

Aktualizacja tradycji w polskiej muzyce artystycznej XX wieku

Kiedyż ludzie zrozumieją nareszcie, że samorodnej sztuki nie ma, że każdy artysta jest arystokratą, który musi mieć za sobą tychże dwanaście pokoleń złożonych z Bachów i Beethovenów – jeśli jest muzykiem, Sofoklesów i Szekspirów – jeśli jest dramaturgiem, a jeśli (...) wyprze się przodków lub ich nie zna, to pomimo największego nawet talentu będzie w najlepszym razie głupim partalą...¹

– pisał na początku XX wieku wybitny polski kompozytor Karol Szymanowski; w liście do słynnego muzykologa Zdzisława Jachimeckiego Szymanowski podkreślał tym samym wartość tradycji kulturowej i artystycznej, a także jej znaczenie dla kształtu twórczości powstałej później, w czasach współczesnych każdemu następnemu autorowi.

W refleksji muzykologicznej zagadnienie tradycji (wraz ze specyficznym dla niej kanonem tradycji) pojawia się stosunkowo często właśnie w minionym, XX stuleciu. Zdaje się to być rysem znamionym wobec zauważanej powszechnie XX-wiecznej ekspansji nurtów postmodernizmu i kontrkultury, które proponując „kulturę bez granic” odrzuciły tradycyjne normy i wartości, włącznie z kulturą narodową. Ponieważ jednak żadna kultura nowoczesna nie jest samowystarczalna i nie może czerpać tylko z samej siebie, przeto wkrótce okazało się, że jej rozwojowi służą najlepiej zachodzące procesy dyfuzji i osmozy (pomiędzy kulturami, a także w obrębie jednej kultury). W ten sposób ani kultura narodowa nie traci swej odrębności (pomimo napływu treści z kultur obcych), ani okazywanie zainteresowania wartościami innych kultur, czy nawet ich akceptacja nie muszą oznaczać zerwania z narodową identyfikacją. Zwielokrotnienie adaptacyjnych zapożyczeń ułatwione ekspansją mass mediów, stając się powszechnie obecne, wskazuje równocześnie na istnienie źródeł, pierwowzorów – a zatem na obecność tradycji.

Refleksja muzykologiczna, która „żywi się muzyką”, za materiał swoich rozważań wokół tradycji obiera zatem najczęściej kompozycje, które do tradycji odwołują się

¹ Karol Szymanowski do Zdzisława Jachimeckiego, cyt. za: Golachowski 1956, 41.

wprost, bezpośrednio, w sposób możliwie jawny, czytelny. Co więcej, nierzadko w sposób symboliczny. Utworami, które spełniają owe kryteria w sposób jednoznaczny i wyrazisty, są tzw. „utwory z cytatami” (muzycznymi).

Cytat muzyczny rozumiany jako „włączenie stosunkowo krótkiego segmentu istniejącej już muzyki w inne dzieło, w sposób podobny do cytatu w mowie lub w literaturze” (Burkholder 2001, 689), zajmuje szczególne miejsce pośród strategii intertekstualnych rozważanych w obrębie „sztuki dźwięku”. Nestor polskich muzykologów, Mieczysław Tomaszewski, zwraca uwagę na dwa momenty związane z obecnością cytatu muzycznego; są nimi użycie świadome i w pełni jawne, to znaczy uczynione w sposób na tyle wyróżniony, by słuchacz zidentyfikował oraz rozumiał cel i sens przytoczenia (Tomaszewski 1996, 117). Fragment muzyczny, który ma być wykorzystany jako dźwiękowy cytat nie może być zatem dobrany w sposób przypadkowy, bowiem dla celów komunikacji ze słuchaczem (a więc dla jawnego odwołania się do tradycji) nie wszystkie myśli muzyczne są jednakowo przydatne.

