies”, 56(4)/2010, s. 754.

¹⁵ V.P. Pecora, *The Secular, the Postsecular, and the Literary*, „American Book Review”, 39(5)/2018, s. 5.

¹⁶ K. Stoeckl, *Defining the postsecular*. Artykuł ten został zaprezentowany na seminarium prof. Khoruzhija w Akademii Nauk w Moskwie, 2011, przekład własny za: „Religion in post-secular society is not the same as the one in pre-secular society. The return of religion is not a falling-back into something that was there before. When we think about the post- as parable, we see that the religion that is presumably ‘returning’ has meanwhile changed as well”.

¹⁷ M. Rosati i K. Stoeckl, *Introduction*, w: *Multiple Modernities and Postsecular Societies*, red. M. Rosati i K. Stoeckl, Routledge, New York 2012, s. 4.

¹⁸ J.A. McClure, *Post Secular Culture: The Return of Religion in Contemporary Theory and Literature*, „Cross Currents”, 47(3)/1997, s. 332–347.

Według Magdaleny Mączyńskiej różne sposoby definiowania i konceptualizacji postsekularyzmu w wielu dyscyplinach doprowadziły do trudności w jego zdefiniowaniu¹⁹. Ingolf U. Dalferth twierdzi, że pojęcie sekularyzmu – i powiązanego z nim postsekularyzmu – używane jest na bardzo różne sposoby nie tylko w różnych dyscyplinach, ale również w ramach jednej dyscypliny. Trudności z jednoznacznym zdefiniowaniem postsekularyzmu i wielość definicji doprowadziły do stwierdzenia niefunkcjonalności tego pojęcia²⁰. Piotr Bogalecki i Alina Mitek-Dziemba przyznają temu słuszność tylko w wypadku, gdy „sekularny» oznacza tylko tyle, co «świecki», przymiotnik «postsekularny» zaś – «taki, który przewyżcza świeckość, nie-świecki», a w konsekwencji – «mniej lub bardziej religijny, teologiczny»”²¹. Według nich postsekularnym jest tym, co „stanowiłoby sprzeciw wobec redukcyjnego postrzegania współczesnych społeczeństw i współczesnej myśli wyłącznie w kategoriach świeckich”²².

POSTSEKULARNE DZIEŁO LITERACKIE

Zdaniem Michaela Kaufmanna nie udało się osiągnąć konsensusu co do tego, w jaki sposób literaturoznawcy powinni definiować pojęcie postsekularyzmu²³, choć zgadzają się, że cechą twórców postsekularnych jest przeciwstawianie się dominującej narracji (*master narrative*) dotyczącej religii²⁴, a według Kariny Jarzyńskiej wśród literaturoznawców panuje zgoda w tym zakresie, że „literatura postsekularna przeprowadza dekonstrukcję opozycji świeckie – religijne na różnych poziomach tekstowych”²⁵, a dzieło postsekularne „osłabia nowoczesną dystynkcję między *sacrum* a *profanum*”²⁶. Według Paula T. Corrigan „literatura postsekularna obejmuje późnomodernistyczne i postmodernistyczne dzieła, które konstruktywnie (i dekonstrukcyjnie) angażują się w kwestie tradycyjnie uważane za domenę religii i duchowości”²⁷.

¹⁹ M. Mączyńska, *Toward a postsecular literary criticism. Examining ritual gestures in Zadie Smith's, „Autograph Man”*, „Religion and Literature”, 41/2009, s. 73.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ P. Bogalecki i A. Mitek-Dziemba, *Drzewo poznania...*, s. 38.

²² *Ibidem*.

²³ M. Kaufmann, *Locating the postsecular*, „Religion & Literature”, 41(3)/2009, s. 68–73, s. 68.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ K. Jarzyńska, *Postsekularyzm – wyzwanie dla...*, s. 304.

²⁶ *Ibidem*, s. 302.

²⁷ Corrigan P.T., *The Postsecular and Literature*, 2015, <https://corriganliteraryreview.wordpress.com/2015/05/17/the-postsecular-and-literature/> (dostęp: 31.07.2024), prze-

Magdalena Mączyńska rozumie myśl postsekularną jako „próbę spojrzenia poza struktury tradycyjnych wierzeń religijnych i ograniczający binarny język współczesnego sekularyzmu”²⁸. Według niej tworzenie dzieła postsekularnego odbywa się „na poziomie mimetycznym, formalnym lub metafikcyjnym poprzez zestawienie dyskursów świeckiego i religijnego w obrębie konstrukcji fikcyjnej”²⁹, a dzieło może być nazwane postsekularnym, gdy łączy w sobie przeciwności, takie jak *sacrum* i *profanum*, prywatność i społeczność, performatywność i odtwórczość rytuału, a także gdy przejawia cechy wielokulturowości. Mączyńska jako przykład literackiego dzieła postsekularnego podaje powieść *The Autograph Man* (Łowca autografów) Zadie Smith, która „korzysta z przywileju postmodernistycznego pisarza do swobodnego czerpania z dostępnego repertuaru kulturowego, odwołując się i przywłaszczając sobie elementy judaizmu i buddyzmu zen, nie angażując się w pełni w żadną z tych tradycji”³⁰.

Innymi elementami poetyki literackiego dzieła postsekularnego mogą być:

specyficznym pojęciem estetyka wzniosłości, narracja o nawróceniu poza religijnością instytucjonalną, problematyzacja świeckiej ontologii, konstrukcja podmiotu podkreślająca jego niesamowystarczalność, wykorzystanie religijnych intertekstów i w końcu redefinicja tradycyjnie religijnych pojęć, takich jak rytuał czy kazanie³¹.

Z perspektywy muzycznego dzieła postsekularnego szczególnie ważne spośród wymienionych wyżej cech poetyki literatury postsekularnej

kład za: „Postsecular literature includes late modern and postmodern texts that engage constructively (and deconstructively) with matters that have traditionally been considered the domain of religion and spirituality”.

²⁸ M. Kaufmann, *Locating the...*, przekład własny za: „Magdalena Mączyńska thus characterizes postsecular thought as an attempt to see beyond the structures of traditional religious belief and the limiting binary language of modern secularism”.

²⁹ M. Mączyńska, *Toward a postsecular...*, s. 76, przekład własny za: „Postsecular texts could thus be defined as narratives that openly question or destabilize the religious/secular dichotomy on the mimetic, formal, or metafictional levels by juxtaposing religious and secular discourses within the economy of the fictional construct”.

³⁰ *Ibidem*, s. 81, przekład własny za: „Smith takes advantage of the postmodernist writer’s license to draw freely on available cultural repertoires by referencing and appropriating elements of Judaism and Zen Buddhism – without fully committing to either tradition”.

³¹ K. Jarzyńska, *Postsekularyzm – wyzwanie dla...*, s. 306. Użyte tu pojęcie redefinicji gatunku może być nieścisłe. Forma czy gatunek wypowiedzi nie są redefiniowane, tj. definiowane na nowo. Zamiast tego ich znaczenie jest rozszerzone poprzez użycie ich w nowej sytuacji komunikacyjnej. W obszarze muzyki postsekularne utwory pasyjne nie redefiniują pasji. Ukazują zmiany w funkcjonowaniu formuły pasji w muzyce, odchodząc od jej znaczenia ściśle religijnego.

jest korzystanie z formy wypowiedzi związanej ze zorganizowaną religią, przykładowo korzystanie z formy kazania lub strukturyzowanie tekstu na wzór wersetów biblijnych³². Przeciwwstawienie sobie *sacrum* i *profanum* w tym obszarze dokonuje się poprzez zmianę sytuacji komunikacyjnej, np. wygłoszenie kazania przez osobę świecką lub prowadzenie metafizycznych i uniwersalnych rozważań, posługując się stylem biblijnym.

Ponadto przy analizie literatury postsekularnej Vincent P. Pecora podkreśla, że interpretację należy opierać na przesłaniu wynikającym z tekstu, a nie indywidualnych przekonaniach autora. O powieści *Doktor Faustus* Thomasa Manna pisze następująco: „Absurdem byłoby pytanie, czy Mann rzeczywiście wierzy w diabła. Ale równie absurdalne byłoby po prostu stwierdzenie, że Mann miał na myśli diabła tylko jako wymysł rozgorączkowanej wyobraźni Adriana Leverkühna”³³. Ponadto Pecora widzi w postsekularyzmie wiele wspólnego z postmodernizmem, postkolonializmem i posthumanizmem. Podobieństwo do postmodernizmu to brak ustalonej doktryny i zunifikowanego rozumienia obu terminów, co prowadzi do definiowania ich na wiele różnych, czasem sprzecznych, sposobów. Podobnie jak postkolonializm odrzuca zero-jedynkowy podział na państwa rozwinięte i rozwijające się, postsekularyzm odrzuca dychotomię świeckości i religijności. Z kolei podobieństwo do posthumanizmu to przypisywanie znaczącej roli epoce oświecenia jako granicy pomiędzy światem teocentrycznym a antropocentrycznym³⁴.

Do innych pojęć z przedrostkiem „post”, tzw. post-izmów, odwołują się również Bogalecki i Mitek-Dziemba, wskazując na podobieństwo pojęcia postsekularyzmu do postmodernizmu, poststrukturalizmu i postkolonializmu. Piszą, że pojęcia te nie proponują zerwania kolejno z: nowoczesnością, strukturalizmem i dyskursem kolonialnym, lecz proponują przemieszczenie, modyfikację, dyskontynuację lub dekonstrukcję pojęcia poprzedzonego przedrostkiem „post”³⁵. Z kolei Lee Morrissey uważa post-

³² Zob. R. Bach, *Illusions: The Adventures of a Reluctant Messiah*, 1977.

³³ V.P. Pecora, *The Secular, the...*, przekład własny za: „It would be absurd to ask whether Mann actually believes in the devil. But it would be equally absurd simply to conclude that Mann only meant the devil as a figment of Adrian Leverkühn's fevered imagination”.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Pojęcia „dyskontynuacji” i „dekonstrukcji” przywołują w cudzysłowie, umieszczając je jako dalsze lub rzadziej stosowane odniesienia postsekularyzmu do sekularyzmu. Zob. P. Bogalecki i A. Mitek-Dziemba, *Drzewo poznania....* „Analogicznie do postmodernizmu, poststrukturalizmu czy postkolonializmu – nieproponujących przecież prostego, naiwnie utopijnego, zerwania z nowoczesnością, strukturalizmem czy dyskursem kolonialnym, a jedynie (aż?) ich przemieszczenie, modyfikację lub też, jeśli woli-

sekularyzm za nurt wewnątrz postmodernizmu, część postmodernistycznej reakcji na modernistyczne warunki. Pisze, że możliwe jest postsekularne odczytanie literatury, a przez niedawny zwrot postsekularny zmienia się postrzeganie historii literatury³⁶.

POSTSEKULARNE DZIEŁO MUZYCZNE

Na podstawie powyższych rozważań proponuję dwie hipotezy. Po pierwsze, elementy poetyki muzycznej służące wyrażaniu światopoglądu postmodernistycznego mogą pokrywać się z tymi, które manifestują światopogląd postsekularny ze względu na wspólne cechy obu tych „post-izmów”, o których piszą Pecora³⁷ i Mączyńska³⁸.

Zgodnie z systematyką J.D. Kramera, muzyka postmodernistyczna charakteryzuje się m.in. brakiem rozróżnienia między muzyką „wysoką” i „niską”, dystansem wobec binarnych opozycji oraz odniesieniami do różnorodnych tradycji muzycznych³⁹. Do tych cech charakterystycznych należą również dekonstrukcja⁴⁰, swobodne korzystanie z dostępnego dorobku kulturowego czy podwójne kodowanie⁴¹. Podobnie postsekularne dzieło muzyczne cechuje m.in.: dialog z tradycją, obecność dekonstrukcji, współistnienie *sacrum* i *profanum* oraz reinterpretacja tekstów religijnych. Przypisywane przeze mnie utworom postsekularnym przekraczanie granic pomiędzy *sacrum* a *profanum* odpowiada, po pierwsze, postmodernistycznemu znoszeniu podziału na „wysokie” i „niskie”. Ponadto zarówno postsekularyzm, jak i postmodernizm odrzucają hegemonię jednej Prawdy, co w utworach wokalnie-instrumentalnych wyrażać się może poprzez

my, «dyskontynuację», czy nawet «dekonstrukcję» – postsekularyzm byłby próbą takiej reinterpretacji procesów sekularyzacyjnych i ich konsekwencji”.

³⁶ L. Morrissey, *Literature and the Postsecular: Paradise Lost?*, „Religion & Literature”, 41(3)/ 2009.

³⁷ V.P. Pecora, *The Secular, the....*

³⁸ M. Mączyńska, *Toward a postsecular....*, s. 76.

³⁹ J.D. Kramer, *Postmodern Concepts of Musical Time*, „Indiana Theory Review” 17(2)/1996, s. 21–22.

⁴⁰ O dekonstrukcji w twórczości Mykietyna pisała Beata Fiugajska. Zob. B. Fiugajska, *Technika dekonstrukcji w twórczości Pawła Mykietyna*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2012.

⁴¹ Terminu „podwójne kodowanie” użył Krzysztof Szwaigier w celu scharakteryzowania muzyki postmodernistycznej. Do strategii twórczych postmodernistów zaliczył dekonstrukcję, silną intertekstualność utworów i polistylistm. Zob. K. Szwaigier, *Transawangarda*, w: *Książka programowa 58. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 2015, s. 3–4.

swobodne nawiązania do muzyki przeszłości i pluralizm narracyjny, który pozwala na współistnienie sprzecznych perspektyw w ramach jednego dzieła. Po drugie, badania nad literackim dziełem postsekularnym mogą posłużyć za punkt wyjścia do wyróżnienia cech postsekularnego dzieła muzycznego. W związku z tym, że przeanalizowane przeze mnie kompozycje pasyjne są utworami narracyjnymi, na podstawie wniosków dotyczących postsekularyzmu w literaturze, proponuję następującą definicję postsekularnego dzieła muzycznego: jest to utwór, który odrzuciwszy wielkie narracje i koncepcję jednej Prawdy dotyczącej religii, konstruktywnie lub dekonstrukcyjnie podejmuje kwestie dotyczące religii lub duchowości⁴², co objawia się w sferze muzycznej, słownej lub kontekstowej utworu. Ponadto odrzucenie koncepcji jednej – dogmatycznej lub religijnej – Prawdy, lub inaczej: odejście od wielkich narracji (*master narratives*) dotyczących religii jest warunkiem koniecznym do określenia utworu jako postsekularnego dzieła muzycznego. Pozostaje to w ścisłym związku z cechami dzieła, które omawiam poniżej.

1. KONSTRUKTYWNE LUB DEKONSTRUKCYJNE POWIĄZANIE SACRUM I PROFANUM W SFERZE MUZYCZNEJ, TEKSTOWEJ, KONTEKSTOWEJ DZIEŁA

Dzieła postsekularne wiążą w sobie *sacrum* i *profanum* na różnych poziomach w sferze muzycznej, tekstowej i kontekstowej dzieła. Werner Braun podzielił XX-wieczne pasje na utwory przeznaczone specjalnie do użytku liturgicznego („works intended specifically for liturgical use”) i przeznaczone do wykonania koncertowego („intended primarily for concert performance”)⁴³. Pasje, które w niniejszym artykule służą za przykłady dzieł postsekularnych, zostały napisane z myślą o wykonaniu w sali koncertowej. Przykładowo *Pasja według św. Marka*⁴⁴ Pawła Mykietyna powstała na zamówienie Międzynarodowego Festiwalu *Wratistavia Cantans*, a *Water Passion after St. Matthew* Tana Duna powstała w ramach konkursu *Passion*

⁴² Definicję tę wzoruję na tej, którą zaproponował P.T. Corrigan. Zob. P.T. Corrigan, *The Postsecular and...*, przekład własny za: „Postsecular literature includes late modern and postmodern texts that engage constructively (and deconstructively) with matters that have traditionally been considered the domain of religion and spirituality”.

⁴³ W. Braun, „Passion”, w: Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040090> (dostęp: 31.07.2024).

⁴⁴ Według Marcina Trzęsioka *Pasja* Pawła Mykietyna stanowi przykład utworu świadczącego o przemianach religijności w XXI w., a dla Piotra Bogaleckiego jest przykładem dzieła postsekularnego. Por. M. Trzęsiok, *Spór o dziedzictwo muzyczne XX wieku*, „Res Facta Nova” 29/2019, t. 20; P. Bogalecki, *Kamień odrzucony?...*

2000 zorganizowanego z okazji 250. rocznicy śmierci Jana Sebastiana Bacha⁴⁵. Oddzielenie ich od kontekstu chrześcijańskiej liturgii Wielkiego Tygodnia to jedna z charakterystycznych relacji *sacrum* i *profanum*, dotycząca kontekstu powstania i wykonania dzieła.

2. SWOBODNE CZERPANIE Z DOSTĘPNEGO REPERTUARU KULTUROWEGO POPRZEC ŁĄCZENIE ELEMENTÓW TRADYCYJNYCH Z NOWOCZESNYMI

Zabieg ten w przypadku współczesnych dzieł podejmujących tematykę religii i duchowości może świadczyć o wysoce indywidualnym ujęciu tematyki metafizycznej, sygnalizować świadomość miejsca gatunku w historii lub służyć powiązaniu „świeckiego” i „świętego” w sferze muzycznej, przypisując do sfery *sacrum* to, co tradycyjne lub archaiczne, i zestawiając – w relacji połączenia, nawiązania, cytowania, przeciwstawienia – z tym, co nowoczesne, „świeckie”. W przypadku podawanych w niniejszym artykule przykładów powiązanie tradycyjnego z nowoczesnym dokonuje się przede wszystkim poprzez wybór gatunku o bogatej historii⁴⁶ – pasji. Szczególnie często pojawiają się nawiązania do Bachowskich oratoriów pasyjnych, *Pasji według św. Jana* i *Pasji według św. Mateusza*, co unaocznia świadomość historii i kulturowego znaczenia gatunku pasji wśród współczesnych kompozytorów. Nawiązanie to ujawnia się na polu (1) narracyjnym, tak jak w przypadku *Sankt-Bach-Passion* (1985) Mauricio Kagela, (2) konstrukcyjnym, jak ponownie w utworze Kagela i w *little match girl passion* Davida Langa (2007), (3) muzycznym, jak w *Water Passion after St. Matthew* (2000) Tana Duna. Tematem *Sankt-Bach-Passion* (1985) Mauricio Kagela jest życiorys Jana Sebastiana Bacha, a dzieło zostało skonstruowane na wzór jego *Pasji według św. Jana*. Oparcie kompozycji

⁴⁵ Joanna Subel błędnie podaje, że konkurs został zorganizowany z okazji 250. rocznicy urodzin Bacha. Zob. J. Subel, *Pasja według św. Mateusza* („*Water Passion After St. Matthew*”) Tana Duna i realizacja idei „Muzyki organicznej”, „Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars”, 21(45)/2015. Por. J. Cieślík-Klauza, *Passion Music at the Turn of the XX and XXI Centuries, Part I: Sofia Gubaidulina and Wolfgang Rihm*, „Rocznik Teologii Katolickiej”, 17/2018.

⁴⁶ Szerokiego omówienia historii pasji, rozważań dotyczących prezentowanej przez nią kategorii gatunkowej lub formalnej i przemian kompozycji pasyjnych w XX i XXI w. dokonała Elżbieta Szczurko. Zob. E. Szczurko, *Transgresje w dziejach gatunku pasyjnego w muzyce*, w: *Transgresje w muzyce*, red. nauk. Anna Nowak, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2022, oraz E. Szczurko, *Pasja w twórczości polskich kompozytorów XX i początku XXI wieku na tle historii gatunku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2016.

pasyjnej na życiorysie kompozytora to zwrot w ramach gatunku, odejście od ścisłego powiązania z religią na rzecz utworu o znaczeniu poza-religijnym.

Powiązanie tradycji z nowoczesnością w obszarze instrumentarium to przykładowo: wykorzystanie gitary elektrycznej w *Pasji według św. Marka* Pawła Mykiety, rozbudowana sekcja instrumentów perkusyjnych w *La Passion de Simone* Kai Saariaho, obecność „instrumentów organicznych”⁴⁷ i tradycyjnych instrumentów chińskich (Tan Dun). Warto przywołać także zawarte w kompozycjach elementy muzyki konkretnej (Mykiety, Tan Dun) oraz elektronicznego wytwarzania i przetwarzania dźwięku (Mykiety, Saariaho, Tan Dun). Wiązanie „starego” z „nowym” może również objawiać się w sferze słownej, tak jak w przypadku włączenia do pasji filozofii i refleksji nad życiem Simone Weil w *La Passion de Simone* Kai Saariaho do libretta Amina Maaloufa oraz zestawienia treści baśni *O dziewczynce z zapałkami* Hansa Christiana Andersena z parafrazami biblijnymi w *little match girl passion* Davida Langa. W utworze Kai Saariaho cytowane są wybrane fragmenty tekstów filozoficznych Simone Weil⁴⁸ i przeplatają się z fragmentami o charakterze refleksyjnym odnoszącymi się do jej życia. Każda z kolejnych „stacji”, czyli części utworu, poświęcona jest innemu aspektowi życia i działalności Weil,

kobiety zmagającej się ze współczesnymi sobie stereotypami związanymi z kobiecością (IV stacja), intelektualistki i robotnicy (V i VI stacja), filozofki zakochanej w tym, co nie istnieje (I i XV stacja), myślicielki upatrującej siły w bezsilności (stacja XI), osoby karmiącej się głodem (stacja XII), wierzącej, choć uznającej konieczność oczyszczenia przez ateizm, stojącej uparcie na progu Kościoła katolickiego, by w opinii odbiorców jej dzieła zostać następnie nazwaną „świętą poza Kościołem”⁴⁹.

Z kolei w utworze Langa w formie recytatywów cytowane są fragmenty baśni Hansa Christiana Andersena naprzemiennie z fragmentami o bardziej refleksyjnym charakterze⁵⁰. Lang zestawia też treść baśni z intertekstami biblijnymi, głównie z Ewangelią św. Mateusza, reinterpreterując je w świeckim kontekście. Najlepszym przykładem tego powiązania narracji biblijnej z treścią baśni jest użycie fragmentu Ewangelii we fragmencie

⁴⁷ „Instrumenty organiczne” to nazwa utworzona przez Tana Duna, opisująca instrumenty stworzone z papieru, kamienia i wody, wykonujące muzykę konkretną.

⁴⁸ Zob. *Notes*, <https://saariaho.org/works/la-passion-de-simone> (dostęp: 31.07.2024).

⁴⁹ K. Kucia-Kuśmierska, *Simone Weil i Kaija Saariaho. Paradoxy literacko-muzyczne*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, 10/2021, s. 92.

⁵⁰ D. Lang, *little match girl passion*, <https://davidlangmusic.com/music/little-match-girl-passion/> (dostęp: 31.07.2024).

opisującym śmierć dziewczynki: „Od godziny szóstej mrok ogarnął całą ziemię, aż do godziny dziewiątej. Około godziny dziewiątej zawołała donośnym głosem: Eli, Eli”⁵¹.

3. ODWOŁYWANIE SIĘ DO RÓŻNYCH TRADYCJI RELIGIJNYCH I KULTUROWYCH BEZ PEŁNEGO ZAANGAŻOWANIA W ŻADNĄ Z NICH

W dziele postsekularnym narracja zorganizowanej religii nie ma prymatu wobec światopoglądu świeckiego, a także wobec narracji innych zorganizowanych religii czy niesformalizowanych wierzeń i ujęć duchowości. W takim dziele muzycznym mogą pojawiać się odniesienia do wielu tradycji religijnych lub duchowych, a autor stroni od dogmatycznego przywiązania do którejkolwiek z nich. W *Pasji według św. Marka* Paweł Mykietyn korzysta z tradycji chrześcijańskiej, prowadząc narrację wokół męki i zmartwychwstania Chrystusa. Jednocześnie odnosi się do tradycji judaistycznej poprzez cytowanie fragmentów Księgi Izajasza i użycie języka hebrajskiego, osadzające historię biblijną na Ziemi Świętej⁵². W udzielonym wywiadzie Mykietyn przyznał: „moja Pasja w ogóle nie nawiązuje do tradycji, ani sakralnej, ani żadnej innej. Ja prawdę powiedziawszy nie wiem, co to znaczy w XXI wieku muzyka religijna”⁵³. Zapytany o boskość Jezusa, stwierdził: „Do końca, tak naprawdę, każdy chyba sobie sam musi odpowiedzieć, czy kobieta może być Mesjaszem”⁵⁴, nawiązując do nadania partii wokalne Jezusa mezzosopranistce⁵⁵. Tan Dun również odczytuje historię pasji Chrystusa ponadreligijnie. Wiąże ją z symboliką wody, tradycyjnymi wierzeniami chińskimi i traumą dotyczącą chińskiej rewolucji kulturalnej. Wśród inspiracji do napisania *Water Passion after St. Matthew* wyróżnia zachwyt ponadczasową historią i podziw wobec muzycznego dziedzictwa Jana Sebastiana Bacha. Zapytany, czy trzeba wierzyć w Chrystusa, by móc napisać *Pasję według św. Mateusza*, odpowiedział: „Musi się być tą historią głęboko poruszonym. Także z Bachowskich pasji idzie przesłanie daleko ponad chrześcijański kontekst: chodzi tu o odnowę du-

⁵¹ *Ibidem*, tłumaczenie własne za: „From the sixth hour there was darkness over all the land until the ninth hour. And at the ninth hour she cried out: Eli, Eli”.

⁵² K. Cyran, *Moc zasugerowanej nadziei. Paweł Mykietyn o Pasji wg św. Marka w rozmowie z Krzysztofem Cyranem*, „Teoria Muzyki”, 11/2017, s. 134.

⁵³ *Ibidem*, s. 130.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 133.

⁵⁵ W *La Pasión según San Marcos* (2000) Osvaldo Golijova partie Jezusa nie są przypisane do konkretnego głosu, lecz wykonywane przez chór, solistów i solistki, a celem tego zabiegu jest ustanowienie głosu Jezusa „głosem ludu”. Co więcej, zarówno u Mykietyna, jak i Golijova partię Judasza wykonuje głos kobiecy. W pasji Duna głos sopranowy również wykonuje partie m.in. Piłata, Jezusa, Judasza i Piotra.

cha, o postawę, o duchowość”⁵⁶. Również dzieło Davida Langa w nowy sposób podchodzi do religijnych powiązań pasji. W opisie swojego utworu kompozytor odcina się od tradycji pasji chrześcijańskiej i Bachowskich oratoriów: „Nie ma Bacha w moim utworze i nie ma Jezusa – raczej cierpienie dziewczynki z zapalkami zastępuje cierpienie Chrystusa, nadając (mam nadzieję) jej smutkowi wyższy wymiar”⁵⁷.

