
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XVI, 1-2

SECTIO L

2018

Instytut Muzyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

RAFAŁ ROZMUS

*Kolęda jako źródło inspiracji
w twórczości kompozytorów polskich w latach 1945-2005*

Christmas Carol as a Source of Inspiration
in the Works of Polish Composers in 1945-2005

Pamięci Profesora Antoniego Zoły

Wprowadzenie

Przedmiotem niniejszego studium¹ jest twórczość kolędowa kompozytorów polskich powstała w latach 1945-2005 – rozumiana szeroko: począwszy od opracowań tradycyjnych kolęd, poprzez rozmaite do nich nawiązania, skończywszy na utworach odsłaniających pośrednią inspirację rodzimą tradycją kolędową. Spojrzenie pod tym kątem obejmuje dzieła kilku pokoleń polskiej szkoły kompozytorskiej działających w kraju. Prace twórców przebywających na emigracji zostały uwzględnione jedynie w bardzo fragmentarycznym zakresie. Dolna granica ram czasowych przeprowadzonych badań – rok 1945 – przypada na początek nowego etapu w historii, kulturze i muzyce Polski, stanowiącego cezurę oddzielającą czas

¹ Tekst ten oparty jest na mojej dysertacji doktorskiej. Zob. R. Rozmus, *Kolęda jako źródło inspiracji w twórczości kompozytorów polskich w latach 1945-2005*, praca doktorska napisana pod kierunkiem dra hab. Antoniego Zoły, prof. KUL, Instytut Muzykologii KUL, Lublin 2012, ss. 519.

Polski Ludowej od międzywojnia; za górną zaś granicę obrano rok 2005, wyznaczony rozpoczęciem kwerendy.

Kwerenda – której celem było zidentyfikowanie jak największej liczby utworów ujmujących tematykę bożonarodzeniową, równocześnie w najściślejszym powiązaniu z tekstowo-muzycznym fenomenem kolędy – objęła: przegląd almanachów kompozytorskich, pozycji encyklopedycznych, leksykograficznych i prac poświęconych polskiej muzyce XX wieku²; wgląd w archiwa Związku Kompozytorów Polskich, Polskiego Wydawnictwa Muzycznego oraz zasoby innych wydawnictw nutowych i bibliotek na terenie całego kraju³; kontakty autora z kompozytorami i instytucjami zajmującymi się dziedzictwem polskiej muzyki XX stulecia; nadto – monografie kompozytorów, wykazy i programy publikowane przy okazji festiwalu, koncertów itd., wydawnictwa fonograficzne, audycje radiowe.

² Zob. m.in.: T. Żakiej, *Współczesna muzyka polska (1945-1956). Próba charakterystyki*, Kraków 1956; B. Schaeffer, *Leksykon kompozytorów XX wieku*, t. 1, Kraków 1963; *idem*, *Leksykon kompozytorów XX wieku*, t. 2, Kraków 1965; J. Cegiella, *Szkice do autoportretu muzyki współczesnej*, Kraków 1976; *Kompozytorzy gdańscy. Szkice*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1980; *Kompozytorzy i muzykolodzy środowiska katowickiego*, red. E. Bocek, A. Kornecki, K. Turek, Katowice 1982; K. Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska 1945-1984*, Kraków 1987; M. Stowpiec, *Nowe pokolenie kompozytorów polskich. Almanach*, Bydgoszcz 1988; M. Szoka, *Polska muzyka organowa w latach 1945-1985*, Łódź 1993; J. Janyst, *Kompozytorzy łódzcy – portret zbiorowy*, Łódź 1994; A. Bęben, E. Kowalska-Zajac, M. Szoka, *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945-2000*, Łódź 2001; A. Granat-Janki, *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945-2000*, Wrocław 2003; *Almanach kompozytorów Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie*, t. 1-2, red. A. Gronau-Osińska, Warszawa 2004; *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, red. M. Podhajski, t. 2, Warszawa – Gdańsk 2005; J. Cegiella, *Polska szkoła kompozytorska*, „Wychowanie muzyczne w szkole” 2006, nr 2, s. 7-14; *Warszawska jesień w zwierciadle polskiej krytyki muzycznej. Antologia tekstów z lat 1956-2006*, red. E. Radziwon-Stefaniuk, Warszawa 2007; M. Dudek, *Kompozytorzy Lublina i Lubelszczyzny 1918-2010*, Lublin 2010; M. Jabłoński, *Młodzi kompozytorzy krakowscy*, „Ruch Muzyczny” 2011, nr 12, s. 6-10; *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 1-12, red. E. Dziębowska, Kraków 1979-2012.