Szczególną grupę cytatów dźwiękowych, stanowią cytaty z hymnów państwowych lub religijnych, które przez kompozytorów bywają wykorzystane w sposób wyraźnie intencjonalny, jawny. One wskazują na tradycję kulturową i stanowią szczególnie interesujący materiał badawczy. To o hymnach przed laty polska muzykolog Zofia Lissa pisała, iż „są na tyle jednoznacznymi reprezentantami odpowiednich kompleksów wyobraźniowych, że mogą być podłożem muzycznych aluzji jednoznacznych treściowo w utworze muzycznym” (Lissa 1965, 299).

W polskiej tradycji muzycznej szczególnie silne stają się odwołania do dwóch słynnych hymnów: *Bogurodzicy* i *Boże coś Polskę*. To o muzyce skomponowanej z ich użyciem w XX wieku, o muzyce, która uaktualniała tradycję a równocześnie wzmacniała poczucie tożsamości narodowej traktować będzie niniejszy tekst.

Patrium Carmen niosąca nadzieję w nowych czasach

Bogurodzica – najstarsza polska pieśń zachowana wraz z melodią należy do utworów najczęściej przywoływanych w polskiej muzyce XX wieku w funkcji cytatu. Nawet pobieżny przegląd repertuaru pozwala znaleźć ponad 20 kompozycji (z udziałem cytatu z *Bogurodzicy*), wśród których można wyróżnić zarówno utwory wokalne (msze, motety na chór *a cappella*), wokально-instrumentalne (msze, pieśni), jak i instrumentalne (m.in. symfonie, poematy symfoniczne).

Przypomnijmy, że *Bogurodzica* to pieśń stanowiąca rodzaj modlitwy, błagania skierowanego do Najświętszej Maryi Panny. Równocześnie to pieśń rycerska z XIII wieku, śpiewana m.in. podczas bitwy pod Grunwaldem w 1410 roku, w której rozbity został niemiecki Zakon Krzyżacki. „*Patrium Carmen*, jak nazywano *Bogurodzicę*, jest nierozzerwalnie związana z historią Polski, rozbrzmiewała podczas koronacji królewskich i w czasie obwieszczania ważnych państwowych decyzji” (Obniska 1988, 30).

Tak częste użycie cytatów z *Bogurodzicy* można zatem tłumaczyć z jednej strony bardzo wyraźnym nacechowaniem jej wartościami patriotycznymi i religijnymi, których obecność niejednokrotnie była pożądana przez twórcę komponującego muzykę o charakterze narodowym, niejako „ku pokrzepieniu serc”. Z drugiej strony powszechna znajomość tej pieśni – pierwszego polskiego hymnu narodowego – pomagała kompozytorowi czynić skutecznym dialog z tradycją, a w ten sposób ułatwiała także porozumienie z odbiorcą.

Sporą część kompozycji, wykorzystujących *Bogurodzicę* jako składnik swego muzycznego materiału, stanowią msze. Badający tego typu twórczość Stanisław Dąbek wśród 21 opisanych mszy maryjnych z XX wieku wskazał na siedem wykorzystujących motywikę *Bogurodzicy* (por. Dąbek 1996, 43–104). Są to (w układzie chronologicznym):

- łacińska *Missa in honorem S[ancti] Adalberti Ep[iscopii] et Mart[yris]* op. 2 (1903 r.) na chór mieszany *a cappella* [ku czci św. Wojciecha] ks. Kazimierza Kleina (1871–1927);
- *Msza Polska Bogu-Rodzica* op. 25 nr 5 (1922 r.), na chór mieszany *a cappella*. Feliksa Nowowiejskiego (1877–1946);
- *Missa in honorem S. Andreae Bobola* (1938 r.) na 4-głosowy chór męski i organy Kazimierza Jurdzińskiego (1894–1960);
- *Missa Solemnis ex motivis antiquissimi cantus Bogu-Rodzica* (II red. 1938 r.), na 3-głosowy chór męski i organy ks. Leona Świerczka (1900–1980);
- *Msza Bogurodzica* (1943 r.) na 4-głosowy chór mieszany i organy Feliksa Rączkowskiego (1906–1989);
- *Missa abstracta* (1966 r.) na orkiestrę symfoniczną, chór i solistów Zbigniewa Penherskiego (ur. 1933);
- *Msza dziękczynna* (1974 r.) na chór mieszany *a cappella* (*Missa gratiarum actione per coro misto*) Juliusza Łuciuka (ur. 1927).