4. PRZEJŚCIE OD ŚCIŚLE KONFESYJNEGO CHARAKTERU DZIEŁA KU BARDZIEJ OGÓLNEJ, METAFIZYCZNEJ REFLEKSJI

Bardziej ogólną, metafizyczną refleksję przedstawia *La Passion de Simone* Kai Saariaho, której tematem jest życiorys francuskiej filozofki i mistyczki Simone Weil (1909–1943). Każda z piętnastu części utworu, „stacji” drogi krzyżowej, poddaje refleksji różne aspekty życia Simone Weil i jej śmierć. Opisanie życiorysu Weil w formule pasji sakralizuje jej cierpienie, wzmacnia ukazywanie jej jako ofiary i na poziomie formalnym łączy się z jej refleksjami dotyczącymi ofiarności⁵⁸. Dla innego wspomnianego już kompozytora, Tana Duna, woda ma kluczowe symboliczne – a według Joanny Subel również ponadkulturowe⁵⁹ – znaczenie. Odnosi się do odrodzenia, chrztu, zmartwychwstania, co autor tłumaczy analogią do obiegu wody w naturze. Pasja zaczyna się nie od tradycyjnego „*Pasio Domini Nostri Jesu Christi*”, lecz słowami napisanymi przez Duna: „w wodzie słyhać dźwięk, w ciemności łzy płaczą za odrodzeniem”⁶⁰ („a sound is heard in water, in darkness, the tears are crying for rebirth”). Woda jest elementem scenografii, gdyż podczas wykonania utworu na scenie rozstawione są misy z wodą i tworzą symbol krzyża. Jej dźwięk ma znaczenie techniczne⁶¹, ponieważ jest instrumentem „organicznym” i peł-

⁵⁶ C. Spahn, *Budda Bach*, „Die Zeit”, 30/2000, <http://www.zeit.de/2000/30/200030.tan-dun-gespraech.xml/seite-5> (dostęp: 31.07.2024), cyt. za: J. Subel, *Pasja według św. Mateusza* („*Water Passion After St Matthew*”) Tana Duna i realizacja idei „Muzyki organicznej”, „Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars”, 21(45)/2015, s. 198.

⁵⁷ David Lang, *the little match girl passion*, <https://davidlangmusic.com/music/little-match-girl-passion/> (dostęp: 31.07.2024), przekład własny za: „There is no Bach in my piece and there is no Jesus – rather the suffering of the Little Match Girl has been substituted for Jesus’s, elevating (I hope) her sorrow to a higher plane”.

⁵⁸ O różnych pracach Simone Weil, w których omawiana jest jej postawa filozoficzna wobec kategorii ofiary, jak i o figurze ofiary w utworze Saariaho, pisze Katarzyna Kucia-Kuśmierska. Zob. K. Kucia-Kuśmierska, *Simone Weil i...*, s. 73.

⁵⁹ J. Subel, *Pasja według św. Mateusza* („*Water Passion After St Matthew*”) Tana Duna i realizacja idei „Muzyki organicznej”, „Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars”, 21(45)/2015, s. 180.

⁶⁰ Przekład za: *ibidem*, s. 181.

⁶¹ Wśród innych utworów Tana Duna, w których woda pełni rolę instrumentu organicznego, są: *Ghost Opera* (1994), *Water Concerto* (1998) i *The First Emperor* (2006).

ni funkcję ilustracyjną, szczególnie w pierwszej części utworu traktującej o chrzcie. Wykonawcy grają na krawędziach mis z wodą, uderzając w nie pałką i rękoma, mieszając wodę i przelewając ją przez ręce, pozwalając wodzie skapywać z dłoni do misy. Pod koniec utworu tradycyjni instrumentalści odchodzą ze swoich stanowisk, na scenie pozostają tylko osoby wydobywające dźwięk za pomocą wody. Podest dyrygenta również zostaje opuszczony, a dyrygent, podchodząc do środkowej misy, również zaczyna na niej grać.

5. WPROWADZANIE DO GATUNKÓW I FORM MUZYKI RELIGIJNEJ TEMATYKI NIEZWIĄZANEJ Z RELIGIĄ LUB WPROWADZANIE TEMATYKI RELIGIJNEJ W RAMACH NIESTANDARDOWO TRAKTOWANYCH FORM I GATUNKÓW MUZYKI SAKRALNEJ

Tej kategorii można przypisać te z wymienionych wyżej dzieł, które tematyzują problemy metafizyczne i polityczne (Saariaho), przedstawiają biografię i ideologię osoby świeckiej w formę gatunku pasji (Saariaho, Lang) albo podejmują refleksję zbyt ogólną lub interreligijną, by była związana ze zorganizowaną religią (Lang). Nie spełniają one wymagań kanonicznej muzyki religijnej lub – przede wszystkim – do spełniania wymagań kanonu muzyki religijnej nie dążą, a wyłącznie korzystają z formuł dostarczanych przez tradycję muzyki religijnej. W przypadku tej kategorii należy szczególnie pamiętać o warunku koniecznym definiującym postsekularne dzieło muzyczne. Najważniejszym rozróżnieniem dzieła postsekularnego jest jego definicja podkreślająca zmianę w podejściu do wielkich religijnych narracji. Można wymienić dzieła, które nie spełniają wymogów kanonicznej muzyki religijnej i nie aspirują do tego, choć w swojej wymowie jak najbardziej kontynuują wielką narrację religijną – przykładem takiej pasji może być *Pasja* na dwanaście głosów wokalnych Dariusza Przybylskiego, opisana pokrótce w dalszej części artykułu.

6. STOSOWANIE ESTETYKI WZNIOSŁOŚCI W ODNIESIENIU DO SPRAW ŚWIECKICH LUB TRYWIALIZACJA, PROFANACJA ELEMENTÓW RELIGIJNYCH W DZIELE NA POZIOMIE MUZYCZNYM, SŁOWNYM I KONTEKSTOWYM

Powyższe sposoby powiązania *sacrum* i *profanum*, tj. stosowanie estetyki wzniosłości w odniesieniu do spraw świeckich i trywializujące lub profanujące⁶² ujmowanie spraw świętych, ukazują szczególną cechę dzieła

⁶² Szczególnie istotna może być profanacja rozumiana za Agambenem jako ponowne włączanie świętego do sfery świeckiej, „znajdowanie dla niego specyficznego zasto-

postsekularnego, jaką jest współobecność w jednym utworze świeckiego i świętego bez konieczności dokonywania wyboru pomiędzy nimi, przy uznaniu obu za „wewnętrznie przekonujące”. Zarówno estetyka wzniosłości, jak i wydźwięk trywializujący mogą objawiać się na polu formy i gatunku, obsady i instrumentacji, stylu muzycznego i kontekstu prezentowania utworu. Nie są to więc kategorie właściwe wyłącznie dla tego, co zawiera się w utworze, lecz powiązane także z jego użyciem⁶³. Wykonanie utworu w kościele lub w sali koncertowej nie tylko stanowi podstawę do wyróżnienia dwóch kategorii współczesnych pasji⁶⁴, lecz wpływa również na oczekiwania odbiorcy i jego interpretację utworu.

WNIOSKI KOŃCOWE

Poszukiwaniu definicji i charakterystyki postsekularnego dzieła muzycznego towarzyszy pytanie: dlaczego wyróżnione w niniejszej pracy cechy opisują dzieło postsekularne, a nie stanowią ujęcia znacznie bardziej ogólnego, charakteryzując jedynie przemiany stylistyczne dokonujące się w muzyce podejmującej temat duchowości? Z powyższych rozważań wynika, że postsekularne dzieło muzyczne charakteryzuje się przede wszystkim kwestionowaniem wielkich narracji religijnych oraz podejmowaniem kwestii duchowości w sposób otwarty na różne perspektywy religijne i metafizyczne. Choć współczesne utwory sakralne mogą korzystać z nowatorskich środków, łączyć tradycję z teraźniejszością oraz teksty świeckie z religijnymi, niekoniecznie wyrażają dystans wobec wielkich narracji religijnych. Mogą być one osadzone w ramach tradycyjnej religijności czy liturgii lub – zgodnie z deklaratywnymi wypowiedziami autora – być artystyczną manifestacją jego wiary. Jako przykład współczesnego utworu sakralnego i jednocześnie kontrprzykład do dzieła postsekularnego może posłużyć *Pasja* na dwanaście głosów wokalnych Dariusza Przybylskiego (2013). Premierę miała w Kościele Ewangelicko-Augsburskim Świętej Trójcy w Warszawie i łączy w sobie trzy tradycje chrześcijańskie: łacińską, polską – poprzez użycie polskich pieśni religijnych – oraz protestancką, za pomocą cytatów z *Pasji* Jana Sebastiana Bacha. W warstwie słownej łączy

sowania”. Por. G. Agamben, *Profanacje*, tłum. Mateusz Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 110.

⁶³ O tym, jak kontekst wypowiedzi – w tym wypowiedzi artystycznej – wpływa na interpretację, w kontekście różnych wspólnot interpretacyjnych, pisał Stanley Fish. Zob. S. Fish, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, tłum. A. Szahaj, „Teksty Drugie” 3/2000, s. 197–211.

⁶⁴ W. Braun, *Passion....*

teksty wszystkich czterech Ewangelistów, co nie odbiega od tradycji pasji i było obecne już w *Passio* Jacoba Obrechta. W *Pasji* Przybylskiego można znaleźć powiązania tradycyjnego z nowoczesnym, odwołania do wielu tradycji religijnych, powiązania świeckiego ze świętym. Mimo to jest to dzieło na wskroś religijne, kontynuujące wielką narrację pasyjną, a zamiar napisania utworu traktującego o indywidualnej religijności niejednokrotnie podkreślał kompozytor⁶⁵. Jeśli łączy tradycyjne z nowoczesnym, to nie stanowi to swobodnego czerpania z dostępnego repertuaru kulturowego. Współobecność trzech tradycji religijnych nie wiąże się z brakiem szczególnego przywiązania do żadnej z nich, lecz podkreśla związek autora z każdą z nich. Korzystanie przez Przybylskiego z gatunku pasji, choć odbywa się poza liturgią, ma silny wymiar religijny, co zostało podkreślone poprzez prawykonanie utworu w kościele. *Passio* Przybylskiego nie jest utworem postsekularnym, nie spełnia wskazanego wcześniej warunku koniecznego, ponieważ kontynuuje wielką religijną narrację *Pasji*. Inne docenione światowo współczesne utwory pasyjne, *Pasja według św. Łukasza* (1966) Krzysztofa Pendereckiego⁶⁶ i *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Joannem* (1982) Arvo Pärta, również nie spełniają warunku koniecznego dzieła postsekularnego, lecz w duchu muzyki religijnej kontynuują one tradycję muzycznego opracowywania biblijnej historii pasyjnej. Oba utwory cechuje wyraźny charakter konfesyjny i ściśle zakorzenienie w określonej tradycji wyznaniowej, co wyraża się nie tylko poprzez dobór tekstów (biblijnych i liturgicznych), lecz także – w obu przypadkach – w artystycznych wyborach dotyczących obsady, miejsca wykonania, formy muzycznej, tematyki i stylu muzycznego.

Studia nad postsekularyzmem, jako prężnie rozwijająca się gałąź współczesnej humanistyki, dostarczają cennych narzędzi badawczych i interpretacyjnych dla badań nad współczesną twórczością muzyczną. Jak wykazano w niniejszym artykule, kategoria dzieła postsekularnego – zaproponowana początkowo w badaniach literaturoznawczych – może zostać twórczo zaadaptowana na potrzeby badań nad muzyką. Przedstawiony w artykule warunek konieczny oraz sześć wyróżnionych cech charakteryzujących postsekularne dzieło muzyczne dostarczają kryteriów użytecznych do opisu współczesnej muzyki sakralnej. Przywołane w ar-

⁶⁵ Zob. A. Nowok, *Dariusz Przybylski. Tworzenie piękna*, <https://meakultura.pl/artikel/dariusz-przybylski-tworzenie-piekna-564/> (dostęp: 31.07.2024).

⁶⁶ Regina Chłopicka w rozdziale poświęconym *Pasji* Pendereckiego określa pasję gatunkiem specyficznym, bez jednego modelu formalnego. Zob. R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum. Studia nad twórczością wokalnno-instrumentalną*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 20.

tykule pasje wskazują na to, że postsekularność w muzyce wykracza poza zestawienie ze sobą „świeckiego” i „świętego”, a także, że może przejawiać się w sferze muzycznej, słownej i kontekstowej utworu. W perspektywie dalszych badań warto poszerzyć refleksję nad postsekularyzmem w muzyce o inne formy i gatunki religijne, takie jak msze, oratoria lub psalmy. Ponadto należy rozważyć, czy narzędzia i metodologia wypracowane w ramach tak zwanego zwrotu postsekularnego mogą zostać zastosowane do analizy kompozycji premodernistycznych i starszych, będących w niejasnej historycznej relacji ze społecznymi procesami sekularyzacji. Z pewnością dalsze badania nad postsekularnością muzyczną mogą pozwolić na szersze zrozumienie dynamiki przemian postaw duchowych i artystycznych.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben Giorgio, *Profanacje*, tłum. Mateusz Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
- Berger Peter L., *The Desecularization of the World: A Global Overview*, w: *Desecularization of the World: Resurgent Religion and World Politics*, red. P.L. Berger, Eerdmans Publishing Co, Washington 1999.
- Bogalecki Piotr, *Kamień odrzucony? Postsekularyzm jako perspektywa interpretacyjna literatury i kultury polskiej*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ”, 3(29)/2016, s. 113–130.
- Bohlman Philip Vilas, *Sacred Poetics and Musical Politics in Post-Secular Europe*, w: *Resounding Transcendence: Transitions in Music, Religion, and Ritual*, red. J. Engelhardt i P.V. Bohlman, Oxford University Press 2016.
- Braun Werner i von Fischer Kurt, *Passion*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040090>.
- Burchardt Marian i Wohlrab-Sahr Monika, *Introduction to Multiple Secularities: Religion and Modernity in the Global Age*, „International Sociology”, 28(6)/2013, s. 605–611.
- Casanova José, *The Secular and Secularisms*, „Social Research, The Religious-Secular Divide: The U.S. Case”, 76/2009, s. 1049–1066.
- Chłopicka Regina, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum. Studia nad twórczością wokallyno-instrumentalną*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Chłopicka Regina, *Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam na trzy głosy solowe, recytatora, trzy chóry mieszane, chór chłopięcy i orkiestrę*, w: *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu*, 3. Przełom i pierwsza synteza 1966–1971, red. M. Tomaszewski, Kraków 2010.
- Cieślik-Klauza Joanna, *Passion Music at the Turn of the XX and XXI Centuries, Part I: Sofia Gubaidulina and Wolfgang Rihm*, „Rocznik Teologii Katolickiej”, 17(1)/2018, s. 183–194.
- Cieślik-Klauza Joanna, *Passion Music at the Turn of the XX and XXI Centuries, Part II: Tan Dun and Osvaldo Golijov*, „Rocznik Teologii Katolickiej”, 17(3)/2018, s. 107–117.
- Corrigan Paul T., *The Postsecular and Literature*, <https://corriganliteraryreview.wordpress.com/2015/05/17/the-postsecular-and-literature/>.

- Cyran Krzysztof, *Moc zasugerowanej nadziei. Paweł Mykietyn o Pasji wg św. Marka w rozmowie z Krzysztofem Cyranem*, „Teoria Muzyki”, 11/2017, 129–139.
- Cyran Krzysztof, *Pod Krzyżem. O niektórych aspektach piękna w III Symfonii „Symfonii pieśni żałosnych” Henryka Mikołaja Góreckiego (1976) oraz „Pasji wg św. Marka” Pawła Mykietyna (2008)*, w: „Muzyka sakralna. Piękno ocalone i ocalające”, red. ks. Jacek Bramorski, Akademia Muzyczna im. St. Moniuszki, Gdańsk 2016.
- Cyz Tomasz, *Mikrotony śmierci*, książeczka do płyty CD, *Paweł Mykietyn Pasja wg św. Marka*, Narodowy Instytut Audiowizualny, 2011.
- Durkheim Émile, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, tłum. A. Zadrożyńska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Fish Stanley, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, tłum. A. Szahaj, „Teksty Drugie” 3/2000, s. 197–211.
- Habermas Jürgen, *Wierzyć i wiedzieć*, tłum. M. Łukasiewicz, „Znak” 9/2002, s. 8–21.
- Huggan Graham, *Is the “Post” in “Postsecular” the “Post” in “Postcolonial”?*, „MFS Modern Fiction Studies”, 56(4)/2010, s. 751–768.
- Jarzyńska Krystyna, *Postsekularyzm – wyzwanie dla teorii i historii literatury (rozpoznania wstępne)*, *Teksty Drugie*, 1–2/2012, s. 294–307.
- Johnson Jake, *Post-Secular Musicals in a Post-Truth World*, w: *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*, red. J. Sternfeld i E.L. Wollman, Routledge, Taylor & Francis Group, New York 2020.
- Kaufmann Michael, *Locating the postsecular*, „Religion & Literature”, 41(3)/2009, s. 68–73.
- King Mike, *Art and the Postsecular*, „Journal of Visual Art Practice”, 4(1)/2005, s. 3–17.
- Kramer Jonathan D., *Postmodern Concepts of Musical Time*, „Indiana Theory Review” 17(2)/1996, s. 21–61.
- Kucia-Kuśmierska Katarzyna, *Simone Weil i Kaija Saariaho. Paradoksy literacko-muzyczne*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, 10/2021, s. 67–97.
- Lang David, *the little match girl passion*, [online] <https://davidlangmusic.com/music/little-match-girl-passion/>.
- Mączyńska Magdalena, *Toward a postsecular literary criticism. Examining ritual gestures in Zadie Smith’s „Autograph Man”*, „Religion and Literature”, 41/2009, s. 73–82.
- McClure John A., *Post Secular Culture: The Return of Religion in Contemporary Theory and Literature*, „Cross Currents”, 47(3)/1997, s. 332–347.
- Norris Pippa i Inglehart Ronald, *The secularisation debate*, w: „Sacred and Secular. Religion and Politics Worldwide”, Cambridge University Press, 2004.
- Nowok Agnieszka, *Dariusz Przybylski. Tworzenie piękna* <https://meakultura.pl/artukul/dariusz-przybylski-tworzenie-piekna-564/>.
- Pecora Vincent P., *The Secular, the Postsecular, and the Literary*, „American Book Review”, 39(5)/2018, s. 4–5.
- Rosati Massimo i Stoeckl Kristina, *Introduction*, w: *Multiple Modernities and Postsecular Societies*, red. M. Rosati i K. Stoeckl, 2012.
- Saariaho Kaija, *La Passion de Simone*, <https://saariaho.org/works/la-passion-de-simone/>.
- Spahn Claus, *Budda Bach*, „Die Zeit”, 30/2000, <http://www.zeit.de/2000/30/200030.tan-dun-gespraec.xml/seite-5>.
- Stoeckl Kristina, *Defining the postsecular*, 2011, artykuł został zaprezentowany na seminarium prof. Khoruzhija w Akademii Nauk w Moskwie.
- Stratman Jacob, *Introduction: Young Adult Literature and the Postsecular Novel*, w: *Teens and the New Religious Landscape: Essays on Contemporary Young Adult Fiction*, red. J. Stratman, North Carolina 2018.

- Subel Joanna, *Pasja według św. Mateusza ('Water Passion After St Matthew')* Tana Duna i realizacja idei 'Muzyki organicznej', "Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars", 21(45)/2015, s. 177–199.
- Szczurko Elżbieta, *Pasja w twórczości polskich kompozytorów XX i początku XXI wieku na tle historii gatunku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2016.
- Szczurko Elżbieta, *Transgresje w dziejach gatunku pasyjnego w muzyce*, w: *Transgresje w muzyce*, red. nauk. A. Nowak, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2022.
- Taylor Charles, *A Secular Age*, Belknap Press, London 2007.
- Trzęsiok Marcin, *Spór o dziedzictwo muzyczne XX wieku*, „Res Facta Nova”, 20(29)/2019, s. 95–108.
- Weber Max, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, tłum. J. Miziński, Test, Lublin 1994.
- Zaleska Urszula, *Pasja w czasach postmodernizmu na przykładzie „little match girl passion” Davida Langa*, praca licencjacka pod kierunkiem Tomasza Kienika, Wrocław 2022.

Postsecular Musical Work: Definition and Characteristics Based on Selected Passion Compositions after 1985

Abstract

In this paper, the author attempts to define and characterize the postsecular musical work. Inspired by previous research in the field of literary studies, where the relationship between postsecularity and the literary work has already been extensively developed, the author proposes to transpose the concepts developed by literary scholars to the field of musicology.

Based on a description of selected passion compositions from the 20th and 21st centuries, among which are Paweł Mykietyń's *Passion According to St. Mark*, Kaija Saariaho's *La Passion de Simone*, Tan Dun's *Water Passion After St. Matthew*, Mauricio Kagel's *Sankt-Bach-Passion*, the author identifies the key features of a postsecular musical work. The author provides a definition of a post-secular musical work, presents the necessary condition for a musical work to be described as post-secular, and distinguishes six characteristics of such a musical work.

Keywords: modern music, musical work, passion, postsecularism, spirituality

Iwona A. Siedlaczek

Szkoła Muzyczna I i II st. im. T. Szeligowskiego w Lublinie

ODYS PŁACZĄCY TADEUSZA SZELIGOWSKIEGO W KONTEKŚCIE WIELKIEJ LITERATURY I SZTUKI: HOMER, HAYEZ, BRANDSTAETTER

Odys płaczący to figura z eposu Homerowego, która inspirowała twórców różnych epok i profesji artystycznych. „Na początku był Homer. Dał literaturze tematy i nadał jej formę” – pisze Jacek Hajduk¹. Od Homera godzi się więc zacząć.

HOMER – TWÓRCA EPOSÓW I FIGURY ODYSA PŁACZĄCEGO

Choć nie wiemy niczego pewnego o Homerze, wiele wskazuje na fakt, że był aoidem² i eposy są jego pieśniami. Odbiór eposów rozpina się na skali od krytyki wojennej treści³ aż po gloryfikację pokoju i życia ludz-

¹ Udatnie trawestując początek Ewangelii Janowej. J. Hajduk, *Józef Wittlin w Ameryce. Klasycznie obcy*, Wydawnictwo Więź, Warszawa 2023, s. 13. Na s. 192 autor przypomina, że Wittlin jako tłumacz *Odysei* uważał ją za tekst sakralny, trawestacja jest więc zasadna. Ponadto autor to filolog klasyczny, wie o tym, że epos (gr. ἔπος) w podstawowym znaczeniu to właśnie – słowo, por. Z. Węclewski, *Słownik grecko-polski*, Wydawnictwo Orgelbranda i Synów, Warszawa 1905, s. 286.

² Informację o tym znajdujemy już w starożytnym tekście greckim *O współzawodnictwie Homera i Hezjoda*, opowiadającym o ich życiu oraz legendarnym agonie poetyckim aoidów. Aoidowie – pieśniarze, „potracając do wtóru swoich słów liczne struny formingi, epickiej liry, chyba już w megaronach zamków achajskich opiewali wobec zasłuchanych klea andrôn sławne czyny wojowników”, zob. Z. Kubiak, *Literatura Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 13.

³ W *O współzawodnictwie Homera i Hezjoda*, „gdy na zakończenie opisanego we wspomnianym poemacie agonu obaj poeci wygłosili fragmenty swoich wierszy, publiczność jednoznacznie opowiedziała się za Homerem. Jednakże organizator igrzysk wygraną przyznał

kiego⁴. Ta rozbieżność zależy w znacznej mierze od zawartości mas apercepcyjnych czytelnika⁵. Odbiór eposów jako „literatury pacyfistycznej” uważam za bezpodstawny⁶. „Nie tylko *Iliada*, *Odyseja* również pokazuje barbarzyńskie, okrutne oblicze świata zbrodniarzy i kłamców”⁷ – zauważył filozof kultury, który nie wielbił Homera, ale zdawał sobie sprawę z wielkiej roli kulturotwórczej jego dzieła.

Dzieje kultury wysokiej i głębokiej liczą niecałe trzy tysiące lat. Zaczynają się – jak sądzi – od Homera, a pierwszym dziełem, w którym obecność tej kultury została zauważona, była *Odyseja*. Spośród 24 ksiąg *Odysei* kultura pojawia się właściwie tylko w jednej, mianowicie w księdze VIII (...). Obecność kultury w VIII księdze *Odysei* jest obecnością jednego pieśniarza i dwóch słuchaczy wrażliwych na śpiewane przez niego pieśni⁸.

Tymi słuchaczami są król Feaków – Alkinoos i jego gość – Odyseusz. Śpiewakiem zaś Demodokos, „pierwszy człowiek, pojawiający się w literaturze światowej jako twórca trzech pieśni, które są – dla nas – pieśniami Homera. Wynika z tego wniosek, że poetycki portret Demodoka należy uznać za autoportret Homera”⁹. Jan Parandowski, tłumacz *Odysei*¹⁰, podkreśla, że postacią Demodoka Homer wyraża „godność

Hezjodowi, gdyż «jest rzeczą słuszną, by zwyciężył ten, kto nawołuje do uprawy roli i pokoju, a nie ten, kto sławi walki i rzezie»”, A. Ceglarska, *Wojna czy pokój? Nowy świat wartości w dziełach Homera*, *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*, t. 66, nr 2, Lublin 2019, s. 8.

⁴ A. Ceglarska stwierdza: „Wbrew pozorom Homer bowiem nie gloryfikuje wojny i bezmyślnej przemocy, wręcz przeciwnie – prawdziwą wartość ma dlań ludzkie życie. Przykłady tego stanowiska można odnaleźć w obu jego dziełach – zarówno w *Iliadzie*, jak i *Odysei*. Wyjątkowo oczywiste jest ono w tym drugim poemacie. W czasie trwania akcji *Odysei* na świecie trwa pokój”, A. Ceglarska, *op. cit.*, s. 8–9. Także J. Hajduk podkreśla pacyfizm Wittlina i fakt, że Odyseję „wpisał [on] «w wiek wojen», w którym przyszło mu, pacyfście, przeżyć większość życia”, co wskazuje, że Wittlin tłumaczył *Odyseję* jako epos antywojenny, J. Hajduk, *op. cit.*, s. 30.

⁵ Jego światopoglądu, doświadczeń i przeżyć, które tworzą określony kontekst dla percepcji w czasie lektury.

⁶ Homer to genialna poezja, która wyprzedza książki i filmy przygodowe, ale którą miliony (zwłaszcza) mężczyzn kochało i uważało za gloryfikację wojny jako wielkiej przygody. Badacze idei pacyfizmu raczej nie powołują się na Homera, a właśnie na jego oponenta Hezjoda, zob. T. Nowak, *Źródła europejskiej idei pacyfizmu – rys historyczny*, <https://core.ac.uk/download/pdf/160609908.pdf> (dostęp 10.07.2024).

⁷ A. Nowicki, *Filozofia Homera*, 2008, s. 10, *inedita*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*. Nowicki nie jest pierwszym, który tak twierdzi, bo już „starożytni sądzili, że pod postacią Demodoka Homer przedstawił samego siebie”, zob. Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, Ossolineum, Wrocław 1981, przyp. do w. 47, s. 137, objaśnienie tłumacza L. Siemieńskiego.

¹⁰ J. Parandowski uważał, że „mylą się ci, którzy chcieliby widzieć w postaciach Femiosa i Demodoka poetów współczesnych Homerowi, ba! Byli i tacy, co w Demodoku

poezji". Pełna zgoda. W czym objawia się ta godność? Otóż Księga VIII, w której Homer „stworzył tę przedziwną scenę, kiedy przed Demodokiem staje we własnej osobie bohater jego pieśni”¹¹, wyjaśnia tę kwestię. Demodok jest ślepcem, a Odys jeszcze nie wyjawiał swego imienia królowi, mimo to pieśniarz intonuje pieśń o nim. Wzruszenie Odysa, który, aby ukryć niemeńskie łzy¹², zakrywa się płaszczem, jest zrozumiałe. Oto słyszy w pieśni Demodoka opis własnego bohaterstwa, męstwa, wielkości. Któż nie poczułby się poruszony faktem, że sława jego czynów wyprzedza jego samego? Odys płacze więc przede wszystkim z przejęcia się własną sławą, choć na pytanie Alkinoosa odpowiada, że „płakał nad sobą, tułaczem”¹³.