³ Są to następujące wydawnictwa: Wydawnictwo Musicon; Wydawnictwo Triangel; Wydawnictwo Ars Nova; Wydawnictwo A. Dąbrowieckiego w Krakowie; Wydawnictwo Karmelitów Bosych w Krakowie; Wydawnictwo UMCS; Wydawnictwo K. T. Barwickiego w Poznaniu; Wydawnictwo Boosey & Hawkes; Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia; Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej; Wydawnictwo B. Schoott's Söhne w Mainz; Wydawnictwo Officina Silesia; Wydawnictwo Contra; Wydawnictwo CARUS w Stuttgarcie; Wydawnictwo Agencja Artystyczna MTJ; Wydawnictwo Impuls; Wydawnictwo Veriton; Wydawnictwie DUX; Warsaw Music Edition; Firma wydawnicza Zbigniew Indyk; „Musica Sacra”. Badane materiały wydane zostały także przez Polski Związek Chórów i Orkiestr, Salezjańską Szkołę Organową im. Kardynała Augusta Hlonda w Szczecinie; WDK w Legnicy; Parafię Prawosławną pod wezwaniem Świętego Proroka Eliasza w Białymstoku; Towarzystwo im. Mariana Sawy; Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie.

W badaniach uwzględniono utwory opublikowane drukiem. Niektóre z poddanych analizie kompozycji wprawdzie nie zostały wydane, ale ich partytury rękopiśmienne znajdują się w oficjalnej ofercie wypożyczeń PWM, funkcjonują zatem na prawach publikacji. W wypadku edycji zawierających opracowania kolęd polskich i innych narodów autor zbadał jedynie te pierwsze. Z kwerendy wyłączona została twórczość nieprofesjonalna i mieszcząca się w kategorii muzyki rozrywkowej. Byłby to zapewne temat interesujący, wymagałby jednak odrębnych badań. Nie uwzględniono wreszcie utworów związanych z tematyką bożonarodzeniową, świąteczną, które nie mają jakichkolwiek związków z kolędą. W wyniku tak ukierunkowanej kwerendy i ściśle z nią powiązanej weryfikacji analitycznej badaniom poddano 617 utworów z twórczości 65 kompozytorów⁴. Zebrane materiały w ponad połowie opublikowane zostały przez PWM (312 utworów), pozostałe pozycje wydały inne oficyny.

Zgromadzony materiał tworzy dwie główne grupy. Pierwszą stanowią opracowania tradycyjnych polskich kolęd, drugą – kompozycje, które w rozmaity sposób przywołują idiom rodzimej kolędy czy pastorałki, równocześnie przedstawiają autonomiczny twór kompozytorski, ewidentnie wychodzący poza praktykę opracowania istniejącego już śpiewu.

Grupę opracowań na chór *a cappella* tworzy 212 pozycji będących dziełem 17 kompozytorów. W większości są to opracowania kolęd i pastorałek w języku polskim, związanych z obrzędkiem katolickim (181), odnotowanych u 15