Istnieje ponadto nieopisana przez Dąbka, ale przez niego wymieniona *Msza „Bogurodzica”* Franciszka Przysłała (1884–1962) – przeznaczona na czterogłosowy chór męski z towarzyszeniem organów (por. Dąbek 1996, 400).

W powyższym repertuarze mszalnym zdarza się, iż obecność *Bogurodzicy* bywa już wskazana samym tytułem, najczęściej jednak motywika dawnej pieśni maryjnej i rycerskiej włączona jest w tkankę dźwiękową kompozycji, stając się podstawą materiału strukturalnego dla całości lub części ich formy. Warto pamiętać także, iż kompozytorzy w swych odwołaniach sięgali po dwa zachowane przekazy pieśni: krakowski (bardziej dziś popularny) i gnieźnieński.

Spośród tych mszy warto zwrócić uwagę na utwór ks. Kazimierza Kleina. Autor wykorzystał gnieźnieński przekaz *Bogurodzicy* jako materiał motywiczny dla *Credo* swej *Missa in honorem S[ancti] Adalberti Ep[iscopii] et Mart[yris]*, podkreślając w sposób symboliczny związek z tytułową postacią św. Wojciecha, który oddał życie w obronie wiary (Dąbek 1996, 89).

Z powodu skojarzeń *Bogurodzicy* z jej funkcją pieśni patriotycznej, utrwalającej mit polskiej waleczności, jej muzyka została użyta przez Emila Młynarskiego (1870–1935) w skomponowanej w 1910 roku, czteroczęściowej *Symfonii F-dur* op. 14 zwanej *Polonią*. Jak podawała prasa warszawska, symfonia ta: „opiewa mową dźwięków dzieje naszej Ojczyzny, jej dolę i niedolę, świetne triumfy i porażki dotkliwe, głęboki upadek oraz nadzieję w niewątpliwe odrodzenie” (za: Śledziński 1966, 444). Omówienie programu symfonii zamieszczone na początku edycji dokonanej przez wydawnictwo Bote & Bock w Berlinie jako „Partitur zum Privatgebrauch”² zawierało natomiast następujący opis: „Tematy mają bez wyjątku charakter słowiański i już fakt, że dawna polska melodia [chodzi o *Bogurodzicę* – B.M.], która nierozzerwalnie jest związana ze wspomnieniem wielkich wojennych wydarzeń i narodowych powstań w Polsce, które dają się prześledzić w całym dziele, prowadzi do przyjęcia tezy, że symfonia ma uzmysłowić określone momenty o znaczeniu narodowym” (cyt. za: Poniatowska 2003, 408). Już w 1911 roku Antoni Sygietyński sugerował, że z powodu przedstawionej w niej symbolicznej alegorii walki narodu, *Symfonia* Młynarskiego „powinna nosić miano *Polonia*, tym bardziej, że jest ona spokrewniona z tragizmem *Polonii* Grottgera” (Sygietyński 1911, cyt. za: Poniatowska 2003, 410). Dodajmy też, że użycie *Bogurodzicy* w utworze skomponowanym w czasie zaborów stanowiło wyraz patriotycznej postawy twórcy oraz świadectwo podkreślenia przez sztukę wartości narodowych.