Z eposu, liczącego 12 tysięcy 109 linii wiersza, heksametru daktylicznego, zwanego homeryckim, interesuje nas zaledwie 85 wierszy z Księgi VIII, która dotyczy pobytu Odysa u króla Feaków – Alkinoosa. Tam Homer pokazał *Odysa płaczącego*¹⁴. Tym, który go rozsławił, był ślepy aojda. Nikt by się o tej sławie nie dowiedział, gdyby nie pieśniarz Demodokos-Homer. Nowicki przypomina wypowiedź renesansowego filozofa Giordana Bruna (1548–1600) na temat Homera i jego poezji:

Któżby wiedział coś o Achillesie, Ulissesie i wielu innych greckich i trojańskich wodzach, a także o wielu innych wojownikach, mędracach i bohaterach kuli ziemskiej, gdyby nie zostali umieszczeni ponad gwiazdami i ubóstwieni pochwalnymi pieśniami na ołtarzach serc wybitnych poetów i recytatorów (...). Przypomina mi się, co pisał Seneka do swego przyjaciela Lucylusza: «Jeżeli w twoim sercu jest gorące pragnienie sławy, staniesz się znany i sławny bardziej dzięki moim listom niż wszelkim urządowi i godnościom, jakie uzyskasz (...)». Podobnie mógłby powiedzieć Homer Achillesowi czy Ulissesowi, a Wirgiliusz Eneasowi¹⁵.

szukali samego Homera”, J. Parandowski, *Wstęp*, w: Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, Czytelnik, Warszawa 1967, s. 11.

¹¹ *Ibidem*.

¹² „Jak zawodzi niewiasta nad mężowskim ciałem”, Homer, *op. cit.*, w. 499, s. 154.

¹³ *Ibidem*, Pieśń IX, w. 13, s. 157. Pytanie, czy rzeczywiście, pozostawmy poza nawiasem. A. Nowicki słusznie zauważył, że „Odyseusz przeważnie kłamał i zmyślał. Trudno płakać razem z nim nad jego nieszczęsnym losem tułacza, skoro wiemy, że wiele lat przebywał w cudownym pałacu zakochanej w nim Przepięknej Nimfy Kalipso. Wiedział, że jest piękniejsza od Penelopy, chętnie z nią sypiał, miał z nią syna, a do tego obiecywała mu nieśmiertelność”, A. Nowicki, *Atena Creanda, inedita*, s. 161.

¹⁴ Trzy pieśni Demodoka w: Homer, *Odyseja*, *op. cit.*, s. 152–155.

¹⁵ A. Nowicki, *Filozofia Homera*, s. 30; G. Bruno, *De gl'heroici furori*, 1585, s. 1083; Seneca, *Listy moralne do Lucylusza*, przeł. W. Kornatowski, Wydawnictwo PWN, 1961, list I, 11, s. 35.

Te słowa wskazują na moc unieśmiertelniania¹⁶, jaką ma kultura wyso-ka. Kulturę tworzą ludzie i tylko oni posiadają tę moc. Zadając pytanie, czy Homer, mając taką moc, wybierał właściwie, nie sposób przekreślić wartości poetyckiej eposów i ich mocy inspirowania twórców kolejnych epok. Dzięki nim kultura wzbogaciła się o tysiące dzieł¹⁷. Jednak scenę z Księgi VIII – *Odysa płaczącego*, przedstawiło zaledwie kilku twórców.

FRANCESCO HAYEZ (1791–1882) I *ULISSE ALLA CORTE DI ALCINOO* (1814–1816)

Akademicki¹⁸ obraz Hayeza to znakomity materiał do badań obecności filozofii kultury, tkwiącej *implicite* w dziele Homera, która stamtąd trafiła do dzieła Hayeza. Obraz powstał na zamówienie Giuseppe Zurlo (1757–1828)¹⁹. Było to zlecenie z przeznaczeniem dla Joachima-Napoléona Murata (1767–1815)²⁰. Za ustalenie tematu, wymiarów i ceny dzieła odpowiadał Leopoldo Cicognara (1767–1834), rektor Akademii Sztuk Pięknych w Wenecji²¹. Hrabia

¹⁶ „Nieśmiertelność kulturalna”, czyli formy obecności twórców w kulturze – pojęcie A. Nowickiego z 2008 r., nawiązujące do Owidiusza i Horacego. Nowicki rozwijał je początkowo, od lat 60. jako pojęcie „nieśmiertelności ateistycznej”. Warto tu zwrócić uwagę na tekst *Come l'uom s'eterna* (*W jaki sposób człowiek zdobywa nieśmiertelność*), drukowany po raz pierwszy w języku włoskim i przetłumaczony przez autora na polski w książce *Spotkania w rzeczach*, PWN, Warszawa 1991, s. 115–125, w którym filozof odpowiada na pytanie „w jaki sposób ludzie mogą się wzajemnie unieśmiertelnić?”, s. 124.

¹⁷ Także muzycznych, poczynając od Monteverdiego opery *Il ritorno d'Ulisse in patria* SV 325, po Luigiiego Dallapiccolę *Ulisse* z 1968 r. czy Szeligowskiego *Odysa płaczącego*.

¹⁸ Akademizm – umiejętność ukazywania scen historycznych czy mitologicznych bądź religijnych, odwołująca się do zasad sztuki antycznej i renesansowej, także tematyki, którą można określić mianem patetycznej, a która jest dla tematu artykułu niezwykle istotna. Malarze tzw. akademicy często traktowani są jako epigoni czy też koniunkturaliści. Przez lata studiowane różne obrazy akademików przekonały mnie do tego malarstwa jako często wyjątkowo filozoficznego. I w takim kontekście ujmuję tu obraz Hayeza.

¹⁹ Ówczesnego Ministra Spraw Wewnętrznych Neapolu, znakomitego prawnika i polityka.

²⁰ Ówczesnego króla Neapolu. Murat był miłośnikiem sztuki i właśnie powiększał galerię pałacu Capodimonte.

²¹ To postać bardzo istotna dla historii i recepcji obrazu. Był to znany historyk sztuki, a zwłaszcza rzeźby, założyciel Akademickiej Galerii Sztuki (1817), erudyta, bibliofil i kolekcjoner, mecenas i patriota opowiadający się za Risorgimentem. Był też oryginalnym filozofem sztuki, co jest tu dla nas najistotniejsze, autorem traktatu, który uznaje się współcześnie za kamień węgielny kultury estetycznej XIX w.: *Del Bello* (1808). Informacje o filozofie: https://accademiavenezia.it/upload/eventi/file/comunicato_stamp%C3%84Cicognara.pdf; <https://ateneoveneto.org/it/la-storia-dellateneo-veneto/presidenti/leopoldo-cicognara/> (dostęp: 15.08.2024).

Cicognara był protektorem i przyjacielem Hayeza. Organizując zbiór dzieł wielkich mistrzów przeszłości²², zadbał i o to, by młodzi malarze kształcili się w Rzymie pod okiem Antonio Canovy (1757–1822), a potem wzbogacali kolekcję własnymi dziełami²³. Hayez jako student Akademii Weneckiej znalazł się wśród wybranych na kurs w Rzymie. Potrafił się wyróżnić i dlatego dostał zlecenie. Temat został mu narzucony. Wiemy, a to ważne, że wybrał go Cicognara – filozof sztuki i wielbiciel rzeźb Canovy. Odpowiadając za obraz, z całą pewnością był świadom, że scena z Księgi VIII ma głęboko filozoficzną wymowę. Zatem to sugestie protektora sprawiły, że 23-letni malarz, który własnego stylu dopiero poszukiwał²⁴, namalował go klasycznie.

Dzieło Hayeza można badać na kilka sposobów, biorąc za „centrum” jedną z postaci²⁵, a więc „odysocentrycznie” (co narzuca tytuł), „alkinoocentrycznie” czy „demodokocentrycznie”. Skupmy się na Demodoku, który reprezentuje „godność twórcy”²⁶ i filozofię nieśmiertelności kulturalnej. Symbol obydwu to trzymana przezeń forminga²⁷. Poznamy go po opiece²⁸. Odysa poznamy natomiast po tym, że zakrył twarz, bo płacze. Gest króla Alkinoosa z obrazu odsyła do tego fragmentu Księgi VIII, kiedy Demodokos śpiewa już trzecią pieśń, a władca każe mu przestać:

Demodok niechże śpiewać przestanie na razie;
Jego pieśni nie wszystkim przypadły do smaku,

²² To dzięki jego staraniom wenecka Gallerie dell'Accademia jest w posiadaniu rysunku Leonarda da Vinci *Człowiek witruwiański* (ok. 1490 r.) i wielu innych dzieł renesansowych i późniejszych.

²³ Miał świetny pomysł, w Gallerie dell'Accademia znajduje się m.in. znakomity obraz Hayeza *Rinaldo e Armida* (1812–13). Przyjaźnił się z Antonim Canovą i wielbił tego geniusza rzeźby, stąd podsyłał mu uczniów, m.in. Hayeza. Cicognara był autorem do dziś wznawianej, a wydanej po raz pierwszy w Wenecji w 1825 r. biografii Canovy. Canova wyrzeźbił popiersie Cicognary (1821–1822), które znajduje się w Gallerie dell'Accademia. Hayez namalował później portret Cicognary z rodziną, umieszczając na eksponowanym miejscu właśnie owo popiersie (zob. przyp. 25).

²⁴ Hayez jest twórcą powszechnie znanym jako autor jednego obrazu – *Il bacio* (1859). Jest to prawdopodobnie najlepiej znane dzieło malarza. Obraz, uważany za symbol włoskiego romantyzmu i alegorię Zjednoczenia Włoch, reprezentuje też preromantyczny styl w malarstwie, do którego sam doszedł.

²⁵ Ten sposób badania podsunął mi A. Nowicki. Jest to interesująca metoda badania dzieł sztuki. Daje niezwykle rezultaty, które można sprawdzić choćby na obrazie Hayeza *Ritratto della famiglia Cicognara con il busto colossale di Antonio Canova* (1816), na którym za centralną postać można uznać rzeźbę Canovy – traktując ją jako pełnoprawnego bohatera tego portretu rodzinnego.

²⁶ Pamiętamy cytowane wcześniej słowa Parandowskiego o „godności poezji”.

²⁷ Forminga była atrybutem Apolla jako patrona sztuk.

²⁸ Czy to faktycznie jak u Homera – keryks, taki młody i o dziewczęcym wyglądzie? Tak czy inaczej, także odsyła do postaci aoidy.

Bo odkąd wieczrzamy przy boskim śpiewaku,
Odtąd nasz gość ustawnie i wzdycha i jęczy²⁹.

Hayez portretuje Demodoka jak Homera³⁰. Odysa natomiast pozbawia twarzy, dając do zrozumienia, że twarz s-twarza Odysowi pieśniarz swoją pieśnią. Gdyby nie opiewał Odysa, może nie rozpoznalibyśmy go na obrazie, bo by nie płakał i jako jedyny nie zakrywał twarzy. To reakcja na śpiew Demodoka wyróżnia Odysa z tłumu i tworzy figurę *Odysa płaczącego*. To na linii siedzącego starca – aoida – Demodoka – Homera i tworzonej przez niego na naszych oczach postaci Odysa rozgrywa się znakomicie uchwytowna dramaturgia tej sceny. Tak Hayez unaoczniał filozoficzny problem uniemożliwiania przez sztukę, a *Odys płaczący* Homera, a zwłaszcza Hayeza został zdominowany przez postać Demodoka. Bardzo wcześnie twórcy uświadomili sobie niezwykle możliwości sztuki. Niektórzy jednak skonstatowali, że wiążą się one z wielką odpowiedzialnością. To stąd w dramacie Romana Brandstaettera, który stał się inspiracją i kanwą kompozycji Szeligowskiego, autor stawia Odysa w centrum, by poddać go ocenie wartościującej, a postać Demodoka całkowicie pomija.



Francesco Hayez, *Odyseusz na dworze Alkinoosa*

Źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hayez,_Ulisse_alla_corte_di_Alcinoos_\(1814-16\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hayez,_Ulisse_alla_corte_di_Alcinoos_(1814-16).jpg)

²⁹ Homer, *op. cit.*, Ks. VIII, w. 513–516, s. 154.

³⁰ Tradycyjnie od starożytności Homer jest przedstawiany jako starzec i ślepiec.

ROMAN BRANDSTAETTER (1906–1987) I DRAMAT ODYS PŁACZĄCY (1955)

Postać tego pisarza, poety, dramaturga i świetnego tłumacza Biblii to temat odrębny. Faktem z życia twórcy, który z pewnością zaważył na odbiorze postaci Odysa, a zwłaszcza jej przetreszczeniu³¹, były jego żydowskie korzenie³². W czasie drugiej wojny światowej uratował się dlatego, że wyjechał na Bliski Wschód³³. W Jerozolimie przeszedł na katolicyzm³⁴. Jego wiara widoczna była we wszystkim, co pisał po roku 1946, gdy wrócił do Polski.

Figura *Odysa płaczącego* nie jest t y m Odysem z Księgi VIII Homera. Występuje w sposób znaczący jako tytułarna, bo odnosi się do bardzo istotnego momentu w sztuce, w którym Penelopa opowiada Włóczędzen Telemaka³⁵ o płaczącym Odysie i Włóczęga sam zaczyna płakać³⁶. Autor w dramacie skupia się jednak na finalnym momencie dziejów Odysa, kiedy wraca on na Itakę i rozpoznają go w postaci starca tylko syn Telemach, piastunka Eurykleja i pies Argos. Jako postać dramatu Brandstaetter nazywa Odysa *Włóczęgą*. Zmienia mu osobowość, wywróciwszy greką aksjologię, by zastąpić ją chrześcijańską. Fakt, że jako motto dramatu umieścił fragment *Poetyki* Arystotelesa, świadczy wydatnie o świadomym przetreszczeniu:

³¹ Filozoficzna kategoria przetreszczenia została przez Nowickiego utworzona na bazie spostrzeżenia Marii Gołaszewskiej, że „przedmiot ujmowany jest w aspekcie możliwości bycia innym niż jest”, A. Nowicki, *Człowiek w świecie dzieł*, PWN, Warszawa 1974, s. 266.

³² Jego dziadek Mordechaj Dawid Brandstaetter (1844–1928) był pisarzem jidysz i zwolennikiem haskali. Wnuk został badaczem kultury polskiej (zaczął od Mickiewicza) i z tego powodu mógł się spotkać i zaprzyjaźnić z Szeligowskim w Paryżu w 1929 r., gdzie obydwoj przebywali na rządowym stypendium.

³³ Z młodą żoną, żydówką Tamarą Karren, z przystankiem w Wilnie w 1939 r., gdzie po latach spotkał się znów z mieszkającym tam do końca wojny Szeligowskim. Przebywał w Jerozolimie od 1941 do 1946 r.

³⁴ Był może najgłębszym z pisarzy chrześcijańskich w Polsce. Duchową konwersję opisuje w króciutkim opowiadaniu *Noc biblijna*, w: *Krąg biblijny*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986, s. 53–57. Z powodu konwersji w 1945 r. rozszedł się z żoną na mocy tzw. przywileju św. Pawła, który umożliwia przeprowadzenie rozwodu, jeśli jeden z małżonków przyjmuje chrzest, a drugi zdecydowanie pozostaje wyznawcą religii niechrześcijańskiej oraz nie zamierza pozostawać w związku małżeńskim z ochrzczonym.

³⁵ Telemach jako bohater Homera, a Telemak jako postać Brandstaettera i in. pisarzy jak np. François Fénelon i jego powieść z 1699 r. *Les aventures de Télémaque*.

³⁶ R. Brandstaetter, *Odys płaczący*, w: *Dramaty*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986, s. 436.

jeśli poetę spotyka zarzut, że przedstawił rzecz niezgodnie z prawdą, należy na to odpowiedzieć: może przedstawił jak potrzeba, jak to powiedział i Sofokles: „Ja przedstawiam ludzi, jakimi być powinni...”³⁷

W dramacie dobitnie wybrzmiewa kwestia „jakimi być powinni” i to jest istotą kluczowej zmiany Odysa i jego płaczu. Odys przestaje być hero-sem-wojownikiem, czyli „jak z kamienia”³⁸, i dlatego płacze³⁹. Płacze, bo jako nieznajomy – Włóczęga mógł się „wyspowiadać” Penelopie z pełnego okrucieństw życia. Autor mówi ostro o Odysie, że „popęłnił straszną zbrodnię. Zabił naród. Jego dłonie były jak dwie burze. Przez trzy dni i trzy noce bez przerwy mordował ludzi”⁴⁰. Odys Brandstaettera wie, że w tej wojnie stracił duszę, stał się kimś potwornym, żądnym sławy i bogactwa. I d l a t e g o płacze nad sobą – z bólu i niesmaku. Inaczej niż w gościnie u Alkinoosa, jego łzy nie są narcystyczne, a ekspiacyjne. Jest świadom wyrządzonego zła i jako pokutę⁴¹ wybiera życie włóczęgi. To zupełnie inne, chrześcijańskie oblicze Odysa. W dramacie, inaczej niż u Homera, nie zostaje na wyspie z tak długo oczekującą go żoną i synem. Odchodzi. Tym sposobem Brandstaetter unicestwia też ostatnie krwawe zbrodnie Odysa – rzeź zalotników Penelopy i powieszenie na linie okrętowej jej dwunastu służebnic, „by im wiecznie z pamięci rozkosz wywietrzała”⁴².

Odys Brandstaettera to wyrosły z potwornych doświadczeń dwóch wojen światowych człowiek współczesny. Brandstaetter – Ocalały, którego Naród wymordowano, zamienia Odysa na Włóczęgę, który staje się symbolem ekspiacji za zbrodnie na Trojanach – jak Żydach. Autor unicestwia homerycką odwagę i waleczność Odysa, pokazując, jaką cenę płaci człowiek, któremu honor nakazuje brać udział w wojnie. Każdy człowiek, w każdej wojnie. Brandstaetter świadomie poddał Odysa krytyce aksjologicznej i pokazał go takim, jakim mógłby być, gdyby poznał ewangeliczne przesłanie, a nawet – jakim być powinien jako chrześcijanin. Czy to unicestwia wizję Homera? Absolutnie nie. Wielkość Homera tkwi także w tym, że jego sztuka dostarcza archetypicznych wzorców do tworzenia postaci w każdej epoce dziejów ludzkości.

³⁷ *Ibidem*, s. 425.

³⁸ Penelopa mówi: „Odys szedł przez życie, jakby był wyciosany z kamienia”, *ibidem*, s. 437.

³⁹ Te łzy zdaje się nie są już niemęskie, jak u Homera, a jak najbardziej „na miejscu”.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 432.

⁴¹ Lub nie, bo uważa, że życie włóczęgi jest lepsze, nie ma się niczego, więc nie trzeba niczego bronić mieczem, a więc zabijać.

⁴² Słowa Odysa, Homer, *op. cit.*, Ks. XXII, w. 454, s. 412. W dodatku ten wyrok, wydany przez Odysa, bierze na siebie w *Odysei* (ochoczo!) Telemach, co wzbudzać powinien szczególną antypatię w stosunku do Odysa, który do tego doprowadził.

TADEUSZA SZELIGOWSKIEGO (1896–1963) ODYS PŁACZĄCY (1961)

Spotkania Szeligowskiego i Brandstaettera są spotkaniami w rzeczach⁴³. Ich skutkiem są dzieła, które zapisały się w historii kultury polskiej⁴⁴. *Odys płaczący* to ostatnie wspólne dzieło twórców. Szeligowski umiera 10 stycznia 1963 r. Już 26 stycznia Związek Kompozytorów Polskich przyznaje mu pośmiertnie nagrodę za całokształt twórczości, a Polskie Radio i Telewizja nagrodę pośmiertną za *Odysa płaczącego*. 65-letni Szeligowski szukał tematu godnego oratorium i znalazł inspirację w istniejącym już dramacie młodszego przyjaciela⁴⁵. *Odys* to ostatnie ukończone dzieło kompozytora, przez wielu badaczy uważane za najlepsze, najgłębsze. Dlatego można je ująć w kontekście stylu późnego⁴⁶. I choć Szeligowski zapewne nie zamierzał świadomie tworzyć *Odysa* jako swojej ostatniej kompozycji, stało się inaczej. Stąd dzieło to można uznać za swoisty testament kompozytora. Argumentem przemawiającym za stylem późnym, który zbiera w sobie doświadczenia i przeżycia wielu lat, jest też fakt wyboru formy oratorium. Formy, u której podstaw z założenia stoją tematy istotne, poważne, wzniosłe, dotyczące moralności, religii, mitologii. Już sam wybór formy wskazuje na fakt, że kompozytor pragnął coś ważnego przekazać.

⁴³ Filozofia spotkań w rzeczach (inkontrolologia) to jedna z centralnych kategorii filozofii kultury Andrzeja Nowickiego, A. Nowicki, *Spotkania w rzeczach*, op. cit. oraz *Atena Creanda*, inedita.

⁴⁴ *Zielone pieśni* (Paryż 1929), opera *Bunt żaków* (1950–1951).

⁴⁵ Brandstaetter wspominał, jak kompozytor poszukiwał takiego tekstu: „Chciałbym, wiesz, mój drogi, napisać jakieś oratorium o ludzkim cierpieniu, o otchłani ludzkiej egzystencji coś, co jest przewyciężeniem zła, a zarazem oczyszczeniem. Masz jakiś taki utwór... dramat?» Na to odpowiedziałem: «Przeczytaj mojego *Odysa płaczącego*. Może znajdziesz w tym dramacie właśnie te motywy, których szukasz». Tadeusz spojrzał na mnie pytającym wzrokiem. Wiedziałem, że sztuki tej nie czytał, chociaż podarowałem mu ją przed kilkoma laty. Następnego dnia – w nocy przeczytał *Odysa płaczącego* – telefonował do mnie, prawił mi dusery, komplementy, wyrażał swój zachwyt. I wziął się do pracy”, R. Brandstaetter, *Moja współpraca z Tadeuszem Szeligowskim*, w: *Tadeusz Szeligowski. Studia i wspomnienia*, red. F. Woźniak, Wydawnictwo Pomorze, Bydgoszcz 1987, s. 174–175.

⁴⁶ E.W. Saïd, *O stylu późnym. Muzyka i literatura pod prąd*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Ossolineum, Wrocław 2017, s. 9 pisze o „kwestii ostatniego, późnego okresu życia człowieka, gdy ciało odmawia posłuszeństwa, stan zdrowia się pogarsza bądź występują inne czynniki mogące spowodować przedwczesną śmierć nawet na kogoś młodszego. Postaram się przybliżyć ten temat, skupiając się w moich rozważaniach na przykładach kilku wielkich artystów, których dzieła i myśli pod koniec życia zyskały, by tak rzec, nowy wyraz – nazywany odtąd stylem późnym”.

Szeligowski w ogóle uważał komponowanie za jedną z najistotniejszych spraw człowieka w jego głębokim związku ze światem⁴⁷. Nie pisał muzyki programowej, nie opowiadał dźwiękami. Potrzebował tekstów, by ściślej wskazywać na wartości, które cenił. Dzięki tekstom możemy zatem wnioskować o tym, co było dla niego istotne.

Jestem (...) zarażony niepokojem, protestujący przeciwko szybkości współczesnego życia, w którym nie ma miejsca ani dla ludzi, ani dla sztuki. (...) Odys „marzył o tym, aby ruch jego ręki był bardzo powolny”⁴⁸. (...) Najbardziej frapowała mnie postać Telemaka, artysty-muzyka, który „twierdzi, że chce mieć prawo do wyobraźni i widzieć to, co się dzieje poza rzeczywistością”, który chce rządzić państwem przy pomocy pieśni fletu, pieśni sięgającej dalej niż władza (...). Jako człowiek i artysta nie chce znowu przeżywać „oblędu świata” i dlatego ostatnie takt mego Odysa wypełniają dźwięki fletu Telemaka. T o jest moje credo⁴⁹.

„Późny styl jest tym, co ma miejsce, gdy w obliczu rzeczywistości sztuka nie rezygnuje ze swoich praw”⁵⁰. O prawa sztuki chodziło⁵¹, gdy Szeligowski tracił entuzjazm dla środowiska muzycznego, zwłaszcza skupionego wokół Warszawskiej Jesieni⁵². *Odysem* więc wyraził przemyślenia na temat świata i sztuki swego czasu⁵³. Z przemyśleń dojrzałego twórcy powstaje utwór niezwykle, który jednak szybko zniknął z pola widzenia i słyszenia kultury polskiej. Jedynie Michał Bristiger, którego piarstwo wyczulone było na tematykę Zagłady, nie mógł nie zauważyć tekstu

⁴⁷ Słynne powiedzenie Szeligowskiego „Kompozytor powinien brać przykład z Bacha. Pisać muzykę, a potem umrzeć. Przyszłość go oceni” przywołuje nie tylko W. Rudziński, *Tadeusz Szeligowski, Próba charakterystyki człowieka i artysty*, w: *Tadeusz Szeligowski. Studia i wspomnienia*, s. 77, ale i Z. Mycielski, *Szkice i wspomnienia*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1999, s. 91, a T. Szantruczek wykorzystał je w tytule swojej książki o kompozytorze: *T. Szantruczek, Komponować... i umrzeć. Rzecz o Tadeuszu Szeligowskim*, Ars Nova, Poznań 1997.

⁴⁸ Szeligowski zmienił wymowę tego cytatu na pozytywną. Zdanie zostało wyrwane z kontekstu, który u Brandstaettera jest przejmującą opowieścią Odysa o utracie duszy.

⁴⁹ S. Żelechowski, *Odys płaczący i opuszczony*, „Kierunki” 1962, nr 26, s. 10.

⁵⁰ E.W. Saïd, *op. cit.*, s. 13.

⁵¹ „Sztuka nie była dla niego «wywczasem», lecz sprawą niemalże życia i śmierci”. D. Gwizdalanka, *Miejsce Tadeusza Szeligowskiego w polskiej kulturze muzycznej XX w.*, w: *Tadeusz Szeligowski. Studia i wspomnienia*, s. 18.

⁵² Szeligowski odrywał się, a nawet konfliktował ze środowiskiem muzycznym nastawionym na „nowość”. Za interesującą uważał jeszcze twórczość Lutosławskiego i Bairda, ale już nie bardzo akceptował Pendereckiego i jego rówieśników. Z coraz mniejszym entuzjazmem wypowiadał się w wywiadach na temat najnowszych muzycznych prądów. Por. D. Gwizdalanka, *Miejsce Tadeusza Szeligowskiego w polskiej kulturze muzycznej XX w.*, w: *Tadeusz Szeligowski. Studia i wspomnienia*, s. 39.

⁵³ Oprócz *Odysa płaczącego* temat wartości podejmuje Szeligowski w innym późnym dziele – operze *Teodor Gentleman* (1960).

Brandstaettera i muzyki Szeligowskiego. Bristiger słuchał prawykonania i miał wgląd w ostateczną partyturę dzieła. Skorzystam tu więc z jego sugestii, będących cennym zapisem emocjonalnych i intelektualnych doznań wnikliwego badacza.