⁴ Grono kompozytorów, których utwory poddane zostały analizie, tworzą: Krzysztof Baculewski, Miłosz Bembinow, Józef Bok, Marian Borkowski, Zbigniew Bujarski, Marcel Chyryński, Maria Ćwiklińska, Michał Dąbrowski, Jan Fotek, Stanisław Galas, Janina Garścia, Waclaw Geiger, Stanisław Hadyna, Marek Jasiński, Maciej Jaśkiewicz, Lucjan Kaszycki, Wojciech Kilar, Benedykt Kownalski, Andrzej Koszewski, Urszula Kozłowska, Zbigniew Kozub, Agnieszka Kreiner-Bogdańska, Wiktor Krukowski, Maciej Kubacki, Jerzy Kurczewski, Witold Lutosławski, Ireneusz Łukaszewski, Paweł Łukaszewski, Roman Maciejewski, Jan Adam Maklakiewicz, Tadeusz Maklakiewicz, Mieczysław Makowski, Maciej Małecki, Marcin Łukasz Mazur, Mieczysław Mazurek, Stanisław Moryto, Andrzej Nikodemowicz, Marian Obst, Jan Oleszkowicz, Tadeusz Paciorkiewicz, Edward Pałłasz, Jan Pasierb Orland, Klaudia Pasternak, Krzysztof Penderecki, Irena Pfeiffer, Józef Podobiński, Tadeusz Prejzner, Karol Mieczysław Prosnak, Andrzej Przybyciński, Barbara Puchalska, Weronika Ratusińska, Feliks Rączkowski, Zbigniew Rudziński, Marian Sawa, Marek Sewen, Edward Sielicki, Włodzimierz Sołtysik, Ewa Strelczuk, Stefan Stulgrosz, Lubomir Szopiński, Józef Świder, Romuald Twardowski, Wojciech Widłak, Stanisław Wiechowicz, Kazimierz Wiłkomirski. Autor dotarł jeszcze do kilkudziesięciu utworów funkcjonujących w zapisach rękopiśmiennych, m.in. autorstwa Kazimierza Górskiego, Pawła Łukaszewskiego, Romana Maciejewskiego, Macieja Małeckiego, Jana Pasierba Orlanda, Klaudii Pasternak, Mariana Sawy. Ich uwzględnienie oznaczałoby jednak wyjście poza przyjęte kryterium kompletowania materiału badawczego i nadmiernej jego rozrost ilościowy.

kompozytorów⁵. W zdecydowanej mniejszości pozostają opracowania kolęd prawosławnych (31), obecne tylko u 2 kompozytorów⁶. Większość opracowań przeznaczona jest na czterogłosowy chór mieszany o dyspozycji SATB (144), obok nich są także inne dyspozycje wykonawcze: głosy męskie (15), 2 głosy równe (12), 3 lub 4 głosy równe (12), soliści i czterogłosowy chór mieszany (9), głosy żeńskie (9).

Opracowania wokalnie-instrumentalne liczą 118 pozycji zebranych z dorobku 9 kompozytorów⁷. Mamy tu następujące typy obsady wykonawczej: głos i forte-

⁵ Grupa opracowań kolęd katolickich: dziewięć opracowań *Jezus malusieńki*; osiem opracowań *Lulajże Jezuniu*; po siedem opracowań *Anioł pasterzom mówił*, *Gdy się Chrystus rodzi*, po sześć opracowań *Bóg się rodzi*, *Przybieżeli do Betlejem*, *W żłobie leży*; po pięć opracowań *Ach ubogi żłobie*, *Do szopy hej pasterze*, *Dzisiaj w Betlejem*, *Mędrcy świata*, *Tryumfy Króla niebieskiego*; po cztery opracowania *Mizerna cicha*, *Pasterze mili*, *Pójdźmy wszyscy do stajenki*, *W dzień Bożego Narodzenia*, *Z narodzenia Pana*; po trzy opracowania *Cicha noc*, *Nowy rok bieży*, *Przystąpmy do szopy*; po dwa opracowania *A cóż z tą dzieciną*, *Cieszymy się pod niebiosy*, *Dnia jednego o północy*, *Gdy śliczna Panna*, *Hej*, *w dzień narodzenia*, *Hola, hola, pasterze z pola*, *My też, pastuszkowie*, *Narodził się nam Zbawiciel*, *Przy onej górze*, *Witaj Jezuniu*; po jednym opracowaniu *A czemuż mój Jezus tak ubogo leży?*, *Ach, witajże, pożądana*, *A to komu*, *A spis*, *Bartek*, *A wczora z wieczora*, *Biegają pasterze*, *Boscy posłowie*, *Bóg się z Panny narodził*, *Bracia, patrzcie jeno*, *Chwalcie Dziecię*, *Chwalmy wszyscy*, *Co nam przyniesie nowy rok*, *Czemu ptaszki dziś śpiewają*, *Czemuś Ty*, *Jezusku*, *Gdy się Chrystus narodził*, *Gdy śliczna Panna*, *Gore gwiazda*, *Hej, bracia, czy śpicie* (melodia 1), *Hej, bracia, czy śpicie* (melodia 2), *Hej, w dzień narodzenia*, *Jakaż to gwiazda*, *Jak ten król Herod*, *Jezusa narodzonego*, *Mesyjasz przyszedł*, *Nad Betlejem*, *Na Judzkich dolinach*, *Na koladzie*, *Narodził się Jezus*, *Narodził się w stajni*, *Niepojęte dary dla nas daje*, *Nuż my wszyscy zaśpiewajmy*, *Ogłaszamy dziś nowinę*, *Oj maluśki, maluśki*, *Pana swojego*, *Pasterze bieżeli*, *Paśli pasterze woły*, *Porwijmy instrumenta*, *Powiedzcie, pasterze mili*, *Powitajmy Pana*, *Północ już była*, *Przybywajcie, aniołowie*, *Trzej Królowie*, *W Betlejem przy drodze*, *Wesołą nowinę*, *Wielka Boska moc*, *Wielki Bóg*, *male dziecię*, *Witajmy Jezusa*, *Witajże, witaj*, *Witaj Gościu mili*, *W pole pasterze zaszli*, *W trąby grajmy Mu*, *Z Bożego narodzenia*, *Zjawilo się nam dziś coś nowego*. W *Mozaice kolędowej I*, *Mozaice kolędowej II* i *Mozaice kolędowej III* Józefa Świdra pojawiają się różne kolędy.