Cytat z *Bogurodzicy* o wyraźnym znaczeniu semantycznym pojawia się w ostatnim z poematów symfonicznych Jana Maklakiewicza (1899–1954) – *Poemacie „Grunwald”* komponowanym w latach 1939–1944. Sam tytuł utworu wskazuje na konkretne wydarzenia z historii Polski, a kolejne fragmenty w ramach muzycznej formy szeregującej mogą odnosić się do najważniejszych momentów zwycięskiej bitwy. Kompozytor, co istotne, nie uzupełnił poematu żadnym wyjaśniającym komentarzem słownym. Dookreśleniami przesłania twórczego mogą być zatem przywołania muzyczne – cytaty, jakimi są: motywy z *Bogurodzicy*, motywy z pieśni wielkanocnej *Przez Twoje święte Zmartwychwstanie*, czy pojawiająca się już na początku pierwsza fraza *Mszy polskiej* samego Maklakiewicza (Wacholc 2000, 184). Badaczka muzyki Maklakiewicza, Maria Wacholc pisze ponadto, że

[w] kolejnych fragmentach utworu dają się zauważyć elementy ilustracyjne, wyrażające – jak można się domyślać – modlitwę i śpiew wojska, tętent kawalerii, sygnały nawołujące do ataku, szczęk broni, tumult bitewny, żałobę po poległych na polu walki, a także chwałę zwycięstwa (Wacholc 2000, 184).

Do uzyskania sugestywnego obrazu poematu, przyczynia się, poza użytymi cytatami, również bogactwo zastosowanej instrumentacji.

Konotacje religijne i patriotyczne zadecydowały o wykorzystaniu pieśni *Bogurodzica* przez Andrzeja Panufnika (1914–1991) w jego *Sinfonii Sacra*. O skompono-

² Autorem komentarza jest osoba podpisana, jako H.V. (podaję za: Poniatowska 2003, 408).

wanym, w związku z millennium polskiego chrześcijaństwa, w 1966 roku utworze kompozytor wypowiedział się słowami:

Biorąc pod uwagę źródło inspiracji, chciałem, aby ta kompozycja była bardzo polska w charakterze, a także, aby podkreślała tradycję katolicką, tak mocno zakorzenioną w kraju mojego urodzenia. W związku z tym oparłem *Sinfonię sacra* na pierwszym znanym hymnie polskim, *Bogurodzicy*, wspaniałej pieśni gregoriańskiej. W średniowieczu *Bogurodzica*, jak hymn narodowy, była śpiewana nie tylko w kościołach jako modlitwa do Maryi, ale także jako inwokacja na bitewnych polach, przez polskich rycerzy. Oba te czynniki, bohaterski i religijny, usiłowałem włączyć do mojej symfonii, akcentując ich emocjonalną siłę. A zatem, (...) programowa treść muzyki sprawia, że słuchacz wciąż może czuć atmosferę pola bitewnego i modlitwy – tych dwu uporczywie powtarzających się elementów, dominujących w życiu Polaków w ciągu tysiąca lat ich tragicznej historii (Panufnik 2001, 253).

Do początkowego motywu *Bogurodzicy* Andrzej Panufnik sięga jeszcze w skomponowanej w 1981 roku *Sinfona votiva* (Kaczyński 1994, 34–35). Utwór ten zadedykowany został Czarnej Madonnie („To the Black Madonna”), powstawał zaś w okresie narodzin „Solidarności” pisany przez twórcę pozostającego na emigracji z powodów politycznych, więc cytat z *Bogurodzicy* został tu użyty głównie ze względu na swą semantyczną konotację – pieśni patriotycznej łączącej się ze zwycięstwem na polu bitwy.

Cytaty z *Bogurodzicy* pojawiają się również w muzyce Wojciecha Kilara (ur. 1932), w jego poematach symfonicznych: *Bogurodzica* na chór mieszany i orkiestrę z 1975 roku oraz w późniejszej o osiem lat *Victorii*, również przeznaczonej na chór mieszany i orkiestrę. *Bogurodzica* Kilara została odebrana jako utwór narodowy, wzywający do walki o wolność, której zwycięski finał sugerowała właśnie owa obecność – pozytywnie konotowanego – cytatu muzycznego. *Victoria* traktowana jak swego rodzaju *postscriptum* do *Bogurodzicy*, zrodziła się z optymizmu i niezachwianej wiary kompozytora (Polony 2005, 136). Skomponowana została na powitanie Jana Pawła II – podczas jego drugiej pielgrzymki do ojczyzny, stanowiąc rodzaj hymnu pochwalnego (Polony 2005, 136). Tu cytat z pieśni *Bogurodzica* pojawia się już na początku, stanowiąc wyraźne nawiązanie do utworu sprzed ośmiu lat, równocześnie zaś w wymowny sposób kreując podniosły, zwycięski nastrój. Warto dodać, że za tekstową podstawę muzyki Kilar obrał sobie słowa Jana III Sobieskiego skierowane do papieża Innocentego XI po wiedeńskiej wiktorii: „Venimus, vidimus, Deus vicit; Przybyliśmy, zobaczyliśmy, Bóg zwyciężył” (Polony 2005, 136).