Dzieło sam kompozytor określił jako oratorium. Prapremierą, pod nazwą opery radiowej, 5 czerwca 1962 r. w Polskim Radio Orkiestrą i Chórem Opery Krakowskiej dyrygował Jerzy Semkow. Melodramatem nazwał *Odysa płaczącego* Bristiger⁵⁴. Szkic partytury, do którego miałam dostęp, to ledwie 45 stron⁵⁵, ale jak pisze Bristiger, partytura ostateczna ma 108 stron i 1297 taktów muzyki. Muzyka jest napisana na wielką orkiestrę symfoniczną z rozbudowanym instrumentarium perkusyjnym. Kompozytor wykorzystał częściowo (niedługi) tekst Brandstaettera i był nim mocno poruszony, co widać w szybkim, zamaszystym zapisie kompozycji w dostępnym mi szkicu. Śpiewa wyłącznie chór mieszany, partie solowe są mówione. Chór, jak w tragedii greckiej, prowadzi i komentuje akcję dramatu. Orkiestra pełni rolę fundamentu dla bardzo tu istotnego słowa, co Bristiger ujmuje znacząco: „słowo w *Odysie* jest gorące, muzyka pozostaje chłodna”⁵⁶. Ważną, o ile nie najważniejszą dla sensu, jaki nadał kompozycji Szeligowski, rolę ma Telemak. To pomysł dramaturga, by syn Odysa „oddawał się całej muzyce” i „ostrożnie stąpał, bojąc się, że rozgniecie żuka lub żdźbło trawy”⁵⁷. Pierwszy człon osobowości Telemaka z pewnością przemówił do kompozytora⁵⁸, skoro opowiadał o tym w wywiadach. Stąd i swoisty *Temat fletu Telemaka*, który stanowi oś konstrukcyjną i ideową utworu także i w tym sensie, że to on przesądza o formie łukowej całości. Fletem solo po kilku taktach wprowadzenia utwór się zaczyna i wygasającym solo fletowym – kończy. Tu zatem należy szukać głównej idei muzyki Szeligowskiego. Kompozytor wykazuje

⁵⁴ R. Bristiger, *Odys płaczący Tadeusza Szeligowskiego i Romana Brandstaettera – próba charakterystyki*, w: *Tadeusz Szeligowski. Wokół twórcy i jego dzieła*, red. T. Brodniewicz, J. Kempański, J. Tatarska, Wydawnictwo Ars Nowa, Poznań 1998, s. 72. Problem ustalenia właściwego gatunku muzycznego w odniesieniu do dzieła Bristiger roztrząsa właściwie w całym artykule.

⁵⁵ Skan rękopisu przesłano mi z Biblioteki Głównej AM w Poznaniu za zgodą Wnuczki kompozytora, p. Bogumiły Szeligowskiej-Wojteckiej, której składam tutaj wielkie podziękowanie! Dziękuję także p. Joannie Glensk z działu digitalizacji zbiorów, która zajęła się skanem i przesłała mi link do dostępu.

⁵⁶ M. Bristiger, *Szeligowski, Brandstaetter, Odys płaczący*, w: M. Bristiger, *Transkrypcje. Pisma i przekłady*, wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 77.

⁵⁷ R. Brandstaetter, *Odys płaczący*, w: *Dramaty*, s. 437.

⁵⁸ Brandstaetter, przejęty franciszkańskim stosunkiem do przyrody, przejął go w swoim pisarstwie, wyprzedzając tym sposobem myślenia czas, w którym żył. Czy Szeligowski był w taki sam sposób uwrażliwiony na te kwestie, nie wiadomo.

inną optykę niż wszyscy twórcy dotąd tu wskazani. Postacią centralną muzycznej formy czyni bowiem Telemaka!

Jeśli postać ta stanowiła „muzyczne credo” Szeligowskiego, to czego ono dotyczyło? Utopijnej wizji wpływania na ludzi muzyką⁵⁹ zamiast polityką? Faktu, że władca może być muzykiem i politykiem?⁶⁰ Zdaje się, kompozytor nie przeceniał możliwości muzyki, ale zdecydowanie wpisywał się w krąg ludzi, którzy sztukę traktują jak misję, poważnie, a nawet z patosem⁶¹. Patos Szeligowskiego to wewnętrzna odpowiedzialność artysty wobec świata. Kulturą i osobowością należał do pokolenia, w którym patos znaczył jeszcze „ton, styl, sposób mówienia lub pisania podkreślający wzniosłość tematu”⁶². Dramat Brandstaettera był sam w sobie wzniosły i emocjonalnie gorący. Szeligowski zastosował więc „chłodne” barwy orkiestry. Dotyczy to barw wykorzystanych instrumentów, takich jak ksylofon, wibrafon, triangle, flet, harfa, smyczki pizzicato⁶³. *Tematem fletu Telemaka* zwrócił się w stronę Przyszłości⁶⁴, z nadzieją, że barbarzyństwo wojen, i tych Odysowych, i XX-wiecznych, zostanie pokonane przez Sztukę. Ze względu na treść całości, której kompozytor pozwala swobodnie wybrzmieć w tekstach mówionych, zastosowanie chóru na sposób grecki, jak i wykorzystanie melodii fletu – bezsłownego symbolu artystycznego, przesłania kompozytora, można utwór Szeligowskiego określić także – moralitetem, rozumianym tutaj jako dzieło, które niesie głębokie przesłanie moralne⁶⁵.

Figura *Odysa płaczącego* od Homera po Szeligowskiego to swoista metanoia. Figura w sensie filozoficznym i artystycznym stanowi pojemnik, do którego twórcy wkładają własne przemyślenia wynikłe z doświadczeń okre-

⁵⁹ „Miękką władza” muzyki?

⁶⁰ Jak Dawid Psalmista czy Fryderyk Wielki.

⁶¹ „Dużą rolę odgrywała u Szeligowskiego p o t r z e b a p a t o s u. Mimo skłonności do humoru i groteski, dobrze się czuł w tym rodzaju nastroju, w którym utrzymane są najwybitniejsze jego dzieła, jak *Epitaphium*, czy *Odys płaczący*”, W. Rudziński, *Tadeusz Szeligowski*, s. 82.

⁶² Hasło „patos” w: *Słownik języka polskiego*, t. 2, red. H. Szkiłdź [i in.], PWN, Warszawa 1979, s. 620. Współcześnie niestety patos to raczej „sztuczny sposób wysławiania się, używanie słów, wyrażenń górnolotnych, pełnych przesady”, *ibidem*.

⁶³ Bristiger miał dostęp do ostatecznej partytury i nagrania, a także słuchał na żywo estradowego wykonania *Odysa płaczącego*, czego mnie się (jeszcze) nie udało dokonać. Jego próba charakterystyki jest znakomita, zawiera cenne sugestie dotyczące semiotycznej zawartości tej muzyki.

⁶⁴ Kategoria Przyszłości, łac. *Posteritas*, której filozofowie używali dla określenia Potomności – tych, którzy po nas przyjdą, była dla Szeligowskiego ważna, co potwierdza choćby jego, cytowane tu (zob. przyp. 47), powiedzenie.

⁶⁵ M. Bristiger mówi o jego „teologicznym aspekcie”, M. Bristiger, *Szeligowski, Brandstaetter, „Odys płaczący”*, s. 99.

ślonego miejsca i czasu. Twórcy od wieków są najczulszymi rezonatorami świata. Wybrane dzieła potwierdzają ten znamieny fakt. Każdy z twórców, zarówno w sensie artystycznym, jak i filozoficznym odczytał i przemyślał pokazaną przez Homera scenę z *Odysei* na swój własny, niepowtarzalny sposób. Poparta nadzieją myśl, że sztuka ma możliwości pokonania barbarzyństwa w nas i świecie wokół, jest jedną z jej podstawowych funkcji. Nie ma wątpliwości, że to właśnie sztuka, z jej możliwościami i niezbywalnym prawem do ukazywania tego, czego jeszcze nie ma, a co mogłoby czy powinno się w świecie pojawić, potrafiła dotąd na różne sposoby ocalać dla kolejnych pokoleń wartości ucieleśnione w bohaterach dzieł. W taki kontekst wpisuje się figura *Odysa płaczącego* w jej różnorodnych artystycznych ujęciach.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

Szeligowski Tadeusz, *Odys płaczący*, rkp partytury 1962, Biblioteka Główna AM, Poznań, depozyt.

Opracowania

Arystoteles, *Poetyka*, w: *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra*, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, PWN, wyd. I, 3 dodruk, Warszawa 2014.

Brandstaetter Roman, *Krąg biblijny*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986.

Brandstaetter Roman, *Odys płaczący*, w: *Dramaty*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986, s. 423–442.

Bristiger Michał, *Odys płaczący Tadeusza Szeligowskiego i Romana Brandstaettera – próba charakterystyki*, w: *Tadeusz Szeligowski. Wokół twórcy i jego dzieła*, red. T. Brodniewicz, J. Kempński, J. Tatarska, Ars Nova, Poznań 1998, s. 70–87.

Bristiger Michał, *Szeligowski, Brandstaetter, „Odys płaczący”*, w: *Transkrypcje. Pisma i przekłady*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 87–101.

Ceglarska Anna, *Wojna czy pokój? Nowy świat wartości w dziełach Homera*, „Annales” Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, t. 66, nr 2, Lublin 2019, s. 7–19.

Gwizdalanka Danuta, *Miejsce Tadeusza Szeligowskiego w polskiej kulturze muzycznej XX w.*, w: *Tadeusz Szeligowski. Studia i wspomnienia*, red. F. Woźniak, Wydawnictwo Pomorze, Bydgoszcz 1987, s. 13–54.

Hajduk Jacek, *Józef Wittlin w Ameryce. Klasycznie obcy*, Wydawnictwo Więź, Warszawa 2023.

Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, Ossolineum, Wrocław 1981.

Kubiak Zygmunt, *Literatura Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1999.

Mycielski Zygmunt, *Szkice i wspomnienia*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1999.

Nowicki Andrzej, *Atena Creanda*, 2010, s. 1–463, *inedita*.

Nowicki Andrzej, *Człowiek w świecie dzieł*, PWN, Warszawa 1974.

Nowicki Andrzej, *Filozofia Homera*, 2008, s. 1–35, *inedita*.

Nowicki Andrzej, *Spotkania w rzeczach*, PWN, Warszawa 1991.

- Parandowski Jan, *Wstęp*, w: Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, Czytelnik, Warszawa 1967, s. 5–34.
- Rudziński Witold, *Tadeusz Szeligowski. Próba charakterystyki człowieka i artysty*, w: *Tadeusz Szeligowski. Studia i wspomnienia*, red. F. Woźniak, Wydawnictwo Pomorze, Bydgoszcz 1987, s. 77–82.
- Saïd Edward W., *O stylu późnym. Muzyka i literatura pod prąd*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Ossolineum, Wrocław 2017.
- Szantruczek Tadeusz, *Komponować... i umrzeć. Rzecz o Tadeuszu Szeligowskim*, Ars Nova, Poznań 1997.
- Żelechowski Stanisław, *Odys płaczący i opuszczony*, „Kierunki” 1962, nr 26, s. 10.

Słowniki

- Węclewski Zygmunt, *Słownik grecko-polski*, Wydawnictwo Orgelbranda i Synów, Warszawa 1905.
- Słownik języka polskiego*, t. 2, red. M. Szymczak, PWN, Warszawa 1979.

Strony internetowe

- Nowak Tadeusz, *Źródła europejskiej idei pacyfizmu – rys historyczny* <https://core.ac.uk/download/pdf/160609908.pdf> (dostęp: 10.07.2024).
- https://accademiavenezia.it/upload/eventi/file/comunicato_stamp%C3%A0_Cicognara.pdf (dostęp: 15.08.2024).
- <https://ateneoveneto.org/it/la-storia-dellateneo-veneto/presidenti/leopoldo-cicognara/> (dostęp: 15.08.2024).

Tadeusz Szeligowski's *Odysseus weeping* in the Context of Great Literature and Art: Homer, Hayez, Brandstaetter

Abstract

Homer's epics constitutes the beginning of European literature. Iliad and Odyssey have had a great influence on European art. In this article the author focused on a few Works of art, which show the figure of Odysseus weeping from book VIII of Odyssey. On a Hayez painting the figure of Odysseus weeping is created by classical Greek Singer (aoidos) Demodocus (a Homer alter ego). Demodocus performs three narrative songs, two about Odysseus. Those songs make Odysseus immortal. This Painting is a perfect illustration of philosophy of immortality in the culture.

Both Szeligowski and Brandstaetter in drama and music created quite different figures of Odysseus. A hero from Troy became figure of Vagrant. That Vagrant as „nobody” is trying to perform penance for barbaric atrocities of Trojan war. Szeligowski in music to drama „Odysseus weeping” is surprising another view on this theme. Hero of his music became Telemachus, exactly his flute and music. Theme of Telemachus flute it's a vision of power of art. Szeligowski says: the art (music) has a big power to overcome a human barbaric and a barbaric of our world.

Keywords: Influences and Inspirations of Homer Epic, *Odysseus weeping* Figure in Art, a Power of Art, Philosophy of Immortality in the Culture

Tomasz Trzcíński

badacz niezależny

DZIEŁO MUZYCZNE JAKO DROGA DO DOŚWIADCZEŃ TRANSCENDENTNYCH LUB MISTYCZNYCH. PERSPEKTYWA FILOZOFICZNA

WPROWADZENIE

Dzieło muzyczne i kultura muzyczna są przedmiotem bardzo wielu badań prowadzonych przez wiele dyscyplin naukowych. Jedną z nich jest filozofia. Filozofowie analizujący muzykę zwracają szczególną uwagę na jej estetykę. Prowadzi się także badania w zakresie ontologii muzyki, szukając odpowiedzi na pytanie, czym w ogóle jest muzyka. Inni badacze zajmują się epistemologią muzyki, czyli procesem jej poznania przez człowieka.

W dziedzinie filozofii muzyki niewiele jest jednakże badań dotyczących związku między dziełem muzycznym a przeżyciami mistycznymi czy transcendentnymi, które mogą być wywołane przez muzykę. W artykule tym zostaną przedstawione dotychczasowe analizy dotyczące opisywanej relacji.

Celem niniejszej analizy naukowej jest udzielenie odpowiedzi na następujące pytania badawcze:

1. Czy dzieło muzyczne może wzbudzać doświadczenia transcendentne lub mistyczne u słuchaczy?
2. Jak związek pomiędzy muzyką a wyżej wymienionymi doświadczeniami był opisywany w filozofii, począwszy od filozofii greckiej?
3. Czy istnieją specyficzne aspekty muzyki indukujące opisywane doświadczenia?

W niniejszej analizie przyjęto ujęcie procesu hermeneutycznego inspirowane koncepcją Marii Piotrowskiej zawartą w pracy *Hermeneutyka muzyczna: teoria i praxis*. Proces ten obejmuje naturalne rozumienie dzieła, refleksyjną analizę znaczenia oraz budowanie nowej całości sensu¹. W obecnej pracy etapy te dostosowano do analizy dzieł filozoficznych dotyczących muzyki. Przyjęta metoda została użyta w interpretacji poglądów Platona, Hegla, Schopenhauera, Nietzschego, Ingardena, Langer, Gadamera, Jankélévitcha i Zangwilla.

TERYTORIUM POJĘCIOWE I TERMINOLOGICZNE. CZYM SĄ DOŚWIADCZENIA MISTYCZNE I TRANSCENDENTNE W FILOZOFII?

Pojęcie mistycyzmu pojawia się w wielu dziedzinach naukowych, takich jak: religioznawstwo, psychologia, teologia i filozofia. W podrozdziale tym zostaną jednakże zaprezentowane wyłącznie filozoficzne interpretacje dotyczące mistycyzmu.

Jak postulują Richard Jones i Jerome Gellman, pod wpływem książki Williama Jamesa *Varieties of Religious Experience* współczesne filozoficzne zainteresowanie mistycyzmem skupiło się na charakterystycznych „doświadczeniach mistycznych”. Filozofowie podjęli takie działania naukowe, jak: klasyfikacja doświadczeń mistycznych, opis ich natury, ustalanie, w jakim stopniu doświadczenia mistyczne są uwarunkowane przez język i kulturę mistyka, czyli osoby będącej podmiotem doświadczenia mistycznego. Z kolei niektórzy filozofowie zakwestionowali nacisk na „doświadczenie mistyczne” na rzecz badania szerszych zjawisk mistycznych².

Według *Oxford English Dictionary* słowo *mysticism* zostało po raz pierwszy użyte w 1736 r. przez Henry’ego Coventry w utworze *Philemon to Hydaspes*. W dziele tym mistycyzm opisany jest jako coś nadzwyczajnego, pokrewnego ekstazie³. Z kolei Michael Daniels wskazał, że słowa mistyka – *mystica* po raz pierwszy użył neoplatoński mnich z V lub VI w., znany jako Pseudo-Dionizy Areopagita. Słowo to ma taką samą etymologię, jak „tajem-

¹ M. Piotrowska, *Hermeneutyka muzyczna: teoria i praxis*, „Studia Theologica Varsoviensia” 1987, t. 25 (2), s. 181–185.

² R. Jones, J. Gellman, *Mysticism*, „Stanford Encyclopedia of Philosophy” 2022, <https://plato.stanford.edu/entries/mysticism/#MystExpe> (dostęp: 29.04.2024).

³ P. Moskal, *Mistyka jako przedmiot filozofii religii*, w: *Filozofia religii*, t. 5: *Mistyka jako stan świadomości i typ doświadczenia religijnego*, red. J. Baniak, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza Wydział Teologiczny, Poznań 2009, s. 17–25.

nica", które wywodzi się z tajemniczych kultów starożytnej Grecji i Rzymu (od gr. *mystes*: wtajemniczony, i *mystos*: milczący)⁴.

W artykule zawartym w *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (pod hasłem *mysticism*) Jones i Gellman piszą, że najlepiej myśleć o mistycyzmie jako o konstelacji charakterystycznych praktyk, dyskursów, tekstów, instytucji, tradycji i doświadczeń mających na celu różnie definiowaną ludzką transformację⁵.

W swej rozległej definicji Gellman postuluje zasadność opisu doświadczenia mistycznego w kategoriach epistemologicznych, zarówno w szerokim, jak i węższym znaczeniu. W szerokim sensie doświadczenie mistyczne to „ponad-” lub „pod-zmysłowe” doświadczenie umożliwiające poznanie rzeczywistości lub stanów rzeczy, które nie są dostępne za pomocą percepcji zmysłowej, modalności somato-sensorycznych czy standardowej introspekcji. W węższym znaczeniu doświadczenie mistyczne jest zjawiskiem mającym charakter jednoczący. Doświadczenie zjednoczenia oznacza brak fenomenologicznego znaczenia, zamazanie, utratę poczucia wielości. Zdaniem Gellmana przykładem może być doświadczenie jedności z naturą lub doświadczenie Boga. Autor ten postuluje, że to właśnie węższa, dotycząca zjednoczenia definicja doświadczenia mistycznego powinna być uznana za współczesną filozoficzną definicję tego zjawiska. Autor konkluduje, że mistycyzm odnosi się do praktyk, dyskursu, instytucji i tradycji związanych wyłącznie z doświadczeniami jednoczącymi opisanymi wyżej⁶.

Tak jak wspomniano wcześniej, w filozofii zaczęto definiować zjawisko mistycyzmu, podając typologie i cechy tzw. doświadczeń mistycznych.

Jones w swym wpływowym dziele *Philosophy of Mysticism Raids on the Ineffable* charakteryzował doświadczenia mistyczne, podając ich dwa typy:

1. doświadczenie ekstrawertywne, które obejmuje uważne stany świadomości, „mistycyzm naturalny” lub „kosmiczną świadomość”,

2. doświadczenie introwertywne, odnoszące się do zróżnicowanych nie-teistycznych lub teistycznych doświadczeń mistycznych i pustych „głęboko mistycznych doświadczeń”⁷. Gellman zaproponował kategoryzację doświadczeń mistycznych opartą na czterech punktach odniesienia: doświadczenia ekstrawertyczne *versus* introwertyczne oraz doświadczenia

⁴ M. Daniels, *Making Sense of Mysticism*, „Transpersonal Psychology Review”, 7/2003, s. 39.

⁵ R. Jones, J. Gellman, *op. cit.*, 2022.

⁶ J. Gellman, *Mysticism and Religious Experience*, w: *The Oxford Handbook of Philosophy of Religion*, red. W. Wainwright, Oxford University Press, Oxford 2005, s. 138–169.

⁷ R. Jones, *Philosophy of Mysticism. Raids on the Ineffable*, State University of New York Press, Albany 2016, s. 11.

nieteistyczne *versus* teistyczne (drugi podział Gellman określił jako ulubiony podział przedstawicieli filozofii zachodniej)⁸. Ponadto autor zwrócił też uwagę na dwie istotne cechy doświadczenia mistycznego: niewyraźność i paradoksalność. Niewyraźność jest niemożnością jego opisu, niewysłowieniem (ang. *ineffability*). Podmiot doświadczenia mistycznego natychmiast określa je jako wymykające się wyrażeniom. Żaden adekwatny opis zawartości doświadczenia nie może być podany za pomocą słów⁹. Badacze doświadczenia mistycznego piszą również o jego paradoksalności. niewyraźność powoduje też, że trudno określić, czy paradoksalność odnosi się do doświadczenia mistycznego, do obiektu doświadczenia mistycznego czy do obu z nich jednocześnie. Zdaniem Gellmana słowo „paradoksalny” odnosi się do tego, co jest zaskakujące lub sprzeczne z oczekiwaniami. Język może być intencjonalnie paradoksalny i posługiwać się logicznie niepoprawnymi formami słów w próbie wyrażenia doświadczeń mistycznych. Z perspektywy logiki paradoks może po prostu zawierać wewnętrzne sprzeczności¹⁰.

Z kolei pojęcie transcendencji jest w filozofii bardzo szerokie i ma wiele znaczeń. W filozofii religii często używa się słowa transcendencja w odniesieniu do Boga. Ten termin jest bardzo wygodny dla badaczy, którzy porównują obrazy Boga w różnych religiach. Zamiast używać nazw takich, jak Chrystus, Allah, Brahman, pisze się (w sensie ogólnym) o Bogu jako o transcendencji. Takie podejście stosował między innymi wybitny przedstawiciel analitycznej filozofii religii John Hick¹¹.

Pojęcie transcendencji pojawia się też w komentarzach do filozofii greckiej. Wielu filozofów opisuje na przykład logiczny i intelektualny proces poznawania platońskich idei jako proces transcendencji. Transcendencja w tym rozumieniu oznacza przekraczanie codziennych przeżyć na rzecz innej rzeczywistości¹².

Termin transcendencja jest też bardzo ważny w filozofii Immanuela Kanta. W dziele *Krytyka czystego rozumu* pisał on o transcendencji logicznej, estetycznej i metodologicznej. W jego krytycznej filozofii pojęcie transcendencji odnosi się do tego, co wykracza poza granice możliwości poznawczych człowieka, czyli poza to, czego można doświadczyć za pomocą zmy-

⁸ J. Gellman, *op. cit.*, 2005, s. 142.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, s. 144–145.

¹¹ J. Hick, *Dialogues in the Philosophy of Religion*, Palgrave Macmillan, London 2010, s. 95–112.

¹² G. Aubry, *Plato, Plotinus, And Neoplatonism*, w: *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism*, red. G. Magee, Cambridge University Press, Cambridge 2016, s. 42.

słów¹³. O transcendencji pisał również Martin Heidegger, prezentując swą filozofię bycia. Transcendencja w kontekście filozofii Heideggera nie oznacza transcendencji w religijnym lub teologicznym sensie, lecz odnosi się do sposobu, w jaki bycie w świecie przekracza samo siebie poprzez działania, projekty i relacje z innymi¹⁴.

We współczesnej filozofii muzyki znajdziemy poglądy dotyczące zdolności muzyki do wywoływania stanów transcendentnych. Autorzy pisali o transcendencji absolutnej, czyli zdolności muzyki do łączenia słuchacza z absolutem lub boskim „Innym”¹⁵, oraz transcendencji immanentnej, która pozostaje obecna w świecie codziennych przeżyć i oznacza doświadczenia „w pół drogi” pomiędzy ludzkim światem symboli a sferą mistyczną¹⁶.

Należy podkreślić jednak, że pomimo dużej „popularności” pojęcia transcendencji w filozofii, w literaturze przedmiotu możemy znaleźć niewielką ilość publikacji na ten temat, opisujących różne kategorie bądź typy tego pojęcia.

Na potrzeby tego badania transcendencja będzie interpretowana jako zjawisko przekraczania codziennych przeżyć, zakorzenione w świecie zmysłów. Takie założenie wynika z oczywistej cechy muzyki i dzieła muzycznego, jaką jest oddziaływanie na sferę zmysłów.

DZIEŁO MUZYCZNE A DOŚWIADCZENIA TRANSCENDENTNE LUB MISTYCZNE W HISTORII FILOZOFII, OD PLATONA DO FILOZOFII WSPÓŁCZESNEJ

Już Platon (ok. 427–347 p.n.e.) opisał muzykę jako środek wpływający na charakter i duszę, stymulujący moralny wzrost. Platon omawiał wpływ muzyki na charakter i duszę przede wszystkim w swym dziele *Państwo*. Filozof uważał muzykę za kluczowy element w edukacji, który ma znaczący wpływ na rozwój moralny i emocjonalny jednostek. W księdze III *Państwa* zauważył,

¹³ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. P. Chmielowski, Hachette Polska, Warszawa 2022, s. 73–116, 565–665.

¹⁴ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994, s. 509.

¹⁵ R. Scruton, *Music and the Transcendental*, w: *Music and Transcendence*, red. F. Stone-Davis, Ashgate, New York 2015, s. 76–83. S. Begbie, *Negotiating Musical Transcendence*, w: *Music and Transcendence*, red. F. Stone-Davis, Ashgate, New York 2015, s. 105–110. C. Page, *Music and the Beyond in the Later Middle Ages*, w: *Music and Transcendence*, red. F. Stone-Davis, Ashgate, New York 2015, s. 15–21.

¹⁶ A. Bowie, *Music, Transcendence, and Philosophy*, w: *Music and Transcendence*, red. F. Stone-Davis, Ashgate, New York 2015, s. 213–218; T. Mulherin, *Where nature will speak to them in sacred sounds*. *Music and Transcendence in Hoffmann's Kreisleriana*, w: *Music and Transcendence*, red. F. Stone-Davis, Ashgate, New York 2015, s. 172–176.

że różne typy muzyki wywołują różne emocje i zachowania; niektóre mogą promować dyscyplinę, odwagę czy umiarkowanie, podczas gdy inne mogą rozbudzać nieporządek i agresję. Platon argumentował, że państwo powinno promować te formy muzyki, które wzmacniają racjonalność i moralność, a odrzucać prowadzące do irracjonalnych i niemoralnych zachowań¹⁷. Z kolei w księdze IV filozof pisał, że edukacja poprzez muzykę jest kluczowa dla osiągnięcia harmonii duszy, co jest niezbędne dla strażników, którzy muszą utrzymywać porządek i sprawiedliwość w idealnym państwie¹⁸.