⁶ Grupa opracowań kolęd prawosławnych: po dwa opracowania *Nynie, Adamie, wozwiesielisia!*, *Priedwiecznyj rodisia ot Diwy*, *Wiesiela swietu nowina*; po jednym opracowaniu *Bog priedwiecznyj narodilsia*, *Cwiet myslennyj*, *Diwa Maryja cerkow' stroila*, *Diwnaja nowina*, *Dnieś pozuszczie*, *Kali Zbaúca dziúny*, *Likujuszczie*, *wozygrajmo dneś!*, *Na Iordanskoj reczcy*, *Niebo i ziemia*, *Nowaja radost' swietu sia jawiła*, *Nowaja radost' swietu sia zjawiła*, *Nowa radost' stała* (wersja 1), *Nowa radost' stała* (wersja 2), *Nowa radost' stała* (wersja 3), *Oj, na mory, mory*, *Oj, widit Boh*, *Pokazałaś ú niebie*, *Po wsiomu switu*, *Radujtiesia wsi ludije* (wersja 1), *Radujtiesia wsi ludije* (wersja 2), *Sionnia ú miescie Betlejemie*, *Skinija złataja*, *kowceże zawieta*, *Świeciać*, *świeciać oraczki*, *Widie Boh*, *widie Tworiec*, *Wsielennaja wiesielisia*.

⁷ Grupa opracowań wokalnie-instrumentalnych: po siedem opracowań *Jezus malusieńki*, *Lulajże Jezuniu*; po sześć opracowań *Bóg się rodzi*, *Gdy śliczna Panna*; po pięć opracowań *Przybieżeli do Betlejem*, *Wśród nocnej ciszy*; po cztery opracowania *W żłobie leży*, *Z narodzenia Pana*; po trzy opracowania *A cóż z tą dzieciną*, *Anioł pasterzom mówił*, *Gdy się Chrystus rodzi*, *Mizerna cicha*; po

pian (63), chór i orkiestra lub chór i zespół instrumentalny (37 opracowań, z czego 28 pozycji na chór i orkiestrę, 9 na chór i zespół instrumentalny), chór i organy (10), głos z gitarą (8). W aparacie chóralnym można wyróżnić następujące układy: czterogłosowy chór mieszany SATB (20), czterogłosowy chór żeński (lub chłopięcy) o dyspozycji SISIIAII (7), chór żeński unisono (6). Partie solowe połączone z partiami chóralnymi występują w 22 opracowaniach. W obsadzie instrumentalnej możemy wyróżnić: małą orkiestrę symfoniczną (20), orkiestrę symfoniczną (10) oraz orkiestrę kameralną (9). Większość utworów reprezentuje opracowania artystyczne (99), w mniejszości pozostają ujęcia o charakterze użytkowym (19).