Uaktualnione przesłanie pieśni XIX-wiecznej

Religijno-patriotyczna pieśń *Boże coś Polskę* należy do repertuaru najpopularniejszych pieśni XIX wieku. Skomponowana została do „wiernopoddańczego tekstu”³

³ Por. hasło: *Boże coś Polskę* w: *Encyklopedia „Gazety Wyborczej”* (hasła encyklopedyczne opracowane przez Wydawnictwo Naukowe PWN), t. 2, s. 586.

Alojzego Felińskiego opublikowanego po raz pierwszy w „Gazecie Warszawskiej” (nr 58 z 20 lipca 1816 roku) jako *Hymn na ogłoszenie Królestwa Polskiego, z woli Naczelnego Wodza wojsku polskiemu do śpiewu podany* (Gabryś 1998, 15)⁴. Niemal od momentu swego powstania pieśń *Boże coś Polskę* cieszyła się ogromną popularnością, a w latach 1860–1919 pełniła nawet funkcję hymnu narodowego.

Zainteresowanie pieśnią wzrastało za każdym razem w związku z ważnymi wydarzeniami politycznymi kraju, zwłaszcza z ruchem niepodległościowym. U progu XX wieku Maria Dąbrowska w swych wspomnieniach zatytułowanych *Warszawa naszej młodości* informowała, że 2 listopada 1905 roku „lud warszawski, sunący pochodem demonstracyjnym śpiewał jednocześnie *Boże coś Polskę*, *Z dymem pożarów* i *Krew naszą* (*Czerwony sztandar*) oraz *Na barykady* (Dąbrowska 1960, 42, cyt. za: Wawrzykowska-Wierciochowa 1970, 294).

W postaci cytatu pieśń *Boże coś Polskę* wielokrotnie odzywała na nowo w artystycznej twórczości polskiej XX wieku, niemal zawsze pełniąc funkcję symboliczną i konotując patriotyczne treści.

Wspomniany już w niniejszym tekście Stanisław Dąbek, analizując polską twórczość mszalną XX wieku, wymienia dwie kompozycje wykorzystujące cytat z pieśni *Boże coś Polskę*. Są nimi: *Missa „Gaude Mater” in honorem Resurrectionis (!) Domini Nostri Jesu Christi* (1920) – na 4-głosowy chór męski i organy op. 12 Wacława Lachmana oraz *Missa „Patriam liberam Benedic Domine” (Ojczyznę wolną błogosław Panie)* (1947) na 4-głosowy chór mieszany i organy op. 10 ks. Michała Krawczyka. Oba te cykle mszalne łączą się z ważnymi dla Polski wydarzeniami politycznymi: *Msza* Lachmana z odzyskaniem przez nasz kraj niepodległości w 1918 roku, zaś *Msza* ks. Krawczyka z wyzwoleniem Polski spod okupacji hitlerowskiej. W obu zatem cyklach użycie cytatu hymnu *Boże coś Polskę* ma znaczenie symboliczne, nakierowuje słuchacza na określony wymiar patriotyczny (co w przypadku mszy Krawczyka dodatkowo sugeruje umieszczone przy tytule uwaga: „Msza oparta na motywach Hymnu Narodowego *Boże coś Polskę*”; Dąbek 1996).