Platon ukazywał muzykę jako narzędzie wychowania, podporządkowane formowaniu cnót obywatelskich. Takie ujęcie odsłaniało wychowawczy potencjał sztuki, ale zarazem zawężało jej znaczenie, pomijając osobisty wymiar przeżycia. Współczesne odczytanie platońskich intuicji przywraca muzyce rolę nie tylko wychowawczą, lecz także estetyczną i duchową.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) uważał, że muzyka, dzięki swej niematerialnej naturze i zdolności oddziaływania na sferę duchową, może powodować wewnętrzne oczyszczenie i transcendentne przeżycie prowadzące do poznania absolutu. Hegel omawiał muzykę jako drogę do poznania absolutu w swej *Estetyce*, która jest szeroko znanym traktatem na temat filozofii sztuki. Muzyka w kontekście heglowskiej filozofii jest traktowana jako jedna z form sztuki umożliwiających wyrażanie i doświadczanie absolutu, czyli pełnej, nieograniczonej rzeczywistości. Hegel opisał muzykę jako sztukę, która pomimo swojej niematerialności i abstrakcyjności, posiada głębokie zdolności emocjonalne i ekspresyjne, co sprawia, że jest wyjątkowo bliska wewnętrznemu życiu ducha¹⁹. Muzyka dla Hegla przenosi ludzkie uczucia i wewnętrzne doświadczenia w sposób, który pozwala na bezpośredni kontakt z fundamentalnymi prawdami o ludzkiej egzystencji, wykraczając poza konkretne i materialne formy reprezentacji. Hegel podkreślał, że muzyka, poprzez swoją formę i strukturę, ma zdolność do przekazywania uczuć i stanów ducha bez konieczności odwoływania się do zewnętrznych przedmiotów, co czyni ją unikatowym medium wyrażania duchowej prawdy²⁰.

U Hegla muzyka była momentem rozwoju ducha i wpisywała się w całość procesów historycznych. Odczytując tę koncepcję, można było

¹⁷ Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2023, s. 192–193.

¹⁸ *Ibidem*, s. 225–226.

¹⁹ G. Hegel, *Filozofia sztuki albo estetyka*, przeł. M. Pańków, PWN, Warszawa 2021, s. 249–251. G. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. I, przeł. J. Grabowski, A. Landman, PWN, Warszawa 1967, s. 147.

²⁰ S. Bungay, *Beauty and Truth. A Study of Hegel's Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 1984, s. 89, 133–141.

dostrzec wagę muzyki w dziejach idei, ale też jej ograniczenie do funkcji podporządkowanej filozofii dziejów. Współczesne spojrzenie zachowuje tę historyczną funkcję, przyznając jednak muzyce autonomiczną siłę ekspresji.

Artur Schopenhauer (1788–1860) uważał, że muzyka jest bezpośrednim wyrazem woli i ma niepowtarzalną moc wyrażania istoty świata bez pośrednictwa pojęć. Przedstawił jedno z najbardziej znaczących ujęć muzyki w kontekście doświadczeń transcendentnych w swoim głównym dziele *Świat jako wola i przedstawienie*. Filozof uważał, że muzyka ma niezwykłą moc bezpośredniego wyrażania istoty świata, co odróżnia ją od innych form sztuki, które przedstawiają jedynie fenomeny, czyli manifestacje świata zewnętrznego. Według Schopenhauera muzyka jest bezpośrednim wyrazem samej woli – fundamentalnej, irracjonalnej siły, która jest podstawą i istotą wszystkiego, co istnieje. Dla Schopenhauera muzyka, będąc abstrakcyjną i nieopisującą konkretnych obiektów, pozwala odczuć coś, co wykracza poza codzienne doświadczenie, umożliwiając tym samym bezpośredni kontakt z transcendentną rzeczywistością woli²¹.

Schopenhauer widział w muzyce najczystszy wyraz woli, niezależny od świata zjawisk. To ujęcie wydobywało emocjonalną siłę muzyki, choć nie dostrzegało jej kulturowych ograniczeń. Współczesne podejście docenia tę intuicję, uzupełniając ją o refleksję nad historyczną zmiennością muzycznego doświadczenia.

Fryderyk Nietzsche (1844–1900) uznawał muzykę za siłę twórczą zdolną do wyrażania najgłębszych prawd o ludzkiej egzystencji. W *Narodzinach tragedii* opisał muzykę jako najgłębszą i najbardziej pierwotną formę sztuki, zdolną wyrażać i komunikować to, czego nie można uchwycić za pomocą słów ani obrazów²². Muzyka, według Nietzschego, ma moc dostarczania bezpośrednich wglądów w najgłębsze prawdy o ludzkiej kondycji, a co więcej, potrafi wywoływać stan, który określił jako dionizyjski – rodzaj ekstatycznego zanurzenia w życiu, które przekracza indywidualne ja i pozwala odczuć jedność z naturą i całym wszechświatem²³. Nietzsche szczególnie podkreślał wartość muzyki Richarda Wagnera, którego twórczość uważał za najpełniejszą manifestację dionizyjskiego ducha w muzyce. W swojej filozofii Nietzsche często zwracał się do Wagnera jako przykładu kompozytora, którego muzyka posiadała moc transformacji duchowej,

²¹ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, przeł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 2009, s. 395–413.

²² F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo hellenizm i pesymizm*, przeł. J. Dudek, Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2022, s. 108–115.

²³ *Ibidem*, s. 29–33.

będąc w stanie przenieść słuchaczy w inny wymiar doświadczeń, gdzie mogą bezpośrednio stykać się z podstawowymi prawdami ludzkiego życia²⁴.

Nietzsche w *Narodzinach tragedii* ukazywał muzykę jako przejaw dionizyskiej siły życia, utożsamionej z pierwotną ekspresją. To ujęcie wydobywało żywotność muzyki, choć groziło jednostronnym uprzywilejowaniem wybranych form. Dzisiaj akcentuje się zarówno witalność muzyki, jak i jej bogactwo stylistyczne i kulturowe.

Roman Ingarden (1893–1970) w książce *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* nie posługuje się wprost pojęciami takimi jak „transcendencja” czy „doświadczenie mistyczne”, jednak jego koncepcja konkretyzacji estetycznej dzieła muzycznego wyraźnie otwiera przestrzeń dla takich interpretacji. Ingarden pisze, że dzieło muzyczne istnieje jako byt intencjonalny, który zostaje uobecniony dopiero w indywidualnym, jednostkowym akcie percepcji i wykonania²⁵. Każda konkretyzacja może prowadzić do ujawnienia nowych, wcześniej nieprzeżytych jakości, co oznacza, że odbiorca w swoim przeżyciu dzieła może docierać do coraz głębszych sensów²⁶. Choć Ingarden koncentruje się głównie na analizie ontologicznej i estetycznej, jego uwagi dotyczące intensywności przeżycia oraz jego subiektywno-objektywnego charakteru²⁷ pozwalają na rozwinięcie jego myśli w kierunku doświadczenia wykraczającego poza czysto estetyczną sferę – ku temu, co egzystencjalne, duchowe, a nawet sakralne. W tym sensie konkretyzacja estetyczna dzieła muzycznego może być odczytana jako proces, który w pewnych przypadkach prowadzi do wewnętrznego rezonansu z głębszym porządkiem bytu, choć sam Ingarden nie formułuje tego wprost w kategoriach mistycznych.

Ingarden widział muzykę jako dzieło, które urzeczywistniało się w akcie odbioru, podkreślając rolę słuchacza we współtworzeniu sensu. Jego teoria skupiała się na strukturze formy i jej realizacji, mniej eksponując możliwość głębokich doświadczeń duchowych, które mogły towarzyszyć słuchaniu. Współczesne interpretacje próbują łączyć jego koncepcję konkretyzacji z refleksją nad muzyką jako przestrzenią przeżyć transcendentnych.

Susanne Langer (1895–1985) badała muzykę jako symboliczną formę wyrażania i komunikacji, która przekracza granice języka i otwiera na głębokie, emocjonalne doświadczenia. Langer, amerykańska filozofka zajmująca

²⁴ *Ibidem*, s. 11–12.

²⁵ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: *idem, Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1960, s. 16–17, 31–32.

²⁶ *Ibidem*, s. 37–38, 43.

²⁷ *Ibidem*, s. 45–46, 59.

się przede wszystkim filozofią sztuki, podchodziła do muzyki jako do formy symbolicznej ekspresji, która ma jedyną w swoim rodzaju zdolność do przekazywania emocji i doświadczeń wewnętrznych trudnych do wyrażenia za pomocą języka. W swoim kluczowym dziele *Philosophy in a New Key* Langer rozwinęła teorię symbolu, zwracając szczególną uwagę na muzykę jako środek wyrażający to, co nazwała „nieuchwytnymi formami życia emocjonalnego”. Langer argumentowała, że muzyka, dzięki swojej strukturze i formie, symbolizuje emocjonalne życie człowieka, tworząc rodzaj nieuchwytniej rzeczywistości, którą można zrozumieć i doświadczyć, ale której nie można bezpośrednio opisać²⁸.

Langer interpretowała muzykę jako symbol emocji wyrażający ich wewnętrzną strukturę. Koncepcja ta trafnie ujmowała relację muzyki i emocji, ale pomijała zmienność znaczenia w różnych kulturach. Współczesne podejście rozwija tę myśl, zwracając uwagę na zmienność i wielowymiarowość muzycznego doświadczenia.

Hans-Georg Gadamer (1900–2002) uznawał muzykę za środek do świadczenia prawdy poza tradycyjnymi formami poznania. Gadamer postrzegał muzykę przede wszystkim przez pryzmat jej zdolności do komunikacji i wspólnotowego doświadczenia. W swoim głównym dziele *Prawda i metoda* Gadamer rozważał sztukę jako formę wiedzy i środek do zrozumienia. Muzyka jako sztuka odgrywa kluczową rolę w jego analizie estetycznego doświadczenia. Zwracał uwagę na to, jak muzyka, podobnie jak inne formy sztuki, przenosi odbiorcę poza codzienną rzeczywistość, oferując doświadczenie, które jest zarówno estetyczne, jak i ontologiczne²⁹.

Gadamer widział w muzyce możliwość wydarzenia prawdy – spotkania, w którym dzieło odsłaniało sens. Jednak nie każde doświadczenie muzyczne ten potencjał realizowało. Współczesna refleksja zachowuje jego intuicję, wskazując, że muzyka może być miejscem prawdy, choć nie w sposób całkowicie zagwarantowany.

Vladimir Jankélévitch (1903–1985) pisał o mistycznej funkcji muzyki w kontekście jej zdolności do przekazywania niewypowiedzianego i niewyraźnego. Jankélévitch był francuskim filozofem, który w szczególnie sposób zajmował się muzyką, przywiązując dużą wagę do jej zdolności do przekazywania nieuchwytniej, duchowej i transcendentnej natury ludzkiego doświadczenia. Jego rozważania na ten temat są najpełniej rozwinięte w dziele *La Musique et l'Ineffable* (ang. *Music and the Ineffable*), gdzie eksplo-

²⁸ S. Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Harvard University Press, Cambridge 1957, s. 38–39, 205–212.

²⁹ H. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 2013, s. 74, 87.

rował, jak muzyka może wyrażać to, co wydaje się pozostawać poza możliwościami języka. Jankélévitch argumentował, że muzyka ma wyjątkową zdolność do komunikowania się bezpośrednio z duszą, omijając racjonalny dyskurs i logikę. Według niego muzyka jest formą wyrażenia, która może przenikać do głębin ludzkiej egzystencji i wywoływać mistyczne doświadczenia. W jego ujęciu muzyka jest sposobem na osiągnięcie doświadczenia „niewypowiedzianego”, czyli takiego, które jest zbyt głębokie lub zbyt subtelne, aby można było je wyrazić w języku³⁰.

Jankélévitch opisywał muzykę jako język niewyraźnego, unoszący się na granicy ciszy. Ta koncepcja pięknie oddawała duchowy wymiar muzyki, choć groziła estetyzacją doświadczenia. Dziś uzupełnia się ją refleksją nad materialnym i społecznym wymiarem muzycznego przeżycia.

Nick Zangwill (ur. 1957) uznał, że muzyka niesie niewysłowioną wiedzę pozamuzyczną i jest środkiem wzbudzania doświadczeń mistycznych. W swoich pracach nad muzyką skupił się na jej metaforycznej i nieopisywalnej naturze, co ma bezpośredni związek z doświadczeniami mistycznymi. W artykule *Music and Mysticism* podkreślił, że muzyka ma nieopisywalne jakości, które są niewypowiedziane dosłownie i wymykają się próbom dosłownego opisu. Zangwill argumentował, że najlepszym sposobem na opis muzyki i naszego doświadczenia jest użycie metafor i porównań, jednak nawet te narzędzia są niewystarczające do pełnego oddania charakteru muzyki. Stąd zaproponował podejście, które akceptuje i podkreśla mistyczną naturę muzyki jako coś, co może być odczuwane, lecz trudne do wyartykułowania w języku codziennym³¹.

Zangwill traktował muzykę jako autonomiczną strukturę estetyczną, oddzieloną od komunikacji emocji. Taka perspektywa wyostrzała formalne aspekty muzyki, ale pomijała pełnię przeżyć odbiorcy. Współczesne podejście stara się łączyć formalną czystość dzieła muzycznego z uwzględnieniem emocji i głębokiej reakcji duchowej.

ASPEKTY MUZYKI INDUKUJĄCE DOŚWIADCZENIA TRANSCENDENTNE LUB MISTYCZNE

Niektórzy autorzy wskazują na rolę określonych aspektów muzyki w procesie indukowania doświadczeń mistycznych lub transcendentnych.

³⁰ V. Jankélévitch, *Music and the Ineffable*, Princeton University Press, Princeton 2003, s. XXI, 64–70.

³¹ N. Zangwill, *Music and mysticism*, „Research Journal of the Iranian Academy of Arts”, 12/2009, s. 13–16.

W literaturze przedmiotu możemy znaleźć publikacje postulujące znaczenie takich aspektów, jak: autentyczna ekspresja artysty, estetyka dzieła muzycznego, jego etyka i sfera aksjologiczna.

W niniejszym rozdziale, w przeciwieństwie do wcześniejszej analizy hermeneutycznej inspirowanej koncepcją Marii Piotrowskiej, zastosowano podejście opisowe, ponieważ celem nie jest interpretacja sensów dzieł filozoficznych, lecz uporządkowanie i syntetyczne przedstawienie wybranych aspektów muzyki indukujących doświadczenia transcendentne lub mistyczne.

Zdaniem Bernarda Sawickiego (ur. 1967) ekspresja muzyczna dotyczy transcendencji poprzez wyrażenie „prawdy wnętrza człowieka”, będącej swoistą istotą antropologii. W książce *Ekspresja jako spotkanie chrystologii i antropologii. O pewnym sposobie odczytywania estetyki teologicznej Hansa Ursa von Balthasara* Sawicki skoncentrował się na roli, jaką twórczość może odgrywać w zrozumieniu i wyrażaniu doświadczenia ludzkiego w kontekście duchowym i religijnym³².

Langer twierdziła, że ekspresja artystyczna pozwala symbolizować doświadczenia językowo niewyraźne. Według niej sztuka i ekspresja artystyczna tworzą formy symboliczne, umożliwiające wyrażenie rzeczywistości wewnętrznej, której nie można w pełni przekazać za pomocą konwencjonalnego języka. Formy te nie są dosłownymi reprezentacjami, lecz raczej próbami uchwycenia jakości emocjonalnych i doświadczeń, które są uniwersalne dla ludzkiej psychiki³³.

Edward Levine (brak dostępnych danych na temat daty urodzenia) pisał, że poprzez abstrakcyjną, niepowtarzalną ekspresję artyści mogą komunikować uniwersalne doświadczenia ludzkie, w tym te o charakterze mistycznym. Jego podejście wskazuje na to, że sztuka ma zdolność do przekraczania typowych granic komunikacji i może prowadzić do głębokich refleksji etycznych oraz estetycznych, co jest kluczowe dla zrozumienia niezwykłości artystycznej ekspresji. Taka wyjątkowa ekspresja artysty jest warunkiem koniecznym zaistnienia głębokich stanów u słuchacza³⁴.

Mieczysław Tomaszewski (1921–2019) w książce *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans* podkreślał, że ekspresja muzyczna nie tylko wyraża emocje, ale może pełnić funkcję nośnika treści duchowych i filozoficznych, stając się „językiem przeżyć duchowych”, których nie sposób

³² B. Sawicki, *Ekspresja jako spotkanie chrystologii i antropologii. O pewnym sposobie odczytywania estetyki teologicznej Hansa Ursa von Balthasara*, Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2019, s. 27.

³³ S. Langer, *op. cit.*, 1957, s. 82, 228.

³⁴ E. Levine, *Abstract Expressionism. The Mystical Experience*, „Art Journal”, 31/1971, s. 22–25.

ująć werbalnie³⁵. Autor zauważa, że muzyka jako sztuka czasu i ruchu może wywoływać stany kontemplacji prowadzące do doświadczeń metafizycznych lub religijnych³⁶, a interpretacja dzieła powinna obejmować także to, „co dzieje się z odbiorcą pod wpływem dzieła – z jego emocjonalnością, z jego duchowością, z jego poczuciem sensu i obecności czegoś większego”³⁷. Tomaszewski przywołuje także przykłady utworów, których ekspresja „zdaje się przekraczać granice estetyki” i staje się „manifestacją sacrum”, jak w przypadku *Pasji* Bacha czy *Requiem* Mozarta³⁸. Tym samym autor wskazuje, że ekspresja może być nie tylko elementem artystycznym, lecz również impulsem do doświadczenia mistycznego i kontaktu z tym, co transcendentne.

Roger Scruton (1944–2020) podkreślał, że muzyka ma unikatową moc angażowania na poziomie, który wykracza poza słowa i konceptualne myślenie, co może prowadzić do intensywnych, transcendentnych doświadczeń estetycznych. Dla Scrutona estetyka muzyki jest zatem ściśle powiązana z jej zdolnością do stymulowania głębokich, mistycznych doświadczeń. Muzyka, w jego ujęciu, jest nie tylko formą sztuki, ale również narzędziem, które umożliwia człowiekowi osiągnięcie głębszego poziomu świadomości i samorozumienia³⁹.

Andy Hamilton (ur. 1957) uważał, że poprzez doświadczenie estetyczne muzyka ma wyjątkową zdolność do wywoływania stanów emocjonalnych i refleksji, które mogą być postrzegane jako transcendentne. Hamilton zajmował się głównie tym, jak muzyka może przekraczać codzienne doświadczenie i poruszać głębokie kwestie estetyczne. Badacz argumentował, że muzyka ma niezwykłą zdolność do wywoływania emocjonalnej i intelektualnej reakcji bez bezpośredniego odwoływania się do świata zewnętrznego⁴⁰.

Zangwill pisał o mistycznej domenie muzyki, jaką jest jej sfera estetyczna. Objawia się ona w akcie muzycznej ekstazy. W swoich pracach na temat estetyki muzyki szczególnie opisywał, jak muzyka może służyć jako medium do osiągania głębokich, często mistycznych doświadczeń. Rozwinięła ideę, według której muzyka ma niespotykaną zdolność do wywoływania estetycznej ekstazy, czyli stanu, w którym słuchacz może doświadczyć

³⁵ M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 22.

³⁶ *Ibidem*, s. 27.

³⁷ *Ibidem*, s. 43.

³⁸ *Ibidem*, s. 68.

³⁹ R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford 1997, s. 390–391.

⁴⁰ A. Hamilton, *Aesthetics & Music*, Continuum, London 2007, s. 82–89.

czegoś transcendentnego, wykraczającego poza codzienne doświadczenie i zrozumienie. Muzyczna ekstaza, jaką opisuje Zangwill, nie jest jedynie emocjonalnym wzburzeniem, ale raczej głębokim, prawie mistycznym doświadczeniem, które łączy estetyczne doznania z filozoficznym i duchowym wglądem⁴¹.

Gro Trondalen (brak dostępnych danych na temat daty urodzenia) postulowała znaczenie etycznej muzykalności, która konstytuuje obowiązek bycia dla innego. Owo bycie nawiązuje do koncepcji Levinasa. W jego filozofii bycie dla innego oznacza otwartość, odpowiedzialność i nieskończoną troskę o drugą osobę, co jest podstawowym imperatywem etycznym. Trondalen rozszerzyła pojęcie Levinasa, wskazując, że w kontekście muzykoterapii „bycie dla innego” nabiera bardziej dynamicznej i aktywnej formy. Terapeuta, poprzez swoje muzyczne interakcje z pacjentem, aktywnie angażuje się w proces tworzenia przestrzeni, w której pacjent może wyrazić siebie i swoje emocje. Jest to forma aktywnej empatii i współuczestnictwa⁴².

Andrew Bowie (ur. 1952) opisywał, jak muzyka może aktywować etyczny proces cykliczny świata, w którym rozpoczyna się wzajemne przenikanie i otwieranie się na siebie. Podkreślał, że muzyka ma zdolność do wywoływania głębokich emocjonalnych reakcji, które mogą prowadzić do etycznego zaangażowania. Wskazywał, że przez wspólne doświadczenia muzyczne ludzie mogą rozwijać głębsze zrozumienie i empatię wobec innych, co jest szczególnie ważne w kontekście współczesnych wyzwań społecznych i kulturowych⁴³.

Konkludując, można stwierdzić, iż w filozoficznej literaturze przedmiotu odnajdujemy niewiele prac dotyczących określonych aspektów muzyki, zdolnych do indukowania doświadczeń transcendentnych lub mistycznych. Jednakże analiza tych publikacji pozwala wyodrębnić ekspresję artysty, estetykę dzieła muzycznego i jego etykę jako elementy sprzyjające występowaniu u słuchaczy opisywanych doświadczeń.

PODSUMOWANIE

Należy zauważyć, że w całej historii filozofii europejskiej i amerykańskiej, poczynając od dzieł Platona, znajdujemy, z jednej strony, znaczącą ilość poglądów wskazujących na związek między dziełem muzycznym a do-

⁴¹ N. Zangwill, *op. cit.*, 2009, s. 13–14.

⁴² G. Trondalen, *Ethical Musicality*, Routledge, New York 2023, s. 82.

⁴³ A. Bowie, *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 261–299.

świadczeniami transcendentnymi lub mistycznymi u słuchaczy. Doświadczenia te mogą mieć formę przekraczania codziennych przeżyć w kierunku wyższych stanów emocjonalnych lub bardziej radykalną formę, związaną z doświadczeniami religijnymi lub doświadczeniami spotkania z absolutem rozumianym jako prawdziwa rzeczywistość. Z drugiej strony, w literaturze przedmiotu istnieje niewiele danych dotyczących roli określonych aspektów muzyki w indukowaniu opisywanych tu doświadczeń. Niektórzy autorzy wskazali na znaczenie autentycznej autoekspresji artysty, estetyki dzieła i jego sfery etycznej i aksjologicznej.

Dalsze badania powinny dążyć w kierunku identyfikacji i głębszej analizy zjawisk muzycznych wzbudzających doświadczenia transcendentne lub mistyczne. Istotne byłoby również rozważenie, w jaki sposób tradycyjne elementy muzyczne determinują określoną ekspresję artystyczną, jaki model estetyczny realizuje dane dzieło oraz czy na podstawie jego struktury i wyrazu można odczytać implikacje etyczne twórcy.

BIBLIOGRAFIA

- Aubry Gwenaëlle, *Plato, Plotinus, And Neoplatonism*, w: *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism*, red. Magee Glenn Alexander, Cambridge University Press, Cambridge 2016, s. 38–48.
- Begbie Jeremy, *Negotiating Musical Transcendence*, w: *Music and Transcendence*, red. Stone-Davis Ferdia, Ashgate, New York 2015, s. 105–110.
- Bowie Andrew, *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- Bowie Andrew, *Music, Transcendence, and Philosophy*, w: *Music and Transcendence*, red. Stone-Davis Ferdia, Ashgate, New York 2015, s. 213–223.
- Bungay Stephen, *Beauty and Truth. A Study of Hegel's Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 1984.
- Daniels Michael, *Making Sense of Mysticism*, "Transpersonal Psychology Review", 7/2003, s. 22–25.
- Gadamer Hans-Georg, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 2013.
- Gellman Jerome, *Mysticism and Religious Experience*, w: *The Oxford Handbook of Philosophy of Religion*, red. Wainwright William, Oxford University Press, Oxford 2005, s. 138–169.
- Hamilton Andy, *Aesthetics & Music*, Continuum, London 2007.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Filozofia sztuki albo estetyka*, przeł. M. Pańków, PWN, Warszawa 2021.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Wykłady o estetyce*, t. I, przeł. J. Grabowski, A. Landman, PWN, Warszawa 1967.
- Heidegger Martin, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994.
- Hick John, *Dialogues in the Philosophy of Religion*, Palgrave Macmillan, London 2010.

- Ingarden Roman, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: *idem, Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1960, s. 7–138.
- Jankélévitch Vladimir, *Music and the Ineffable*, Princeton University Press, Princeton 2003.
- Jones Richard, Gellman Jerome, *Mysticism*, „Stanford Encyclopedia of Philosophy”, 2022, <https://plato.stanford.edu/entries/mysticism/#MystExpe> (dostęp: 29.04.2024).
- Jones Richard, *Philosophy of Mysticism. Raids on the Ineffable*, State University of New York Press, Albany 2016.
- Kant Immanuel, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. P. Chmielowski, Hachette Polska, Warszawa 2022.
- Langer Susan, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Harvard University Press, Cambridge 1957.
- Levine Edward, *Abstract Expressionism. The Mystical Experience*, „Art Journal”, 31/1971, s. 22–25.
- Moskal Piotr, *Mistyka jako przedmiot filozofii religii*, w: *Filozofia religii*, t. 5: *Mistyka jako stan świadomości i typ doświadczenia religijnego*, red. J. Baniak, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza Wydział Teologiczny, Poznań 2009, s. 17–25.
- Mulherin Thomas, „Where nature will speak to them in sacred sounds”. *Music and Transcendence in Hoffmann's Kreisleriana*, w: *Music and Transcendence*, red. Stone-Davis Ferdia, Ashgate, New York 2015, s. 159–176.
- Nietzsche Fryderyk, *Narodziny tragedii albo hellenizm i pesymizm*, przeł. J. Dudek, Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2022.
- Page Christopher, *Music and the Beyond in the Later Middle Ages*, w: *Music and Transcendence*, red. Stone-Davis Ferdia, Ashgate, New York 2015, 13–21.
- Piotrowska Maria, *Hermeneutyka muzyczna: teoria i praxis*, „Studia Theologica Varsaviensia”, 25/1987, s. 179–199.
- Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2023.
- Sawicki Bernard, *Ekspresja jako spotkanie chrystologii i antropologii: O pewnym sposobie odczytywania estetyki teologicznej Hansa Ursa von Balthasara*, Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2019.
- Schopenhauer Artur, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, przeł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 2009.
- Scruton Robert, *Music and the Transcendental*, w: *Music and Transcendence*, red. Stone-Davis Ferdia, Ashgate, New York 2015.
- Scruton Robert, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford 1997.
- Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Trondalen Gro, *Ethical Musicality*, Routledge, New York 2023.
- Zangwill Nick, *Music and mysticism*, „Research Journal of the Iranian Academy of Arts”, 12/2009, s. 11–18.

The Musical Work as a Path to Transcendental or Mystical Experiences: A Philosophical Perspective

Abstract

This article aims to investigate the relationship between musical works and transcendental or mystical experiences among listeners. The analysis was conducted within

the context of philosophical research. The first part of the text focuses on exploring concepts such as mystical and transcendental experiences. Subsequently, historical conceptions describing the relationships between music and these experiences are presented. In this context, the views of prominent philosophers such as Plato, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Langer, Gadamer, and Jankélévitch are discussed. The article also includes a discussion on philosophical concepts that highlight specific aspects of music capable of inducing transcendental or mystical experiences, including artistic expression, the aesthetics of the work, and its ethical implications.