W czasach nam zdecydowanie bliższych cytaty z pieśni *Boże coś Polskę* pojawił się w *Te Deum* Krzysztofa Pendereckiego skomponowanym w 1980 roku z okazji wyboru Papieża Polaka (Oberc 1983, 265), utworze przeznaczonym na głosy solowe, chór mieszany i wielką orkiestrę symfoniczną. Pieśń *Boże coś Polskę* wprowadzona została w złotym środku kompozycji, przez chór *a cappella*. Brzmi ona jak „śpiew z innego świata” (świata lepszego...?), stanowiąc kontrast dla współczesnego języka muzycznego Pendereckiego (paralelnego dla świata współczesnego...?) Muzyka pieśni *Boże coś Polskę* spleta się równocześnie z prośalnym fragmentem hymnu kościoła katolickiego, jakim jest samo *Te Deum* – z prośbą o opiekę i pomoc; słowa polskiej pieśni religijno-patriotycznej przedzielone są bowiem słowami „wspomagaj lud swój, o Panie” oraz „i błogosław dziedzictwu swemu”.

⁴ Refren hymnu brzmiał wówczas: „Przed Twe oblicze zanosim błaganie, naszego Króla zachowaj nam Panie”.

Pieśń *Boże coś Polskę* zamieszczona została również w kompozycji Zygmunta Krauzego zatytułowanej *Tableau vivant* na orkiestrę kameralną z 1982 roku. O genezie trwającego ponad 10 minut utworu Krauze napisał: „Usiadłem do fortepianu, włączyłem magnetofon, zagrałem jeden raz i to zapisałem. Bez żadnych zmian. Praca polegała na instrumentacji, ale utwór już był gotowy”⁵. Bardziej osobiste zdania dotyczące *Tableau vivant* brzmią następująco: „*Tableau vivant* (1982) jest utworem o ciszy, strachu, gniewie i o uporze. Pomysł powstał 13 grudnia 1981”⁶ oraz „Ten utwór jest bardzo osobisty, pełen napięcia, lęku i niepokoju – tak jak tamta niedziela” (Krauze 1991). To te zdania dają faktyczny wgląd w przesłanie kompozytora, wzmacnione także użyciem cytatów.

Muzykolog Krystyna Tarnawska-Kaczorowska napisała, że „[p]osępny to utwór. Jeden wielki krzyk rozpaczy i sprzeciwu. Równocześnie panorama nastrojów zniechęcenia, przygnębienia, cierpienia” (Tarnawska-Kaczorowska 2001, 208). Ta sama badaczka opisała utwór *Tableau vivant* słowami: „kostyczne, bruitystyczne, niekiedy wręcz odpychające. Ale, powiedzmy od razu, w tym tkwi siła tego osobliwego utworu” (Tarnawska-Kaczorowska 2001, 205). Zauważyła też, że kompozycja „przebiega w rytmie wolnego marsza, który bywa zakłócany: przetrzymaną pauzą, spowolnieniem, niemiarowym podziałem taktu. W związku z tym nasuwają się takie ostrożne domniemania: Idący gubią krok? Marsz na stracenie? Marsz ku wyzwoleniu? Mini-Exodus?” (Tarnawska-Kaczorowska 2001, 205).

Dodajmy, że uobeczeniu „zrozpaczonej” Polski w kompozycji Krauzego faktycznie służą dwa cytaty – niewielkie fragmenty dwóch polskich hymnów narodowych, czyli *Boże coś Polskę* i *Jeszcze Polska nie zginęła*.

Spotęgowanie muzycznego przesłania

W kilku polskich kompozycjach ostatniego ćwierćwiecza XX wieku twórcy użyli obu wymienianych tu fragmentów muzycznych, czyli cytatów z obu hymnów: *Bogurodzicy* i z *Boże coś Polskę*. Uczynili tak, by spotęgować swe muzyczne przesłanie skierowane do słuchaczy, bowiem strategią cytowania posługiwali się, komentując dźwiękami wydarzenie wprowadzenia stanu wojennego w Polsce. Wspomnijmy tu dwie najbardziej znane kompozycje.

W pierwszych dniach wprowadzonego w Polsce stanu wojennego (między 1 stycznia a 11 kwietnia 1982 roku) powstawała *Symfonia Polska* Krzysztofa Meyera (ur. 1943). Obecność w muzyce trzech hymnów narodowych (obok *Bogurodzicy* – *Boże coś Polskę* i *Rota*) ma charakter symboliczny (Meyer 1984). Cytowane hymny pojawiają się odpowiednio w trzeciej, pierwszej i czwartej części *Symfonii* i to one –

⁵ Cyt. za: Program koncertu *Portret kompozytora – Zygmunt Krauze* (z 5 marca 1991 w sali kameralnej Filharmonii Narodowej).

⁶ Tamże.

jak pisze Wolfgang Osthoff „stanowią właściwy klucz do zrozumienia dzieła” (Osthoff 2012). Sam Meyer w rozmowie z Iriną Nikolską podkreślał konieczność zaangażowania twórcy w wydarzenia otaczającego go świata. Mówił:

Muzyka (...) jest powołana do odbicia złożoności i konfliktowości naszych czasów; myślenie muzyczne biegnie równoległe do myślenia o otaczającym nas świecie, wyraża świadomie lub nieświadomie światopogląd artysty⁷ (cyt. za: Nikolska 1994, 111).

Do kompozycji stanowiących reakcję na wprowadzenie stanu wojennego w Polsce należy również *Blanc-rouge* z 1985 roku Zygmunta Krauzego (ur. 1938). W utworze tym, który według K. Tarnawskiej-Kaczorowskiej jest „gloryfikacją rycerskości, odwagi, zwycięstwa” (Tarnawska-Kaczorowska 2001, 224), pojawiają się także dwa cytaty z hymnów polskich: *Bogurodzicy* i *Boże coś Polskę*. Sam tytuł wskazuje na ojczyznę, której symbolicznymi barwami są biel i czerwień. To osobliwe dzieło, trwające około 60 minut, przeznaczone zostało na dwa wielkie zespoły orkiestrowe (złożone z orkiestr dętych, orkiestry mandolinowej i akordeonowej oraz sześciu baterii perkusji) liczące łącznie około 300 wykonawców. Osobliwość muzyki nie tylko dotyczy obsady wykonawczej, ale przede wszystkim użytej przez kompozytora konwencji stylistycznej: groteskowej, parodystycznej, prześmiewczej, quasi-Gombrowiczowskiej (Tarnawska-Kaczorowska 2001, 223), choć nie pozbawionej akcentów patriotycznych. „Krauze gra tu ostrymi kontrastami na różnych poziomach: materiałowym, kolorystycznym, estetycznym, artystycznym, znaczeniowym (semantycznym). Śmiało zestawia muzykę niską z wysoką, trywialną z subtelną, zderza profanum z sacrum” (Tarnawska-Kaczorowska 2001, 223) – zauważa Tarnawska-Kaczorowska.

Kompozycja *Blanc-rouge*, jak podpowiada sam tytuł, to poniekąd symboliczny portret Polski z 1985 roku. Obok fanfaronady, nastrojów jarmarcznych, odpustowych, nie brakuje w nim i nuty uroczystej, podniosłej, tonu może nawet patetycznego. To symboliczny portret Polski pełnej sprzeczności, który mimo upływu lat, wydaje się wciąż aktualny... A fragmenty zaczerpnięte z religijno-patriotycznych hymnów *Bogurodzica* i *Boże coś Polskę*, służą nadal uobecnieniu w muzyce idiomu patriotycznego, uroczystego, jakże z trudem przystającego do codzienności.

Częstość przywołań hymnów *Bogurodzica* i *Boże coś Polskę* w tak różnorodnym repertuarze muzyki polskiej XX wieku stanowi dowód wyjątkowej pozycji, jaką te pieśni wciąż zajmują w świadomości Polaków. Konotujące od pokoleń wartości patriotyczne, uroczysty ton wydarzeń, niosą określony typ ekspresji. Wykorzystane przez kompozytorów w postaci muzycznych cytatów, pomagały w utrwalaniu tożsamości narodu, w trudnych momentach historycznych, także w minionym stuleciu.