Keywords: Music, Musical work, mysticism, mystical experiences, transcendent experiences

Paulina Kajdanowicz

Szkoła Doktorska Uniwersytetu Jana Długosza w Częstochowie

**SWOIMI ŚCIEŻKAMI. UKAZANIE
PROCESU POWSTAWANIA AUTORSKIEJ MUZYKI
I PIOSENEK DO SPEKTAKLI TEATRU
RAZY DWA – STUDIUM PRZYPADKU**

WSTĘP

Tworzenie muzyki i piosenek do spektakli teatralnych nie jest zadaniem łatwym, w szczególności dla młodej osoby, która dopiero zaczyna karierę w branży muzycznej. Na samym początku chciałabym wyjaśnić, dlaczego poruszam akurat ten temat, a powody są dwa. Pierwszy z nich: po wnikliwym rozeznaniu się w tematyce badawczej dotyczącej komponowania muzyki oraz piosenek do spektakli teatralnych nie napotkałam dużej ilości artykułów ani innych tekstów naukowych z tego zakresu. A drugi powód wynika z moich osobistych pobudek – temat jest mi bliski, ponieważ jestem inicjatorką przestrzeni, w której to się wszystko odbyło, czyli w Teatrze RAZY DWA¹ w Bystrzycy Kłodzkiej.

Celem artykułu jest analiza dwóch autorskich spektakli stworzonych przez wymieniony przeze mnie teatr. Są nimi: *Kobiety, wino i śmiech* oraz *Do góry nogami – rzecz o macierzyństwie*. Sztuki te będę rozpatrywać pod kątem muzycznym, a dokładniej – skupię się na piosenkach skomponowanych przez Dominikę Giernatowską, młodą kompozytorkę oraz twórczynię tekstów piosenek. Perspektywa ta będzie nawiązywać do aspektów pedagogicznych oraz ukaże, w jaki sposób tworzenie autorskiej muzyki, a także piosenek do spektakli teatralnych, może wpłynąć na młodych twórców muzycznych, którzy podążają swoimi ścieżkami. W artykule zastosowałam wywiad jakościowy,

¹ Strona internetowa teatru www.razydwa.art

częściowo ustrukturalizowany, oraz metodę studium przypadków. Wykorzystane przeze mnie metody badawcze przybliżą postać Dominiki jako młodej kompozytorki, która tworzy intuicyjnie autorską muzykę oraz piosenki do spektakli teatralnych w partycypacyjnym Teatrze RAZY DWA².

TEORIA – WIZERUNEK TWÓRCY W WYBRANYCH TEORIACH OSOBOWOŚCI

Ważnym źródłem wiedzy o twórcy jest jego osobowość³, dlatego – aby ukazać proces powstawania autorskiej muzyki i piosenek do spektakli teatralnych – warto prześledzić wizerunek twórcy w wybranych teoriach osobowości oraz opisać kategorię twórczości. W swoim artykule skupię się na teoriach V.E. Frankla, A. Masłowa i R. Maya.

Rolę wartości Frankl rozpatruje w powiązaniu z sensem życia. Autor tej koncepcji, ze względów osobistych, kładzie akcent na ludzką śmiertelność (był więźniem obozów koncentracyjnych w czasie drugiej wojny światowej). Twierdzi, że wobec zetknięcia się ze śmiercią człowiek zaczyna doceniać swoje życie, a także odzywa się w nim imperatyw do jak najlepszego wykorzystania swojego czasu⁴. Według niego świat wartości ma ważne znaczenie dla rozwoju człowieka. Definicja wartości jest rozumiana przez Frankla jako to, co człowieka pociąga, ukierunkowuje i tworzy jego osobę we wszystkich jej wymiarach, a urzeczywistniać te wartości można w trzech wymiarach. Pierwszy – przez działania, kształtowanie siebie, świata; drugi – przez przeżywanie, wchłanianie, przyswajanie piękna świata, oraz trzeci – przez cierpienie i znoszenie losu⁵. W związku z takimi sposobami realizowania wartości Frankl wyróżnia spośród nich trzy: wartości twórcze (praca), sensualne (poznanie, sztuka) oraz wartości postawy⁶. Każdy z tych obszarów daje możliwość poszukiwania swojego sensu życia oraz pozwala na unikanie frustracji egzystencjalnej; praca, sztuka czy war-

² Zob. P. Kajdanowicz, *Partycypacyjna formuła Teatru RAZY DWA – ukazanie działalności alternatywnego teatru z wymiaru edukacji, animacji i pedagogiki teatru*, w: *Tranzycja. Od pedagogiki społecznej i opiekuńczej do pedagogiki humanistycznej*, red. J. Górniewicz, Wydawnictwo UWM, Olsztyn 2023, s. 161–181.

³ B. Mróz, *Osobowość wybitnych aktorów polskich*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2008, s. 8.

⁴ Por. J. Makselon, *Struktura wartości a postawa wobec śmierci*, Wydawnictwo KUL, Lublin 1983, s. 74.

⁵ V.E. Frankl, *Ärztliche Seelsorge: Grundlagen der Logotherapie und Existenzanalyse*, Franz Deuticke, Wien 1975, s. 59–62.

⁶ V.E. Frankl, *Der Wille zum Sinn*, Huber Verlag, Wien 1972, s. 31.

tości wyższe sprawiają, że człowiek doświadcza dzięki nim satysfakcji ze swojego życia, ponieważ te wartości ukierunkowują jednostkę na jakiś cel. Poczucie sensu życia w dużej mierze może również zależeć od poziomu twórczości, która stanowi i wypełnia jednostkę⁷.

Koncepcja osobowości twórczej Masłowa łączy się ściśle z pojęciem potrzeb oraz wartości, czyli z piramidą potrzeb⁸. Autor koncepcji osobowości twórczej zwraca uwagę na pierwszeństwo osobowości przed wytworem. Maslow w jednym ze swoich dzieł pisze: „Kładę nacisk na osobowość, nie zaś na jej dokonania, które uważam raczej za epifenomeny emitowane przez osobowość, a przez to wobec niej wtórne”⁹. Maslow podkreśla również, iż takie cechy charakterologiczne, jak spontaniczność, śmiałość, wolność, integracja czy samoakceptacja, mają fundamentalne znaczenie dla rozwoju twórczej osobowości.

Warunki, które według Maya muszą się pojawić do zaistnienia procesu twórczego, odnoszą się zarówno do podmiotu, jak i do jego otoczenia. Sferę poznawczą podmiotu powinna cechować spontaniczność, refleksyjność i otwartość na świat zewnętrzny. Ta otwartość uwydatnia się w chłonności poznawczej oraz w dociekliwości nastawionej na nowe doświadczenia i powoduje, że człowiek szybciej odnajduje w sobie pokłady sił, które prowadzą go do nowatorskich rezultatów¹⁰. Natomiast twórczość jest procesem powoływania czegoś nowego do życia, a w jej akcie następuje spotkanie człowieka – jego osobowości z otaczającym go światem¹¹. Kategoria twórczości jest tutaj również ważnym czynnikiem wpływającym na osobowość artysty, dlatego w dalszej części artykułu zajmę się tym zagadnieniem.

BADANIA NAD TWÓRCZOŚCIĄ

Pojęcie twórczości zostało zdefiniowane m.in. przez Marię Gołaszewską. Wedle niej tworzenie oznacza:

proces przeżyciowo-realizacyjny przyporządkowany wytworowi; wytwór zaś powstający w tym procesie jest czymś względnie trwałym, istniejącym inter-

⁷ A. Czerw, *Poziom optymizmu a styl twórczego zachowania się. Analiza zależności*, „Przegląd Psychologiczny” 2000, t. 43, nr 3, s. 361–364.

⁸ C. Matusewicz, *Psychologia wartości*, PWN, Warszawa 1975, s. 25.

⁹ A.H. Maslow, *W stronę psychologii istnienia*, tłum. I. Wyrzykowska, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2004, s. 194.

¹⁰ R. May, *Błaganie o mił*, tłum. B. Moderska, T. Zysk, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1997, s. 23.

¹¹ R. May, *Odwaga tworzenia*, tłum. E. i T. Hornowscy, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1994, s. 51.

subiektywnie i nowym. Powstający nowy przedmiot tej twórczości ma swoje życie społeczne – został zaaprobowany i wykorzystany przez publiczność artystyczną¹².

Na podstawie powyższej definicji można sformułować następujące wnioski: w wyniku tworzenia powstaje wytwór, który jest czymś nowym, pochodzi z wnętrza twórcy oraz zmierza ku innym jednostkom – proces twórczy dzieje się dla kogoś, kto jest po tej drugiej stronie (odbiorca). Twórczość zatem jest nie tylko ubogacająca dla samego twórcy, lecz to także forma komunikacji między artystą a słuchaczem czy widzem¹³. Jednak najważniejszym procesem, który zachodzi w realizacji twórczych aktów, jest wewnątrz artysty – osoby, która inicjuje dany wytwór. Podążając za wizerunkiem twórcy w wybranych teoriach osobowości, można dostrzec, że ten proces zachodzi głównie poprzez wyznawane wartości dające artyście poczucie sensu życia, poprzez wewnętrzne potrzeby motywujące twórczą jednostkę do działania, a także poprzez jej cechy charakteru. Kontynuując tę myśl, warto pochylić się nad fazami procesu twórczego, które są niezmiennie dla każdego twórcy, czyli:

1. faza genezy problemu,
2. faza tworzenia reprezentacji przestrzeni problemowej,
3. faza generowania pomysłów rozwiązania problemu,
4. faza oceny pomysłów i wyboru pomysłu najkorzystniejszego (faza ewaluacji),
5. faza tworzenia planu zrealizowania pomysłu i osiągnięcia rozwiązań¹⁴.

Powyższe fazy ukazują drogę powstawania dzieła, która opiera się na wnętrzu artysty – czyli na tym, co ta twórcza jednostka nosi w środku oraz jaki jest jej motyw działania, tzn. czym się kieruje w kreowaniu danej rzeczy. W wyniku tych faz powstaje finalny produkt, czyli dzieło. Może nim być obraz, spektakl teatralny, fotografia, rzeźba, a także muzyka. Jak zatem ten proces twórczy wyglądał w przypadku Dominiki Giernatowskiej?

STUDIUM PRZYPADKU

W artykule chciałabym skierować swoją uwagę na to, co szczególne, wyjątkowe, niepowtarzalne i jednostkowe. Stąd moje badania odbyły się w nurcie *case study*, a przedmiotem badania jest 27-letnia kobieta. R. Stake podkreśla, że studium przypadku jest podejściem skierowanym na odkry-

¹² M. Gołaszewska, *Człowiek w zwierciadle sztuki*, PWN, Warszawa 1977, s. 229–230.

¹³ Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, PWN, Warszawa 1985, s. 72.

¹⁴ C. Nosal, *Twórcze przetwarzanie informacji*, Wydawnictwo Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1992, s. 136–141.

cie niepowtarzalności, wyjątkowości i złożoności pojedynczego przypadku. Autor ten wychodzi z założenia, że „każdy przypadek ma własną niepowtarzalną historię i tworzy złożoną całość funkcjonalną w wielu różnych kontekstach (fizycznym, ekonomicznym, etycznym, estetycznym itp.)”¹⁵.

W moim artykule takim przypadkiem jest Dominika Giernatowska, która tworzy pod pseudonimem artystycznym *Inka*. Definiuje siebie jako wokalistkę, autorkę tekstów, kompozytorkę oraz dyplomowaną aktorkę scen muzycznych. Jest również romanistką i śpiewa w trzech językach (polskim, angielskim i francuskim). Dominika nie ukończyła szkoły muzycznej, uczęszczała tylko na lekcje śpiewu i swoje umiejętności wokalne zdobywała w trzyletnim Studium Wokalno-Aktorskim w Białymstoku. Gatunek muzyczny, w którego obrębie tworzy swoje muzyczne kompozycje, to pop, indie pop oraz indie rock. Jej inspiracjami są: Billie Elish, Mela Koteluk i Dawid Podsiadło. Duży nacisk w swojej twórczości kładzie na teksty piosenek, czego dowodzi jej wypowiedź: „lubię mieć głos w piosenkach, lubię poprzez tekst wyrazić swoje zdanie lub opowiedzieć jakąś historię piosenką”¹⁶. Preferuje balladowe i melancholijne brzmienia, a jej twórczość oscyluje także wokół smutnych piosenek; motywem przewodnim jest nieszczęśliwa miłość, rozterki miłosne i życiowe.

Wywiad jakościowy z bohaterką, częściowo ustrukturyzowany, odbył się poprzez wideorozmowę na platformie Messenger 3 kwietnia 2024 r. i trwał godzinę. Po uprzednim zapoznaniu mojej rozmówczyni z celem rozmowy uzyskałam od niej zgodę na nagranie wywiadu na dyktafon oraz otrzymałam pozwolenie na użycie jej imienia i nazwiska w artykule. Część wypowiedzi Dominiki wykorzystam jako cytaty przedstawiające jej przemyślenia na temat tworzenia autorskich piosenek w spektaklach teatralnych.

UKAZANIE PROCESU POWSTAWANIA AUTORSKIEJ MUZYKI I PIOSENEK DO SPEKTAKLI TEATRU RAZY DWA

Dominika nigdy nie komponowała piosenek do spektakli teatralnych, jednak w roku 2021 została zaproszona przez reżyserkę do współpracy przy tworzeniu muzyki do spektaklu pt. *Kobiety, wino i śmiech*¹⁷. Była to

¹⁵ R.E. Stake, *Studium przypadku*, w: *Ewaluacja w edukacji*, red. L. Korporowicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 1997, s. 127.

¹⁶ Cytat pochodzi z rozmowy, którą przeprowadziłam z Dominiką 3 kwietnia 2024 r. na poczet artykułu.

¹⁷ Zob. K. Oniszczyk-Awiżeń, *RAZY DWA – jest taki teatr w Bystrzycy Kłodzkiej*, w: *Almanach Ziemi Kłodzkiej*, Oficyna Wydawnicza „BRAMA”, Kłodzko 2024, s. 5–6.

pierwszą autorską inscenizacją Teatru RAZY DWA w Bystrzycy Kłodzkiej. Rok później pojawiła się kolejna oferta: przedstawienie pt. *Do góry nogami – rzecz o macierzyństwie*¹⁸. Ze względu na sporą odległość dzielącą Bystrzycę Kłodzką a Olsztyn lub Gdańsk (miasta, w których Dominika przebywa), realizacja muzyki do spektakli, a także wszelkie konsultacje pomiędzy ich reżyserką a kompozytorką odbywały się w formie on-line.

Wszystkich pięć faz procesu twórczego względem projektowania i realizacji muzyki oraz piosenek przebiegało w bardzo podobny sposób: pierwsza i druga faza dotyczyła spotkania reżyserki spektaklu oraz kompozytorki w formie on-line na kamerce poprzez aplikację Messenger – Dominika otrzymała drogą mailową scenariusz, a następnie została poinformowana o temacie i motywach przewodnich sztuki. Trzecia faza, czyli generowania pomysłów, opierała się na indywidualnej pracy Dominiki – w momencie, gdy pojawiała się w jej głowie pewna wizja lub słyszała dźwięki, które układały się w spójną całość, spisywała je na kartce, a następnie podgrywała melodię muzyki na ukulele. W późniejszym czasie tworzyła tekst do tej melodii, nagrywała całość wstępnej piosenki (albo w formie filmiku, albo w wiadomości głosowej) i wysyłała poprzez czat na Messengerze. Czwarta faza obejmowała konsultacje z reżyserką spektaklu – w niektórych momentach zaproponowana muzyka i tekst piosenki pokrywał się z wizją reżyserki, dlatego też nie były potrzebne poprawki ze strony kompozytorki. Gdy muzyka oraz teksty piosenek nabrały zgodnych kształtów, nastąpił ostatni etap – czyli piąty, kiedy kompozytorka tworzyła muzykę w domowym studiu nagrań (przy współpracy z Marcinem Olińskim), a także dogrywała swój wokal. Efekt finalny powstałych dzieł można usłyszeć w spektaklach teatralnych Teatru RAZY DWA pt. *Kobiety, wino i śmiech* oraz *Do góry nogami – rzecz o macierzyństwie*.

Realizacja trzeciej fazy, polegającej na generowaniu pomysłów, odbywała się w różny sposób w obydwu spektaklach. Sztuka *Kobiety, wino i śmiech* była dla Dominiki pierwszym spektaklem wymagającym nawiązania przez nią współpracy z reżyserką w związku z tworzeniem muzyki teatralnej i pisaniami tekstów do piosenek. Kompozytorka nie ukrywa, że początki były trudne, ponieważ musiała tworzyć „z przymusu”, a nie wtedy, kiedy pojawi się wena, a także musiała porzucić melancholijny styl swoich piosenek na rzecz muzyki żywej i humorystycznej. Do pierwszego spektaklu opracowała cztery autorskie piosenki, które różniły się pod względem charakteru, stylu i dynamiki. Kompozytorka, tworząc muzykę oraz teksty piosenek, bardzo mocno bazowała na swoich doświadczeniach, ponieważ temat był jej bliski –

¹⁸ Zob. *ibidem*, s. 9.

dotyczył stereotypów o płci pięknej oraz współczesnego spojrzenia na kobietę w humorystycznym świetle. Jej piosenki okazały się hitem wśród widzów, a także wniknęły w tkankę społeczności lokalnej w Bystrzycy Kłodzkiej, ponieważ Dominika intuicyjnie skomponowała do spektaklu piosenki, które chwytają za serce, ale także za ucho – widzowie, wychodząc z przedstawienia, podśpiewywali teksty piosenek, m.in. *Jedzie baba*, *Blondynka*, a także utożsamiali się z takimi piosenkami, jak *Gorszy dzień* czy *Superbohaterka*. Do dziś powiedzenie „jedzie baba” wpisało się w codzienność wielu mieszkańców Bystrzycy Kłodzkiej, którzy uczestniczyli w spektaklu (czasami będąc na nim aż cztery razy). Natomiast proces twórczy podczas pracy nad muzyką i piosenkami do spektaklu *Do góry nogami – rzecz o macierzyństwie* odbywał się w inny sposób – Dominika nie miała trudności z komponowaniem piosenek, ponieważ posiadała już doświadczenie z poprzedniej współpracy. Jednak największym wyzwaniem okazał się dla niej temat macierzyństwa (Dominika nie ma jeszcze dzieci). Bardzo dużo rozmawiała ze swoją mamą o tym, jak kobieta czuje się w ciąży, co myśli, jak się zachowuje, i te rozmowy zainspirowały ją do napisania dwóch piosenek, pt. *Światelko* i *Wolna*. Przy trzeciej i finałowej piosence pojawił się kolejny problem do pokonania – kompozytorka nie wiedziała, jak w trzyminutowym utworze zmieścić to, czym jest dla niej mama, ponieważ tytuł tej piosenki też nosił taką nazwę – *Mama* i wieńczył cały spektakl. Kompozytorka podeszła do tej kwestii bardzo osobiście i stworzyła utwór mocno odnoszący się do osobistych odczuć względem swojej mamy – czyli najważniejszej osoby w jej życiu.

SWOIMI ŚCIEŻKAMI - PODSUMOWANIE

Jak to wszystko wpłynęło na Dominikę i jej osobowość twórczą? Po niemalże godzinnej rozmowie przeprowadzonej na potrzeby niniejszego artykułu stwierdziła, że „bardzo rzadko wokaliści mają możliwość tworzyć muzykę i pisać teksty piosenek do spektakli teatralnych. A to jest coś innego i wyjątkowego”. Z pełną świadomością podkreśliła, że taka aktywność prowokuje do wyjścia poza swoją strefę komfortu pod względem pisanie tekstów piosenek oraz tworzenia muzyki w swoim stylu (przypomnę, że w przypadku Dominiki były to piosenki związane z tematyką miłości, melancholii, smutku i złamanego serca). Kompozytorka oceniła, że dzięki tworzeniu muzyki i piosenek do spektakli teatralnych mogła wejść w inną rolę, dotknąć nowych tematów oraz spojrzeć szerzej na inne gatunki muzyczne. Dominika była na tyle odważna, że wyszła ze swoich ograniczeń i dostosowała się do klimatu, jaki został wykreowany w dwóch

różnych scenariuszach teatralnych. Wyjście ze swojej strefy komfortu pod tym względem podsumowała słowami:

Rozwijające to jest dla mnie, jako dla muzyka. To mi bardzo otworzyło umysł, że mogę pisać piosenki i robić muzykę o innych rzeczach, nie tylko o miłości, m.in. powstaje mała epka o chorobach psychicznych, o zaburzeniach odżywiania (...). Muzyka do spektakli, którą tworzyłam, pokazała, że mogę w swojej prywatnej twórczości poruszać inne tematy.

Dominika stwierdziła, że komponowanie muzyki do inscenizacji teatralnych okazało się dla niej niezwykle zabawą, radością i przestrzenią do odkrywania nowych rejonów muzycznych. Najbardziej ciekawą rzeczą jest to, że kompozytorka nie korzystała z żadnych konsultacji u specjalistów z zakresu tworzenia muzyki teatralnej, tylko robiła to tak, jak czuła, czyli ufała swojej intuicji. Rozmowę zakończyła stwierdzeniem, że

można to robić w taki sposób, jak nam dyktuje intuicja i podświadomość. Nie ma określonych kanonów, jak komponować muzykę do spektakli. Takie myślenie daje mi dużą wolność. Muzyka musi tylko korespondować z tym, co ma być w spektaklu.

Przeprowadzona rozmowa uświadomiła Dominice, że dzięki tym projektom zyskała większą pewność siebie w sferze twórczych działań. To była też dla niej niezwykle lekcja i nauka, która poprowadziła młodą kompozytorkę do odkrywania nowych horyzontów, do samorozwoju i twórczej przygody. Ta lekcja była niczym działanie pedagogiczne i edukacyjne, ponieważ pozwoliło Dominice poszerzyć swoje kompetencje, a także wzbogaciło ją o nowe umiejętności oraz doświadczenia. Przykład tworzenia autorskiej muzyki i piosenek do spektakli teatralnych pokazuje, że warto podążać swoimi ścieżkami, słuchać swojej intuicji oraz podejmować wszelkie wyzwania – i takiej twórczej odwagi życzyć wszystkim młodym twórcom.

BIBLIOGRAFIA

- Czerw Agnieszka, *Poziom optymizmu a styl twórczego zachowania się. Analiza zależności*, „Przegląd Psychologiczny” 2000, t. 43, nr 3.
- Frankl Viktor Emil, *Ärztliche Seelsorge: Grundlagen der Logotherapie und Existenzanalyse*, Franz Deuticke, Wien 1975.
- Frankl Viktor Emil, *Der Wille zum Sinn*, Huber Verlag, Wien 1972.
- Gołaszewska Maria, *Człowiek w zwierciadle sztuki*, PWN, Warszawa 1977.
- Kajdanowicz Paulina, *Partycypacyjna formuła Teatru RAZY DWA – ukazanie działalności alternatywnego teatru z wymiaru edukacji, animacji i pedagogiki teatru*, w: *Tranzycja. Od pedagogiki społecznej i opiekuńczej do pedagogiki humanistycznej*, red. J. Górniewicz, Wydawnictwo UWM, Olsztyn 2023.

- Makselon Józef, *Struktura wartości a postawa wobec śmierci*, Wydawnictwo KUL, Lublin 1983.
- Maslow Abraham Harold, *W stronę psychologii istnienia*, tłum. I. Wyrzykowska, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2004.
- Matusewicz Czesław, *Psychologia wartości*, PWN, Warszawa 1975.
- May Rollo, *Błaganie o mił*, tłum. B. Moderska, T. Zysk, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1997.
- May Rollo, *Odwaga tworzenia*, tłum. E. i T. Hornowscy, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1994.
- Mróz Barbara, *Osobowość wybitnych aktorów polskich*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2008.
- Nosal Czesław, *Twórcze przetwarzanie informacji*, Wydawnictwo Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1992.
- Oniszczyk-Awiżeń Krystyna, *RAZY DWA – jest taki teatr w Bystrzycy Kłodzkiej*, w: *Almanach Ziemi Kłodzkiej*, Oficyna Wydawnicza „BRAMA”, Kłodzko 2024.
- Rosińska Zofia, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, PWN, Warszawa 1985.
- Stake Robert, *Studium przypadku*, w: *Ewaluacja w edukacji*, red. L. Korporowicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 1997.
- Strona internetowa Teatru RAZY DWA www.razydwa.art

Own Paths. Showing the Process of Creating Original Music and Songs for RAZY DWA Theatre's Performances – a Case Study

Abstract

The purpose of the article will be to show two author's performances entitled. „Women, wine and laughter” and „Upside down – a thing about motherhood” by the RAZY DWA Theater in Bystrzyca Kłodzka. These plays will be shown from the perspective of the role of music and songs created for these performances by Dominika Giernatowska (alias Inka) as a young composer of music and songwriter. This perspective will relate to pedagogical aspects and show how composing music and songs for theatrical performances can influence young music creators who follow their paths. The paper will use a qualitative, semi-structured interview and a case study method to portray Dominika Giernatowska's character as a young music composer, songwriter and music producer who intuitively creates original music and songs for theatrical performances at the participatory RAZY DWA Theater.

Keywords: theater, theatrical music, music for performances, young composer

Artur Stopyra

Akademia Ekonomiczno-Humanistyczna w Warszawie

INTERKULTUROWE NAUCZANIE JĘZYKÓW OBCYCH ZA POMOCĄ MUZYKI MŁODZIEŻOWEJ NA PRZYKŁADZIE JĘZYKA NIEMIECKIEGO

Niniejszy artykuł jest próbą podzielenia się z Czytelnikiem kilkoma refleksjami na temat wykorzystywania szeroko rozumianej „muzyki młodzieżowej”, względnie „muzyki popularnej”, przez nauczycieli języków obcych. We wstępie pragnę wyjaśnić użycie przeze mnie różniących się od siebie obu tych terminów w ujęciu kontrastywnym w rozumieniu w języku niemieckim i polskim, by wyjaśnić Czytelnikowi użycie jednego z nich w tytule i treści artykułu. Chciałbym następnie zwrócić uwagę na kilka istotnych aspektów dotyczących tego zagadnienia, zazwyczaj beztroosko pomijanych lub niezauważanych przez nauczycieli języków obcych. Jednym z nich jest fakt, że sami często nie rozumieją ukrytego znaczenia bogatej frazeologii slangu młodzieżowego, idiomów oraz skrótów językowych w tekstach piosenek. Dotyczy to także rozumienia wyrażań typowych dla danego kraju, regionu, bądź socjolektów charakterystycznych dla danego obszaru językowego. Niezrozumienia następują często także w wyniku nieznamomości realiów kulturowych, geograficznych, topograficznych, historycznych czy nawet polityczno-społecznych. Problem ten dotyczy, rzecz jasna, nie tylko samych nauczycieli, ale także studentów, w tym studentów uczelni muzycznych, którzy przecież również uczą się różnych języków obcych i nierzadko wykorzystują w tym celu teksty różnych pieśni i popularnych dawniej lub obecnie piosenek.