⁷ Krzysztof Meyer w rozmowie z Iriną Nikolską w kwietniu 1978.

Literatura

- Bolesławska B., 2001, *Panufnik*, Kraków.
- Burkholder J.P., 2001, *Quotation*, in: Sadie S., ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London.
- Dąbek S., 1996, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa.
- Gabrys J., 1998, *Religijna pieśń solowa w twórczości kompozytorów polskich XIX wieku*, Warszawa.
- Golachowski S., 1956, *Karol Szymanowski*, Kraków.
- Kaczyński T., 1994, *Andrzej Panufnik i jego muzyka*, Warszawa.
- Krauze Z., 1991, *Mówią „Życiu” – Zygmunt Krauze, kompozytor*, [wywiad], „Życie Warszawy” nr 54, 5 marca.
- Nikolska I., 1994, *Symfonie K. Meyera*, w: Jabłoński M., red., *Krzysztof Meyer. Do i od kompozytora*, Poznań.
- Lissa Z., 1965, *O cytacie w muzyce*, w: Lissa Z., *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków.
- Meyer K., 1984, *Symfonia „Polska” Meyera*, [wywiad], „Przekrój”, nr 2017.
- Nikolska I., 1994, *Symfonie K. Meyera*, w: Jabłoński M., red., *Krzysztof Meyer. Do i od kompozytora*, Poznań.
- Oberc A., 1983, „*Te Deum*” Krzysztofa Pendereckiego, w: „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Krakowie”, nr 5: *Współczesność i tradycja w muzyce Krzysztofa Pendereckiego*.
- Obniska E., 1988, *Muzyka dawna*, w: Michalski G., Obińska E., Swolkień H., Waldorff J., red., *Historia muzyki polskiej*, Warszawa.
- Osthoff W., 2012, *Sztuka i wyznanie. Refleksje wokół „Symfonii Polskiej” Krzysztofa Meyera*, „DeMusica”, t. IX, http://free.art.pl/demusica/de_mus_9/09_01.html [dostęp: 17.05.2012].
- Polony L., 2005, *Kilar. Żywioł i modlitwa*, Kraków.
- Poniatowska I., 2003, „*Polonia odrodzona*” w symfonii polskiej początku XX wieku, w: *Complexus Effectuum Musicologiae, Studia Mirosław Perz Septuagenario Dedicata*, Kraków.
- Program koncertu *Portret kompozytora – Zygmunt Krauze*, 5 marca 1991 r., sala kameralna Filharmonii Narodowej.
- Śledziński S., 1966, *Zarys dziejów symfoniki polskiej w XIX wieku*, w: Łobaczewska S., Strumiło T., Szwejkowski Z.M., red., *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, cz. II: *Od Oświecenia do Młodej Polski*, Kraków.
- Sygietyński A., 1911, *Emil Młynarski*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 17.
- Tarnawska-Kaczorowska K., 2001, *Zygmunt Krauze. Między intelektem, fantazją, powinnością i zabawą*, Warszawa.
- Tomaszewski M., 1996, *Muzyka Chopina na nowo odczytana*, Kraków.
- Wacholc M., 2000, *Jan Adam Maklakiewicz*, Warszawa.
- Wawrzykowska-Wierciochowa D., 1970, *Polska pieśń rewolucyjna. Monografia historyczna*, Warszawa.

BOGUMIŁA MIKA

Tradition Made Actual in the Polish Art Music of the 20th Century

The text deals with the problem of musical quotation used by Polish composers in the 20th century art music. There is a unique collection of musical quotations typical for a given country, including various types of hymns, national and religious, that perform a symbolic role, charged with substantial connotational meaning. In Polish history, especially, two examples of music were firmly anchored in culture. They are: national anthem – *Bogurodzica* (Song to the Virgin) and religious anthem – “*Boże coś Polskę*” (“God Save Poland”). These quotations, used by different composers, fulfilled the specific role of preserving national identity. To this musical repertoire „with quotations inside” is dedicated the paper.