W dalszych słowach pragnę nawiązać do wykorzystywania utworów muzycznych zaczerpniętych z muzyki dialektalnej (*Mundartmusik*), co akurat w przypadku języka niemieckiego ma ogromne znaczenie z uwagi na jego

olbrzymią różnorodność. Chciałbym następnie wskazać na ogromne szanse, jakie muzyka młodzieżowa stwarza do pogłębienia wiedzy uczniów z zakresu *Landeskunde* (wiedza krajoznawcza i realioznawcza) na temat państw i regionów, których mieszkańcy posługują się językiem niemieckim jako ojczystym, a także ich mentalności, rzecz jasna, z odpowiednim dystansem, i również w kontekście interkulturowym, a więc w aspekcie poznawczym innej kultury przy zachowaniu kultury własnej. Nauka języka obcego powinna obejmować poznawanie podzielanych przez naszych interlokutorów znaczeń, wartości i sposobów zachowania (tzw. skryptów kulturowych), gdyż mają one istotny wpływ na język. Pragnę też poruszyć problem pojawiających się w wielu piosenkach wulgaryzmów oraz zaproponować Państwu stosowaną przeze mnie metodę ich tłumaczenia studentom. Chciałbym też przedstawić kilka błędów metodycznych popełnianych czasem przez nauczycieli wykorzystujących w swych lekcjach różnego rodzaju utwory muzyczne, w szczególności piosenki rockowe, muzykę pop, rap (w tym także hip-hop) i inne pokrewne gatunki muzyczne¹.

Nie zamierzam natomiast rozwodzić się na temat samej zasadności nauczania języka obcego przy wsparciu muzyki młodzieżowej, gdyż fakt ten uważam za oczywisty². Muzyka jest bowiem jednym z podstawowych tematów rozmów nastolatków, zaś teksty piosenek stanowią naturalne źródło słownictwa funkcjonującego w żywym języku potocznym. Oczywiście jest także to, że wspólne śpiewanie podczas lekcji pozwala uczniom pokonywać nieśmiałość i lęk przed popełnieniem błędów językowych. Niestety, polscy nauczyciele często rezygnują z pracy z muzyką, ponieważ – jak sami mówią – „nie ma na to czasu, gdyż trzeba realizować założenia programowe narzucone przez MEN”.

¹ Hip-hop to nie tylko gatunek muzyczny, ale także subkultura zawierająca elementy rapu (dokładniej MCingu), DJ-ingu, breakdance’u, graffiti i beatboxu. Ponieważ celem niniejszego opracowania nie jest analiza poszczególnych gatunków muzycznych i ich cech formalnych, ograniczam się jedynie do wymienienia gatunku muzycznego hip-hop, bez wnikania w omawianie całej, niezwykle bogatej subkultury hip-hopowej, z jakiej ów gatunek muzyczny się wywodzi.

² Trudno wyobrazić sobie dziś dobrego nauczyciela, który bazowałby wyłącznie na podręczniku jako materiale źródłowym i nie udostępniałby uczniom tekstów autentycznych, dających możliwość kontaktu z żywym językiem potocznym, także tym typowym dla nastolatków. Praca leksykalna wyłącznie nad tekstem pisanym, bez możliwości jego percepcji audytywnej, oznaczałaby cofnięcie się w procesie dydaktycznym o całą epokę. W czasach, gdy młodzież z różnych krajów spędza wspólnie wakacje, wymiana młodzieżowa pomiędzy szkołami i uczelniami jest zjawiskiem powszechnym, zaś młodzież akademicka uczestniczy w różnych programach edukacyjnych Unii Europejskiej, młodzi ludzie szczególnie często konfrontowani są z niepodręcznikowym, często wręcz kolokwialnym językiem mówionym.

Użycie przeze mnie w niniejszym przyczynku określenia „muzyka młodzieżowa” (*Jugendmusik*) nie jest przypadkowe, wymaga jednak krótkiego wyjaśnienia. W Polsce termin ten rozumiany jest powszechnie jako „muzyka popularna”, którą – zdaniem prof. Marka Jezińskiego – można definiować jako

typ różnorodnej gatunkowo muzyki nastawionej na masowego odbiorcę, trafiającej w uśrednione gusta publiczności, pełniącej funkcje rozrywkowe, estetyczne i integracyjne. Muzyka taka jest wytwarzana, dystrybuowana i reprodukowana przez przemysł muzyczny i rozpowszechniana poprzez masowe media, stając się produktem rynkowym i podlegając utowarowieniu, co sprawia, że jest łatwo dostępna dla odbiorcy. Przybiera ona zazwyczaj rozpoznawalną, zestandaryzowaną formę łatwej w odbiorze piosenki z repetycjami poszczególnych części, według schematu zwrotka – refren³.

Prof. Jeziński nawiązuje tu do znaczenia przymiotnika „popularny” w odniesieniu do „muzyki popularnej”, jakie sugeruje Raymond Williams⁴: „We współczesnym kontekście «popularny» to (...): *well-liked by many people i widely favoured*, a więc powszechnie akceptowany, lubiany – muzyczne wytwory muzycznego przemysłu wpisują się w to określenie”⁵.

Na problem braku jednoznacznie sformułowanego terminu „muzyka popularna” w kulturze polskiej zwróciła uwagę już w 1983 r. Magdalena Kwiatkowska. W swojej kilkustronicowej recenzji publikacji *Folk or popular? Distinctions, Influences, Continuities* z roku 1981, napisanej przez emerytowanego już dziś brytyjskiego muzykologa prof. Richarda Middletona z Uniwersytetu w Newcastle, Kwiatkowska pisze:

Miłośnicy „rocka” uważają, że jest on bardziej autentyczny niż „muzyka popularna”. Wyrażająca określone treści „muzyka popularna” przeciwstawiana jest muzyce „pop”, pisanej w celach komercyjnych, niewywołującej autentycznych przeżyć estetycznych. Brak precyzyjnego określenia używanych powszechnie terminów powoduje dodatkowo liczne nieporozumienia⁶.

Jako germanista pragnę skupić się na rozumieniu sformułowania „muzyka młodzieżowa” w jego wersji niemieckojęzycznej, jak również na jego

³ M. Jeziński, *Muzyka popularna jako forma pamięci kulturowej*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 3(96), s. 14.

⁴ Por. R. Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford University Press, New York 1983, s. 236. Cyt. za: M. Jeziński, *op. cit.*, s. 14.

⁵ M. Jeziński, *op. cit.*, s. 14.

⁶ M. Kwiatkowska, „Folk or popular? Distinctions, Influences, Continuities”, Richard Middleton i David Horn, *Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney 1981 [recenzja]*, „Muzyka. Kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki”, t. 28, nr 3: 110, Warszawa 1983, s. 135.

funkcjonowaniu w kulturze niemieckojęzycznej, w języku polskim i niemieckim istnieją bowiem pewne rozbieżności. Zauważyć je można także w obrębie samych państw niemieckojęzycznych. W Niemczech „muzyka młodzieżowa” (*Jugendmusik*), często nazywana także „muzyką nastolatków” (*Teenagermusik*), względnie „muzyką kultury młodzieżowej” (*Jugendkulturmusik*), rozumiana jest jako rodzaj muzyki obejmującej te style i gatunki muzyczne, które są szczególnie popularne wśród młodych ludzi. Odzwierciedlają one często kwestie społeczne, polityczne i osobiste, istotne dla tej grupy wiekowej. Powstała w latach 50. XX w. w USA i Wielkiej Brytanii muzyka pop jest w wielu kręgach w Niemczech rozumiana w szerokim znaczeniu jako synonim muzyki rozrywkowej, względnie „popularnej” (*Populärmusik*). Dla większości Niemców i znacznej części Austriaków termin *Jugendmusik* kojarzony jest jednak nie tyle z szeroko rozumianą muzyką rozrywkową, co jedynie z jej istotnym elementem, a więc z muzyką rockową, pop, dance, techno, hip-hop, a także z gatunkami i stylami muzycznymi wywodzącymi się z tych grup. W języku niemieckim często używane jest także określenie *Gebrauchsmusik*, czyli w dosłownym tłumaczeniu „muzyka użytkowa”⁷.

Jeden z bardzo znanych austriackich pedagogów muzycznych, Walter Gutdeutsch, definiuje muzykę młodzieżową jako „zespół muzycznych subkultur młodzieżowych” (*Jugendmusikkulturen*), które „wraz z młodzieżową kulturą muzyczną dance, techno i hip-hop rozgałęziały się i mieszały coraz bardziej, aż do teraźniejszości, poczynwszy od lat 90. do dziś”⁸. *Uniwersalny słownik języka niemieckiego DUDEN* (www.duden.de) podaje natomiast definicję, z którą trudno mi się zgodzić: „Muzyka młodzieżowa to muzyka wykonywana przez dzieci i młodzież, a także muzyka dla nich skomponowana”⁹. Tak rozumiane pojęcie „muzyki młodzieżowej” oznaczałoby konieczność zaszeregowania do niej takich piosenek dla dzieci, jak

⁷ Określenie „*Gebrauchsmusik*” odnosi się do muzyki wykorzystywanej do celów niemuzycznych. Często uważa się ją za przeciwieństwo muzyki absolutnej. Por. S. Hinton, *The Idea of Gebrauchsmusik: A Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic (1919–1933) with Particular Reference to the Works of Paul Hindemith*, Garland, New York 1989.

⁸ „Seit den 60er-Jahren differenzierte sich die Jugendmusik immer weiter, bildete musikalische Subkulturen aus, die sich immer mehr verzweigten und vermischten, bis wir in der «Gegenwart» der 90er Jahre bis heute angelangt sind, mit den Jugendmusikkulturen des Dance, Techno und Hip-Hop”. Cyt. za: W. Gutdeutsch, *Jugendmusikkulturen – Hip Hop, Heavy Metal, Techno & Co. „Heal the World” und andere musikalische Botschaften. Die Musikwelt der Jugendlichen hält der Erwachsenenwelt einen Spiegel vor*, Wien 2010.

⁹ „Jugendmusik ist von Kindern, Jugendlichen ausgeübt, für sie komponierte Musik.” Cyt. za: Dudenredaktion (red.), *Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim–Leipzig–Wien–Zürich 2007, s. 910.

*Wlazł kotek na płatek*¹⁰ czy *Pszczółka Maja* („Biene Maja”) Karela Svobody (1938–2007), śpiewanej w polskiej wersji przez znakomitego Zbigniewa Wodeckiego (1950–2017)¹¹.

Mieszkańcy wielu regionów Austrii, ale także mieszkańcy Szwajcarii, Liechtensteinu oraz Tyrolu Południowego (*Südtirol*), zaliczają do muzyki młodzieżowej (*Jugendmusik*) również utwory wykonywane przez młodzieżowe kapele orkiestry dętej, bardzo popularne zresztą w tych krajach, które ze względu na cechy formalne i genetyczne w Polsce zaklasyfikowano by raczej do muzyki poważnej czy klasycznej (*Klassik*), względnie ludowej (*Volksmusik*), zaś z uwagi na środki wykonawcze – do muzyki instrumentalnej. Polski nastolatek, zapytany, co rozumie pod pojęciem „muzyka młodzieżowa”, spontanicznie wymieniłby zapewne najbardziej popularne odmiany rocka (np. acid rock, gothic rock, hard rock, punk rock, heavy metal, thrash metal, metalcore, emo, screamo itd.), muzyki pop, dance albo jedną z licznych odmian hip-hopu¹². Takie potoczne rozumienie pojęcia „muzyka młodzieżowa” jest jednak również jedynie umowne, gdyż wśród osób dorosłych także nie brakuje fanów wymienionych wyżej (i niewymienionych) stylów i gatunków muzycznych. Z uwagi na charakter niniejszego opracowania, jako definicję terminu „muzyka młodzieżowa” przyjmu-

¹⁰ Autorem oryginalnych słów tej znanej chyba każdemu Polakowi piosenki jest Oskar Kolberg (1814–1890), zaś pierwszym kompozytorem, który napisał utwór muzyczny na bazie tej melodii, był Stanisław Moniuszko (1819–1872). Podobnie jak inne piosenki tradycyjne, jest ona śpiewana w zależności od regionu z nieco odmiennym tekstem.

¹¹ Ciekawostką jest, że wykonawcą niemieckiej wersji tej piosenki nie był Niemiec, ale popularny bardzo w Niemczech Karel Gott. Piosenka „Biene Maja” w kręgach niemieckiej kultury wyrosła z ram piosenki z kreskówki dla dzieci i już w latach 70. – prawdopodobnie z uwagi na sentymentalny charakter melodii – stała się w Niemczech popularnym szlagierem.

¹² Coraz bardziej popularnym gatunkiem muzycznym jest w Niemczech także gangsta rap – odmiana rapu, która skupia się głównie wokół problemów związanych z przemocą (także seksualną), narkotykami, rasizmem i policją. Gatunek ten znajduje od ok. 2025 r. coraz większą liczbę zwolenników szczególnie w środowisku (legalnych i nielegalnych) imigrantów, szczególnie z krajów Afryki Północnej i Azji Mniejszej, sfrustrowanych polityką migracyjną Niemiec, brakiem miejsc pracy. Z uwagi na charakter niniejszej pracy oraz fakt, iż gangsta rap z powodów leksykalnych (znaczna ilość wulgaryzmów, zapożyczeń językowych z języka arabskiego, kurdyjskiego, tureckiego, serbskiego, a nawet polskiego itd.) w moim odczuciu nie nadaje się do wykorzystania w szkolnych lekcjach języka niemieckiego, ów gatunek muzyczny i jego znakomite często przykłady muzyczne zostały przeze mnie w niniejszym opracowaniu celowo pominięte. Zagadnienie gangsta rap w kulturze niemieckojęzycznej jest w Polsce tematem stosunkowo mało znanym (a w kręgach niezwiązanych z muzyką prawdopodobnie całkowicie nieznanym) i wymaga w mojej ocenie odrębnego, solidnego opracowania naukowego.

ję właśnie jego potoczne rozumienie niemieckojęzyczne: chodzi bowiem przede wszystkim o muzykę *preferowaną* przez różne subkultury i grupy młodzieżowe, a także muzykę, która – choć słuchana również przez dorosłych (głównie: dance i pop) – ma największą liczbę zwolenników właśnie w grupie ludzi młodych. Jednym z czynników przemawiających za takim rozumieniem jest choćby fakt, że na koncertach zespołów i wykonawców solowych wymienionych tu gatunków i stylów muzycznych pojawiają się przeważająco osoby w wieku od ok. 15 do ok. 35 lat.

Abstrahując od smutnego faktu, iż stosunkowo mała grupa nauczycieli języków obcych – szczególnie języka niemieckiego – wykorzystuje współcześnie utwory muzyczne, co wynika w mojej ocenie z błędnej, irracjonalnej polityki oświatowej Ministerstwa Edukacji Narodowej i fatalnie opracowanych sylabusów i programów nauczania, narzucających nauczycielom ściśle określone zagadnienia gramatyczno-leksykalne i bloki tematyczne, z pominięciem istotnych czynników pragmatycznej roli nauki języka obcego, jaką jest przede wszystkim opanowanie języka potocznego, wybierając utwory muzyczne nauczyciele języków obcych ograniczają się często do piosenek znanych im z własnej młodości albo z różnych kursów metodycznych, a te z kolei zwykle nie odpowiadają gustom współczesnej młodzieży. W przypadku starszych, często zresztą bardziej zaangażowanych nauczycieli niż nauczyciele młodzi, pojawia się także nierzadko problem nierozumienia przez nich anglicyzmów i amerykańizmów, od których roi się szczególnie w niemieckojęzycznej muzyce pop. Dlatego uważam, że nauczyciel, który w prowadzonej przez siebie lekcji chciałby wykorzystać jakiś utwór muzyczny, powinien nie tylko ściśle określić sobie cel lekcji, ale także samemu dokładnie zrozumieć tekst wykorzystywanej na lekcji piosenki, ze szczególnym uwzględnieniem neologizmów, metafor i wyrażen idiomatycznych¹³.

W przypadku wielu utworów muzycznych konieczna jest też pewna wiedza na temat realiów kulturowych danego kraju czy regionu. Klasycznym przykładem może być doskonale znana polskim fanom języka Goethego piosenka „Deutschland” popularnego na całym świecie zespołu Die Prinzen. Utwór ten ironizuje postrzeganie Niemców i istniejące na niemal całym globie stereotypy narodu niemieckiego, takie jak skromność, gościnność i upodobanie do porządku, ale także demaskuje ukrywane przez nich

¹³ Zagadnienie to przedstawiłem szerzej w referacie, który wygłosiłem podczas 15. Sympozjum Germanistów i Nauczycieli Języka Niemieckiego w Tajwanie. Por. A. Stopyra, *Jugendmusik und die deutsche Umgangssprache im DaF-Unterricht*, w: M. Schön (red.), *Germanisten- und Deutschlehrerverband Taiwan, 15. Jahrestagung. Tagungsbeiträge*, Taipei 2006, s. 71–96.

cechy narodowe, względnie wielowiekowe inklinacje, takie jak niechęć do cudzoziemców pochodzących z biedniejszych krajów, rasizm, jak również przeróżne „brudy”, jak choćby tzw. turystyka seksualna – głównie do krajów azjatyckich, takich jak Tajlandia, Filipiny, Kambodża czy Wietnam¹⁴. Z uwagi na nietuzinkowe (i niepodręcznikowe!) słownictwo, dynamiczny rytm oraz prostą linię melodyczną, piosenka ta znakomicie nadaje się do wykorzystania na lekcji niemieckiego już na poziomie B1, prowokując uczniów do żywej dyskusji na temat rzekomych i faktycznych zachowań Niemców:

Natürlich hat ein Deutscher „Wetten, dass ...?“ erfunden.
Vielen Dank für die schönen Stunden!
Wir sind die freundlichsten Kunden auf dieser Welt,
Wir sind bescheiden, wir haben Geld.
Die Allerbesten in jedem Sport,
Die Steuern hier sind Weltrekord.
Bereisen Sie Deutschland und bleiben Sie hier;
Auf diese Art von Besuchern warten wir.
Es kann jeder hier wohnen, dem es gefällt,
Wir sind das freundlichste Volk auf dieser Welt.
Nur eine Kleinigkeit ist hier verkehrt,
Und zwar, dass Schumacher keinen Mercedes fährt¹⁵.

Już na początku utworu pojawia się określenie „Wetten, dass ...?“. Jeśli nauczyciel języka niemieckiego nie wie, że chodzi tu o program rozrywkowy emitowany w telewizji niemieckiej od 1981 r. pod tym tytułem, może mieć problem z wyjaśnieniem uczniom sensu zdania, że to Niemcy wynaleźli „Zalóźmy się, że ...!”¹⁶. Pod koniec pierwszej zwrotki pojawia się wyraz „Schumacher”. To oczywiście nazwisko byłego kierowcy rajdowego i wielokrotnego mistrza świata w tej dyscyplinie, Michaela Schumachera (ur. 1969). Nauczyciel nieposiadający elementarnej wiedzy z zakresu sportu mógłby sądzić, że chodzi tu o *szewca* (*Schuhmacher*), zaś w tekście wystąpił błąd w postaci literówki. W dalszych słowach piosenki pojawia się więcej „smaczków językowych”, a także kilka popularnych wulgaryzmów:

¹⁴ Na temat postrzegania Niemców przez polskie społeczeństwo powstała w 2016 r. w Akademii Zamojskiej interesująca publikacja: P. Popieliński, *Postrzeganie i stereotyp Niemca wśród polskiego społeczeństwa*, „Facta Simonidis” 2016, nr 1 (9), Zamość 2016, s. 263–277.

¹⁵ Tłumaczenie własne: „To oczywiście Niemiec wynalazł «Zalóźmy się, że ...?» Serdecznie dziękujemy za miłe spędzony czas! Jesteśmy najbardziej przyjaznymi klientami na świecie, jesteśmy skromni, bo mamy pieniądze. Jesteśmy najlepsi w każdym sporcie, podatki stanowią tutaj rekord świata. Zwiedźcie Państwo Niemcy i zostańcie tu, na ten rodzaj gości czekamy. Każdy może tu zamieszkać, komu się tylko spodoba. Jesteśmy najbardziej przyjaznym narodem na świecie. Tylko jedna rzecz jest tu na opak, a mianowicie to, że Schumacher nie jeździ mercedesem!”

¹⁶ W 2005 r. Telewizja Polska TVP zakupiła licencję tego programu i emitowała go w latach 2005–2006 na antenie TVP2 pod nazwą „Zalóź się”.

Es bilden sich viele was auf Deutschland ein
 und Mancher findet es geil, ein Arschloch zu sein.
 Es gibt Manchen, der sich gern über Kanaken beschwert
 und zum Ficken jedes Jahr nach Thailand fährt.
 (...)

 Wir sind besonders gut in Auf-die-Fresse-Hau'n,
 auch im Feuerregen kann man uns vertrauen.
 Wir stehen auf Ordnung und Sauberkeit.
 Wir sind jederzeit für ,n Krieg bereit¹⁷.

Wywodzący się z języka polinezyjskiego wyraz *Kanake* stanowi w krajach niemieckojęzycznych obraźliwe określenie obcokrajowców z krajów muzułmańskich, przede wszystkim Turków. W tekście są także ciekawe kolokwializmy, jak np. „Auf-die-Fresse-Hauen” (walenie w mordę) czy potoczne wyrażenie „stehen auf” („lecieć na coś lub na kogoś”) w znaczeniu „podobać się” (niemiecki ekwiwalent to dosłownie: „stać na coś”), a także popularne wulgaryzmy: „geil” (zajebisty), „ficken” (pieprzyć się) oraz „Arschloch” (duppek), przy czym z morfologicznego punktu widzenia rzeczownik ten składa się z dwóch wyrazów: „Arsch” (*dupa*) i „Loch” (*dziura*). Siła wyrazu niemieckiego rzeczownika złożonego *Arschloch* jest zatem zdecydowanie większa niż jego stosunkowo niewinny polski odpowiednik.

Problem rozumienia tekstu przez nauczyciela (i ucznia!) pragnę przedstawić na przykładzie piosenki skomponowanej przez Rahel Oehri-Malin, nauczycielkę muzyki jednej ze szkół podstawowych w Liechtensteinie. Piosenka została wybrana w konkursie jako hymn jubileuszu 300-lecia istnienia Księstwa Liechtenstein (1719–2019). Nosi ona tytuł „Do khör i hi”. Już sam tytuł może wprowadzić w zakłopotanie. W standardowym języku niemieckim tytuł brzmiałby „Da gehöre ich hin”, co w swobodnym przekładzie można by przetłumaczyć jako „To jest moja ojczyzna”, względnie „Tam jest moje miejsce”, a w dosłownym tłumaczeniu „Tam przynależę”. Bez znajomości realiów liechtensteińskich, bez znikomej choćby wiedzy na temat geografii, topografii, historii, kultury, miejscowych dialektów, zwyczajów ludowych oraz polityki i administracji tego państwa, nauczyciel języka niemieckiego z Polski jest wobec tej piosenki i wielu innych podob-

¹⁷ Tłumaczenie własne: „Wielu ludzi ma różne wyobrażenia dotyczące Niemiec (dosłownie: „Wielu ma różne urojenia na temat Niemiec”), i niejeden uważa, że bycie dupkiem jest czymś zajebistym. Wielu skarży się na Turków (i innych migrantów głównie z krajów muzułmańskich), wielu odwiedza co roku Tajlandię, by się tam pieprzyć. (...) Jesteśmy szczególnie dobrzy w waleniu w mordę, również w czasie wojny (dosłownie: „w deszczu ognia”) można nam zaufać. Jesteśmy zwolennikami porządku i czystości (dosłownie: „Lecimy na czystość i porządek”). W każdym czasie jesteśmy gotowi na wojnę”.

nich utworów muzycznych całkowicie bezradny. To jest zresztą główny powód, dlaczego Księstwo Liechtenstein w studiach kulturoznawczych w naszym kraju to ciągle jeszcze *terra incognita*¹⁸.

W pierwszych słowach autorka piosenki wymienia wszystkie gminy liechtensteińskie, jednak nie w standardowym języku niemieckim, lecz w swym rodzimym dialekcie balcerskim (Balznerdialekt), używanym w gminie Balzers. Gminy te to: Gamprin (w dialekcie: Gampri), Eschen (Escha), Mauren (Mura), Schellenberg (Schellaberg), Vaduz (Vadoz), Triesen (Tresa), Balzers, Triesenberg (Tresaberg), Planken (Planka), Ruggell i Schaan (Schaa). Mało kto w Polsce wie, że stolica Księstwa Liechtenstein, Vaduz, nie ma praw miejskich i jest wioską. W dalszej części piosenki pojawiają się pospolite nazwiska Liechtensteińczyków, jak Frick, Beck, Gasner, Sprenger, Ospelt itd.¹⁹

Wykorzystanie piosenek w różnych niemieckojęzycznych dialektach na lekcjach niemieckiego uważam za bezcenne i niezastąpione. W rozmowie z rówieśnikami z Austrii, ze Szwajcarii, z Liechtensteinu, Tyrolu Południowego czy Luksemburga, ale także z wielu regionów Niemiec, młodzi Polacy szybko zauważą, że słyszany przez nich język różni się od tego, jakiego uczyli się na lekcjach w szkole. Nie chodzi, rzecz jasna, o aktywne opanowanie jakiegokolwiek dialektu przez ucznia. Chodzi o to, by uczeń uczył się dialekt *rozumieć*, ale by rozmawiał i pisał w standardowym języku niemieckim. Taki postulat został sformułowany przez germanistów już w 2001 r. podczas XII Międzynarodowego Kongresu Nauczycieli Języka Niemieckiego w Lucernie: „Dialekte *verstehen*, Hochdeutsch *sprechen* und *schreiben*” („Dialekty *rozumieć*, w standardowym języku niemieckim *mówić* i *pisać*”)²⁰. Wysłuchanie piosenki w dialekcie i porównanie transkrypcji w wersji dialektalnej z tłumaczeniem na standardowy język niemiecki stanowi dla ucznia bądź studenta niezmiernie

¹⁸ A. Stopyra, *Zur Problematik des Übersetzens der liechtensteinischen Literatur* (O problematyce translacyjności literatury liechtensteińskiej), w: B. Kremberg, A. Pełka, J. Schildt (red.), *Übersetzbarkeit zwischen den Kulturen*, Frankfurt am Main–Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Wien 2010, s. 301–316.

¹⁹ Piosenka dostępna jest na kanale internetowym Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=TEExpguBLDPE> (dostęp: 1.07.2024), zaś tekst z nutami na oficjalnej stronie jubileuszu 300-lecia Księstwa Liechtenstein: https://www.300.li/application/files/5915/6085/1209/Liechtensteiner_Song_Do_Khoer_I_Hi_Leadsheet.pdf.

²⁰ Por. Der Internationale Deutschlehrerverband IDV (red.), *Konzepte und Thesen. XII. Internationale Tagung der Deutschlehrerinnen und Deutschlehrer*, Luzern 2001. Podobna zasada powinna dotyczyć stosowania języka młodzieżowego: uczeń powinien uczyć się *rozumieć* język niemieckich nastolatków, jednak *używać* wyłącznie standardowego języka niemieckiego (zarówno literackiego, jak i potocznego), wolnego od slangu i wulgaryzmów.

cenną okazję do kontaktu z żywym językiem używanym w danym regionie niemieckiego obszaru językowego.

Kolejna kwestia, którą chciałbym poruszyć, to wulgaryzmy. Znaleźć je można nie tylko w piosenkach skrajnie ordynarnych grup muzycznych, jak choćby znakomitej pod względem instrumentalnym austriackiej grupy hiphopowej PerVers, rapującej w dialekcie wiedeńskim, ale także w „zwykłych” piosenkach popularnych zespołów słuchanych przez większość mieszkańców krajów DACHL. Pospolite wulgaryzmy, takie jak *Scheiß*, *Scheiße*, *scheißen*, *Arsch*, *Arschloch*, *verarschen*, *wichsen*, *Wichser*, *Titten*, *ficken* itd., pojawiają się nawet w bardzo znanych piosenkach emitowanych często w radio czy w muzycznych programach telewizyjnych. Wiele z tych piosenek znanych jest doskonale również polskim fanom języka niemieckiego. Niektóre z nich to: „Michi gegen die Gesellschaft” grupy Die Fantastischen Vier, „Schön sein” i „Standard Deutschland” zespołu Die Toten Hosen, „Chronisch pleite”, „Mein Fahrrad” oraz „Hier sind wir” zespołu Die Prinzen, „An Tagen wie diesen”, „Gangsta Rap”, „Jugend forscht” oraz „Silberfische in meinem Bett” grupy hiphopowej Fettes Brot, „Ich mag Frauen mit dicken Titten” grupy Die Ärzte, „Ich find dich Scheiße” i „Spiegel” nieistniejącej już formacji żeńskiej Tic Tac Toe, czy także „Oh Scheiße” i „Ein Herz und eine Seele” uwielbianego przez nastolatków nieistniejącego już niestety kwartetu męskiego wykonującego znakomitą muzykę a-capella Wise Guys, oraz całe mnóstwo innych. Kilka lat temu wraz z moimi studentami wziąłem udział w koncercie Wise Guys w Mannheimie, który odbył się w ramach Katolickich Dni Kościoła w Niemczech. W koncercie uczestniczyło ok. 20 000 osób, w tym bardzo wiele rodzin z małymi dziećmi. Muzycy zaprezentowali m.in. jeden ze swoich najnowszych hitów, zatytułowany „Scheiße, Scheiße, Scheiße” („Gówno, gówno, gówno”). W refrenie pojawia się także okrzyk „Alleluja”. Tłum skandował wraz z zespołem „Scheiße, Scheiße, Scheiße”, następnie „Alleluja”. Używany w piosence wulgaryzm „Scheiße” zdawał się nie tylko nie przeszkadzać rozśpiewanym uczestnikom koncertu o charakterze religijnym, ale wręcz wywołał swoiste rozbawienie i rozluźnienie. Na przykładzie tych utworów muzycznych można zauważyć ogromną przepaść kulturową między Niemcami i Polakami, w tym całkowicie inne podejście do religijności, w moim mniemaniu niekoniecznie na korzyść Niemców²¹.

²¹ Analizując teksty piosenek niemieckich wykonawców, można dojść do wniosku, że ulubionym słówkiem Niemców jest właśnie mało apetyczny wulgaryzm *Scheiße*. Kiedy w 2008 r. wpisałem ten wyraz w Google, pojawił się on aż 9 milionów razy. Dziś Google wskazuje na ok. 30 milionów pojawień.

Znana rosyjska germanistka, prof. Maria Lukjantschikowa (Moskwa), uważa, iż szczególnie obsceniczne wyrazy i wyrażenia – z powodów moralnych bądź społecznej nieakceptacji – nie powinny być nauczane²². Jestem w tej kwestii jednak nieco innego zdania. Skąd uczeń ma wiedzieć, że dany wyraz ma w języku obcym ordynarny charakter? Nie jestem zwolennikiem udostępniania uczniom całej palety wulgarnych określeń, jeśli jednak w tekście pojawi się wulgaryzm, powinien on zostać rzetelnie przetłumaczony na język polski lub – w przypadku braku dosłownego polskiego odpowiednika – odpowiednio skomentowany. Chodzi mi o to, by nauczyciel miał odwagę powiedzieć na głos, że np. *Titten to cycki*, a nie *piersi*, zaś *Arsch to dupa*, a nie *tyłek*. Tłumacząc uczniom wyrazy mające wydźwięk ordynarny, nauczyciele często zatają ich prawdziwą siłę wyrazu i zastępują je niewinnymi, niewulgarnymi odpowiednikami. Znam nauczycieli, którzy tłumaczą swym uczniom, że *geil* (zajebisty) to to samo, co *prima*, *fantastisch*, *super* czy *toll* (wszystkie te przymiotniki oznaczają: super, wspaniały, fantastyczny). Tak daleko idące uproszczenie bez odpowiedniego komentarza ze strony nauczyciela spowoduje, że podczas pobytu w Niemczech, np. w ramach wymiany międzyszkolnej, uczeń może powiedzieć pani domu, że „kolacja była *zajebista*” albo że goszcząca go rodzina posiada „*zajebiste* mieszkanie”, czym wywołać może konsternację. Znam wielu młodych Niemców w wieku 20–40 lat, dla których modne wśród nastolatków określenie *geil*, a także jego liczne warianty, takie jak *affengeil*, *oberaffengeil*, *endgeil*, *supergeil*, *megageil* itd., są po prostu niesmaczne. Nieprawdą jest stosowane przez niektórych (również nauczycieli!) uproszczenie, że „przecież każdy (Niemiec) tak mówi”. Używanie wulgaryzmów przez nauczycieli, chcących przypodobać się swym uczniom i być uznanym przez nich za „cool”, uważam za niepedagogiczne, a zatem błędne. Zgadzam się natomiast z emerytowaną już dziś prof. Evą Neuland z Instytutu Germanistyki Uniwersytetu Wuppertal, przez wiele lat badającą język niemieckich nastolatków w różnych jego aspektach, która uważa, że zdemaskowane i odtabuiizowane wulgaryzmy przez dorosłych tracą swoją atrakcyjność u nastolatków, zaś używanie powiedzonek zaczerpniętych ze slangu młodzieży przez osoby dorosłe ośmiesza je, brzmią one bowiem w ich wykonaniu sztucznie, gdyż nie są adekwatne do ich grupy wiekowej i posiadanego przez nich wykształcenia²³.

²² M. Lukjantschikowa, *Jugendsprache im DaF Lehrwerk für Jugendliche*, w: E. Neuland (red.), *Jugendsprachen – Spiegel der Zeit. Reihe: Sprache – Kommunikation – Kultur*, t. 2, Frankfurt am Main 2003, s. 76.

²³ Por. E. Neuland (red.), *Jugendsprachen – Spiegel der Zeit. Reihe: Sprache – Kommunikation – Kultur*, t. 2, Frankfurt am Main 2003.

Jeśli chodzi o wybór piosenek z przeznaczeniem ich na lekcje języka obcego, chciałbym zachęcić Państwa do zastanowienia się nad słuszością promowania niektórych kontrowersyjnych zespołów muzycznych. Teksty piosenek grupy Rammstein na przykład, najbardziej chyba rozpoznawalnego zespołu niemieckiego na świecie, poruszają tematy mroczne i demoniczne, jak choćby zainspirowany historią słynnego „kanibala z Rotenburga”²⁴ utwór „Mein Teil”. W niemieckim slangu rzeczownik *Teil*, dosłownie „część”, oznacza męskiego *penisa*. Większość tekstów piosenek grupy Rammstein obraca się wokół wynaturzonej miłości i problemu samotności, chorych żądź i perwersji. Wiele z nich dotyka różnych drażliwych sfer życia, a więc seksu („Rein raus”, „Bück dich”, „Sehnsucht”, „Du riechst so gut”), narkotyków („Adios”), homoseksualizmu („Mann gegen Mann”), a nawet różnych parafilii, takich jak nekrofilia („Heirate mich”), kazirodztwo i pedofilia („Laichzeit”, „Tier”, „Spiel mit mir”).

W teledysku do wspomnianej piosenki „Mein Teil” pojawia się jeden z piosenkarzy zjadający anioła i uprawiający z nim seks oralny. Drugi z muzyków tańczy balet, trzeci uprawia z samym sobą zapasy, czwarty – jakby obezwładniony niewidzialną siłą – krzyczy, zaś piąty miota się w spazmach po podłodze. Następnie członkowie zespołu walczą ze sobą w błocie. Teledysk kończy się sceną, w której pięciu członków zespołu wychodzi na czworakach – niczym zwierzęta – z berlińskiego metra. Szósty członek zespołu, przebrany za kobietę, prowadzi pozostałych ulicami Berlina na smyczy. Widocznym efektem popularyzacji tego typu zachowań przez grupę Rammstein są gorszące sceny znane z tzw. Marszów Równości, w wykonaniu członków i sympatyków ruchu LGBT w wielu krajach Europy, w tym także w Polsce. Kontrowersje wokół tego teledysku,

²⁴ Armin Meiwes (ur. 1961) to niemiecki informatyk, zwany *Heskim Kanibalem* oraz *Potworem z Rotenburga*, który w marcu 2001 r. zamordował i częściowo zjadł poznanego przez internet mężczyznę Bernda Jürgena Armando Brandesa. W Niemczech znany jest też jako „Der Metzgermeister” (dosłownie: Mistrz Masarski). Meiwes od 1999 r. szukał w internecie ludzi zainteresowanych praktykami kanibalistycznymi. Zamieszczał też ogłoszenia, w których poszukiwał młodych mężczyzn w celu „zabicia i zjedzenia”. W lutym 2001 r. na jedno z takich ogłoszeń odpowiedział Bernd Jürgen Armando Brandes, 43-letni wówczas inżynier z Berlina. Wieczorem 9 marca doszło w mieszkaniu Meiwesa do spotkania, które sprawca nagrał na wideo. Meiwes obciął penisa Brandesa i obaj go zjedli, zanim Brandes został zabity. Brandes domagał się, aby Meiwes odgryzł jego penisa, ale gdy to się nie udało, podobnie jak próba użycia zwykłego noża, użyto ostrego noża do mięsa. Brandes usiłował zjeść swoją część własnego penisa na surowo, ale nie mógł, gdyż okazał się „zbyt twardy, gumowaty”. Wtedy Meiwes usmażył go na patelni z solą, pieprzem i czosnkiem. 9 maja 2006 r. Sąd Apelacyjny we Frankfurcie nad Menem skazał Meiwesa za morderstwo na dożywocie. Por. https://de.wikipedia.org/wiki/Armin_Meiwes (dostęp: 1.07.2024).

ale także wielu innych wideoklipów grupy Rammstein spowodowały, że w niemieckiej MTV mogły być one emitowane dopiero po godz. 23. Warto zatem, by nauczyciele niemieckiego, którzy chcą wykorzystywać w swych lekcjach piosenki tej grupy, dobrze się zastanowili, jakie wzorce kreują wśród podległej im młodzieży. Ponoszą oni bowiem odpowiedzialność nie tylko za rozwój wiedzy i umiejętności językowych swoich uczniów, ale także za ich wychowanie i rozwój moralny. Chyba, że są i tacy nauczyciele, którym obojętne jest, czy i w naszym polskim społeczeństwie zaczną się także pojawiać przykłady wszelkich możliwych perwersji, z kanibalizmem włącznie. Również uczniowie i studenci, którzy dbają o kulturę języka, własny rozwój moralny oraz pragną chronić siebie i swój umysł przed destruktywnym, wpływającym na podświadomość człowieka działaniem muzyki rockowej o treściach, które są wielkim zagrożeniem dla zdrowia psychicznego i życia duchowego, powinni wystrzegać się tego rodzaju muzyki, do czego przekonuje choćby Erika Funk-Hennigs²⁵.

Wielką karierę muzyczną robią dziś na całym świecie bardzo młodzi wykonawcy. Jeszcze kilkanaście lat temu ogromną popularnością cieszyła się 34-lletnia dziś Christina Klein (ur. 1990), znana w środowisku muzycznym jako LaFee²⁶. Dzięki potężnemu wsparciu czasopisma młodzieżowego „Bravo”, znanego zresztą nie tylko z artykułów poświęconych muzyce, ale także z bardzo kontrowersyjnych porad seksualnych dla nastolatków²⁷, a także kanału telewizyjnego VIVA, już w wieku 15 lat LaFee znalazła się w czołówce najpopularniejszych wykonawców niemieckojęzycznej muzyki pop²⁸. Przepełnione rynsztokowym słownictwem piosenki LaFee dotyczą głównie miłości i seksu oraz samotności („Zusammen”, „Wer bin ich”, „Das erste Mal”, „Der Regen fällt”, „Halt mich”), sadystycznej wręcz nienawiści wobec byłych przyjaciół („Heul doch”, „Virus”), a także innych problemów ze świata nastolatków i osób dorosłych, takich jak seksualne wykorzystywanie dzieci („Mitternacht”), bulimia („Du bist schön”), śmierć („Du lebst”) czy mobbing („Warum”). Z uwagi na tematykę i kontrowersyjne spojrzenie na wspomnianą problematykę widzianą oczami zbunt-

²⁵ E. Funk-Hennigs, *Über den Zusammenhang von Musik und Gewalt in musikalischen Jugendkulturen dargestellt an der Black-Metal- und der Skinheadszone*, w: G. Hoffmann (red.), *Musik & Gewalt. Aggressive Tendenzen in musikalischen Jugendkulturen*. Wißner-Verlag, Augsburg 2021, s. 123–138.

²⁶ Utwory LaFee doskonale znane były ówczesnym polskim nastolatkom, o czym świadczą choćby polskie strony internetowe licznych fanów piosenkarki (głównie w wieku 12–16 lat).

²⁷ Por. M. Berger, *Bravo: 50 Jahre Pubertätserotik und Teenie-Pop*, „Unsere Jugend”, Berlin 2006, s. 341–344.

²⁸ M. Fuchs-Gamböck, T. Schatz, *LaFee. Das erste Mal*, München 2007.

wanej i ordynarnej nastolatki, piosenki LaFee paradoksalnie znakomicie nadają się do wykorzystania w lekcjach niemieckiego w starszych klasach liceum, przede wszystkim jednak na uniwersytecie na kierunku lingwistyka lub germanistyka, jednakże wyłącznie z odpowiednim komentarzem ze strony wykładowcy, który – najlepiej wraz ze studentami – zdemaskuje mechanizm lansowania tego typu muzyki przez potężne koncerty muzyczne i show-biznes. Przedmiotem interesującej i krytycznej (!) dyskusji na temat negatywnych zachowań młodzieży niemieckiej, a w kontrastywnym ujęciu także polskiej, może być piosenka „Virus”, w której LaFee opisuje swoją zemstę na byłym chłopaku i ongiś najlepszej przyjaciółce, nazywając ją „kawałeczkiem brudu” (*kleines Stückchen Dreck*) i „zdzirą” (*Schlampe*) oraz życząc jej „wszystkiego najgorszego” (*alles Schlechte*):

Ich wünsch dir einen Virus.
 Ich wünsch dir fiese Pickel ins Gesicht. (...)
 Und alles Schlechte nur für dich. (...)
 Ich wünsche dir die Katze an den Hals.
 Ich wünsch dir 'nen Bazillus,
 Der dich hässlich macht und alt²⁹.

Jeszcze przed paroma laty wielką popularnością cieszył się także zespół Tokio Hotel, reprezentujący podobnie jak LaFee tzw. *teen pop* – gatunek muzyczny łączący teksty o problemach, uczuciach i codzienności nastolatków z muzyką pop. Grupa zadebiutowała w 2005 r., kiedy to jej członkowie – czterech chłopców o delikatnej, nieco dziewczęcej urodzie – mieli niespełna 16 lat. Grupą docelową zespołu stały się nastolatki w wieku 12–16 lat, jak choćby widoczne na zdjęciu fanki zespołu, w koncertach brały jednak udział nawet jeszcze młodsze dzieci. Koncerty Tokio Hotel oraz podobnych zespołów młodzieżowych stanowią niewątpliwie znakomitą przestrzeń do ciekawych badań socjologicznych, pozwalających na wyciągnięcie alarmujących wniosków. Podczas koncertów tłumy wyzywająco ubranych nastolatków wyrzucały do góry nie tylko misie pluszowe, ale także staniki, majtki i prezerwatywy, wykrzykując swe erotyczne marzenia o natychmiastowej chęci utraty dziewictwa z którymś ze swych idoli. Nie brakowało młodych dziewcząt, na których koszulkach widnieją napisy w rodzaju: „Chcę ci się oddać”, „Jestem gotowa na wszystko” itd.

Piosenki takich wykonawców, jak LaFee, Tokio Hotel, Jimi Blue Ochsenknecht i wielu innych młodziutkich wokalistów wylansowanych przez takie media, jak czasopismo „Bravo”, które czytają z wypiekami na twarzy

²⁹ Tłumaczenie własne: „Życzę ci wirusa. Życzę ci ohydnych pryszczu na twarzy. (...) I wszystkiego najgorszego dla ciebie. (...) Życzę ci (pazurów) kota na szyi. Życzę ci jakiejś laseczki bakterii, która uczyni cię brzydką i starą”.

nawet 10-latki, obnaża nie tylko zepsucie moralne sfrustrowanych nastolatków z Europy Zachodniej, ale także ich merkantylny styl życia. Wykonawcy ci są jednak jedynie marionetkami w potężnej maszynie show-biznesu. Seksualizacja dzieci i młodzieży poprzez lansowanie coraz to młodszych i coraz bardziej wyzywająco ubranych wykonawców wydaje się całkowicie świadoma, zaś przekazywane w ten sposób w podświadomość nastolatków „wzorce” moralne mają niepodważalny wpływ na ich kształtowanie. Dlatego – moim zdaniem – ogromnie ważnym zadaniem pedagogicznym nauczyciela języka obcego jest kompleksowe podejście do tego zjawiska i – w ramach dyskusji z uczniami (najlepiej w języku przez siebie nauczonym) – zdemaskowanie mechanizmu manipulacji, jaki stosują media promujące taką właśnie muzykę i takie zachowania wśród nastolatków. Dotyczy to oczywiście nauczycieli wszystkich języków. Wykorzystanie tekstów piosenek LaFee i innych, podobnych do niej wykonawców na lekcjach języka obcego bez odpowiedniej dyskusji, mogłoby uczniom sugerować, że nauczyciel sam promuje styl zachowania przedstawiony w piosence, a to oznaczałoby jego całkowitą pedagogiczną porażkę.

Na koniec chciałbym przestrzec nauczycieli przed niewłaściwym „obchodzeniem się” z muzyką, nie tylko młodzieżową. Zasada generalna: nauczyciel nie może wymagać od uczniów czegoś, czego sam nie potrafi (albo nie chce) wykonać. W czasie, gdy byłem jeszcze uczniem szkoły średniej, nauczycielka zmuszała nas do śpiewania kolędy „Stille Nacht” („Cicha noc”) oraz pastoralki „O Tannenbaum”. Nie byłoby w tym może nic nadzwyczajnego, gdyby nie to, że sama nie chciała śpiewać, włączyła jedynie magnetofon i puściła nagranie kolędy w wykonaniu znanego chóru chłopięcego. Chór ten śpiewał w tak wysokiej tonacji, że nikt z uczniów nie był w stanie włączyć się w śpiew. W klasie rozległ się jedynie gromki śmiech, co oczywiście tylko rozsierdziło naszą „Helgę”³⁰. Stąd moja rada: nawet nie mając głosu Pavarottiego, możecie Państwo śpiewać wraz z uczniami. To pomoże pokonać im własną nieśmiałość i znakomicie wpłynie na atmosferę lekcji. Jeśli wątpicie Państwo w swoje własne muzyczne umiejętności,

³⁰ Jeszcze na początku XX w. bardzo popularne imię żeńskie Helga, które na liście współczesnych ulubionych imion żeńskich nadawanym noworodkom znajduje się na szarym końcu i funkcjonuje we współczesnym języku niemieckim jako przestarzałe, stało się już pod koniec XX w. wśród polskich uczniów ulubionym i powszechnie używanym epitetem dla nielubianej nauczycielki języka niemieckiego. Męskim odpowiednikiem było również rzadko dziś używane imię Helmut. Por. A. Stopyra, *Deutsche Jugendliche und ihre Sprache. Internationale Fachkonferenz zum Thema „Jugendsprachen – Spiegel der Zeit”*, Wuppertal, 31.05.–2.06.2001, w: L. Kolago (red.), „Studien zur Deutschkunde”, Bd. XXIV, Warszawa 2002, s. 912–920.

pragnę polecić zapamiętanie słów austriackiego kompozytora i teoretyka muzyki, pioniera muzyki dodekafonicznej i atonalności, Arnolda Schönberga (1874–1951):

Nauczyciel musi mieć odwagę zbłądzić się. Musi pokazać się nie jako ten nieomylny, który zawsze wszystko wie i nigdy nie popełnia błędu, lecz jako ten nieustrudzony, który ciągle szuka i być może czasami znajduje. Dlaczego mielibyśmy być półbogami? Czyż nie lepiej być w pełni ludźmi?³¹

BIBLIOGRAFIA

- Berger Manfred, *Bravo: 50 Jahre Pubertätserotik und Teenie-Pop*, „Unsere Jugend“, t. 58, Berlin 2006, s. 341–344.
- Dudenredaktion (red.), *Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim–Leipzig–Wien–Zürich 2007.
- Ehmann Hermann, *Endgeil. Das voll korrekte Lexikon der Jugendsprache*, München 2005.
- Ehmann Hermann, *oberaffengeil – Neues Lexikon der Jugendsprache*, München 1996.
- Fuchs-Gamböck Michael, Schatz Thorsten, LaFee. *Das erste Mal*, München 2007.
- Funk-Hennigs Erika, *Über den Zusammenhang von Musik und Gewalt in musikalischen Jugendkulturen dargestellt an der Black-Metal- und der Skinheadszone*, w: Gabriele Hoffmann (red.), *Musik & Gewalt. Aggressive Tendenzen in musikalischen Jugendkulturen*, Wißner-Verlag, Augsburg 2021, s. 123–138.
- Gutdeutsch Walter, *Jugendmusikkulturen – Hip Hop, Heavy Metal, Techno & Co. „Heal the World“ und andere musikalische Botschaften. Die Musikwelt der Jugendlichen hält der Erwachsenenwelt einen Spiegel vor*, Wien 2010.
- Jeziński Marek, *Muzyka popularna jako forma pamięci kulturowej*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka“, nr 3 (96), Warszawa 2017, s. 14–25.
- Kwiatkowska Magdalena, „Folk or popular? Distinctions, Influences, Continuities“, Richard Middleton i David Horn, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney 1981 [recenzja], „Muzyka. Kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki“, t. 28, nr 3: 110, Warszawa 1983, s. 133–136.
- Lukjantschikowa Maria, *Jugendsprache im DaF Lehrwerk für Jugendliche*, w: Eva Neuland (red.), *Jugendsprachen – Spiegel der Zeit. Reihe: Sprache – Kommunikation – Kultur*, t. 2, Frankfurt am Main 2003, s. 497–508.
- Neuland Eva, *Doing Youth. Zur medialen Konstruktion von Jugend und Jugendsprache*, „SPRACH-REPORT“, nr 1/2001, Mannheim 2001, s. 5–10.
- Neuland Eva (red.), *Jugendsprache, Jugendliteratur, Jugendkultur*, Frankfurt am Main 2003, s. 7–10, 91–112.
- POOL-LIFDU (red.), *Heute hier, morgen dort – Lieder, Chansons und Rockmusik im Deutschunterricht*, Berlin und München 1991.
- POOL-LIFDU (red.), *Mein Gespräch, meine Lieder – Liedermacher im Deutschunterricht*, Berlin und München 1986.

³¹ „Der Lehrer muss den Mut haben, sich zu blamieren. Er muss sich nicht als der Unfehlbare zeigen, der alles weiß und nie irrt, sondern als der Unermüdliche, der immer sucht und vielleicht manchmal findet. Warum Halbgott sein wollen? Warum nicht lieber Vollmensch?“ Cyt. za: A. Schönberg, *Harmonielehre – Vorwort*, Leipzig 1911, s. 2.

- Popieliński Paweł, *Postrzeganie i stereotyp Niemca wśród polskiego społeczeństwa*, „Facta Simonidis” 2016, nr 1 (9), Zamość 2016, s. 263–277.
- Sobkowiak Paweł, *Interkulturowość w edukacji językowej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Stopyra Artur, *Deutsche Jugendliche und ihre Sprache. Internationale Fachkonferenz zum Thema „Jugendsprachen – Spiegel der Zeit“ in Wuppertal*, w: Lech Kolago (red.), „Studia niemcoznawcze”, t. XXIV, Warszawa 2002, s. 912–920.
- Stopyra Artur, *Deutschsprachige Popmusik im modernen Deutschunterricht und ihre Rezeption in der arabisch-islamischen Welt*, w: „IMAGO Interculturalité et Didactique”, vol. 22, no 2, Oran 2024, s. 58–69.
- Stopyra Artur, *Einsatz von Jugendmusik im landeskundebezogenen DaF-Unterricht*, w: Galina Kramorenko (red.), *Актуальные проблемы германистики и романистики*, t. 9, cz. 1, Smolensk 2005, s. 195–201.
- Stopyra Artur, *Helgas & Helmut's = Strafkommando. Jugendsprache und Jugendmusik im Deutschunterricht in Polen*, „Deutsche Rundschau”, nr 1/2, Ontario 2004, s. 16.
- Stopyra Artur, *Jugendmusik und die deutsche Umgangssprache im DaF-Unterricht*, w: Michael Schön (red.), *Germanisten- und Deutschlehrerverband Taiwan, 15. Jahrestagung. Tagungsbeiträge*, Taipei 2006, s. 71–96.
- Stopyra Artur, *Jugendsprache und Jugendmusik im modernen DaF-Unterricht – Einige Überlegungen aus der polnischen Perspektive*, w: Kamal El Korso (red.), *Germanistik und Deutsch als Fremdsprache: Gegenwart und Perspektiven – Konferenzband*, Oran 2004, s. 176–187.
- Stopyra Artur, *Jugendsprache(n) im neuesten sprachwissenschaftlichen Diskurs – Internationale Tagung „Perspektiven der Jugendsprachforschung“ in Zürich, 17.–19. Februar 2005*, w: Lech Kolago (red.), „Studia niemcoznawcze”, t. XXIX, Warszawa 2006, s. 859–863.
- Stopyra Artur, *Zur Problematik des Übersetzens der liechtensteinischen Literatur (O problematyce translacyjności literatury liechtensteinskiej)*, w: Bettina Kremberg, Artur Pełka, Judith Schildt (red.), *Übersetzbarkeit zwischen den Kulturen*, Frankfurt am Main–Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Wien 2010, s. 301–316.
- Wippermann Peter (red.), *Wörterbuch der Szenesprachen*, Mannheim 2000.
- Zaimoğlu Feridun, *Kanak Sprak. 24 Misstöne vom Rande der Gesellschaft*, Berlin 1995.

Modern Songs as an Intercultural Medium of Foreign Language Teaching on the Example of the German Language

Abstract

The article is primarily aimed at teachers of various languages, who use modern songs in their lessons as phonetic and lexical material supporting the learning of a foreign language (or native language), culture experts, linguists, as well as musicologists and music students, who usually also learn foreign languages and usually like to sing. I would like to draw attention to several aspects concerning teaching languages with the support of broadly understood youth music. One of them is the linguistic competence of teachers themselves, who often do not understand the hidden meaning of the rich phraseology of modern slang, various idioms and language abbreviations that appear in the lyrics of rock and hip-hop songs, as well as cultural phenomena characteristic of a given country, and various social preferences imposed by the environments creating

a given style of music. I would like to touch upon, among others, the important issue of vulgarisms, often found in songs (especially in rock and hip-hop lyrics), and propose a method – perhaps somewhat controversial for some, but in my opinion correct – of translating them into the native language, especially when using musical pieces in school lessons. I would also like to convince teachers and students to use dialectal music (Mundartmusik) and draw attention to the practical possibilities offered by contact with musical pieces performed also in other countries where the language being taught is used by its inhabitants as a native language, not just in one. Finally, I would like to present typical methodological errors made by some teachers who use youth music in teaching a foreign language.

Keywords: Intercultural communication; music education; German music; pop music; dialectal music; teaching of German; modern German slang; profanity (offensive words); Rammstein