Obfitą grupę stanowią instrumentalne opracowania kolęd. Kwerenda pozwoliła na zgromadzenie 161 pozycji z twórczości 14 kompozytorów⁸. Określić je można jako opracowania użytkowe, w dużej części pedagogiczne. W grupie tej najliczniej reprezentowane są najbardziej znane polskie kolędy. Są one przeznaczone na: fortepian (39 opracowań, w tym 19 na cztery ręce), mandolinę (33), gitarę (25), akordeon (18), keyboard lub fortepian (12), organy (8), ponadto na

dwa opracowania *Cicha noc*, *Dziecina mała*, *Dzisiaj w Betlejem*, *Hej hej lelija Panna Maryja*, *Hej, w dzień narodzenia*, *Hej! Weselmy się*, *Hola, hola, pasterze z pola*, *Jezu śliczny kwiecie*, *My też pasterzkowie*, *Najświętsza Panienska po świecie chodziła*, *Pasterze mili*, *Pójdźmy wszyscy do stajenki*, *Północ już była*, *Tryumfy Króla niebieskiego*; po jednym opracowaniu *Ach, biada, biada mnie Herodowi*, *Anieli w niebie śpiewają*, *A wczora z wieczora*, *Betlejem podła mieścina*, *Biegnę z rana*, *Bóg się z Panny narodził*, *Bracia, patrzcie jeno*, *Do szopy, hej, pasterze*, *Dziś przed świtaniem*, *Godzina z północy*, *Gruchnęła, gruchnęła nowina w mieście*, *Gwałtu! Gwałtu!*, *Jam jest dudka*, *Kaczka pstra*, *Każde stworzenie*, *Najświętsza Panienska gdy porodzić miała*, *Narodzenia dzień Bożego*, *Narodził się Jezus Chrystus*, *Nie było miejsca dla Ciebie*, *Oj, widziałeś ty Banku*, *Panie Boże mój*, *Pomaga Bóg*, *Przylecieli Aniolkowie*, *Przy onej górze*, *Różne muzyk chóry*, *Śliczna Panienska jako jutrzienka*, *W Betlejem się narodziło*, *W dzień Bożego Narodzenia*, *Wesołą nowinę*, *Witaj Gwiazdo Złota*, *Witaj, Jezu*, *Witaj Jezuniu*, *Wiwat, wiwat zaśpiewajmy*, *Z raję pięknego miasta*.

⁸ Grupa opracowań instrumentalnych: dziesięć opracowań *Tryumfy Króla Niebieskiego*; po dziewięć opracowań *Dzisiaj w Betlejem*, *Lulajże Jezuniu*; osiem opracowań *Wśród nocnej ciszy*; po siedem opracowań *Bóg się rodzi*, *Gdy się Chrystus rodzi*, *Jezus malusienki*, *Mędrcy świata*, *monarchowie*, *Pójdźmy wszyscy do stajenki*, *Przybieżeli do Betlejem*; po sześć opracowań *Aniol pasterzom mówił*, *Do szopy, hej pasterze*, *W żłobie leży*; pięć opracowań *Gdy śliczna Panna*; po cztery opracowania *Bracia patrzcie jeno*, *Pasterze mili*; po trzy opracowania *A cóż z tą Dzieciną*, *Cicha noc*, *Hej, w dzień narodzenia*, *Mizerna cicha*, *Północ już była*, *W dzień Bożego Narodzenia*; po dwa opracowania *Ach, ubogi żłobie*, *A wczora z wieczora*, *Cieszmy się i pod niebiosy*, *Dnia jednego o północy*, *Jakaż to gwiazda*, *Kaczka pstra*, *Narodził się Jezus Chrystus*, *Nowy Rok bieży*, *Przy onej górze*, *Wesołą nowinę*, *Z narodzenia Pana*; po jednym opracowaniu *Cztery lata*, *Hej hej Lilija*, *Jam jest dudka*, *Jezusa narodzonego*, *Judzką krainę*, *Oj, maluśki, maluśki*, *Pan z nieba*, *Przystąpmy do szopy*, *Śliczna Panienska jako jutrzienka*, *Wiwat dzisiaj Boskiej istności*, *Zagrzmiała*, *runęła*, *Zaśnij*, *Dziecino*.

różne zespoły instrumentalne (26) – flet, skrzypce i fortepian (12), obój, klarnet i fagot (10), skrzypce (lub trąbkę), perkusję i fortepian (4).

Zespół autonomicznych kompozycji kolędowych jest również obszerny. Spośród utworów przeznaczonych na głos lub na chór *a cappella* przebadano 80 kompozycji z twórczości 29 kompozytorów. W przeważającej większości są to dzieła oparte są na tekstach powstałych w XX wieku (60). Obok nich znajdujemy umuzycznienia tekstów łacińskich (7), tekstów polskich z XVI-XVIII (6) i XIX wieku (4) oraz tekstów ludowych (3). Zdecydowanie dominują tu kompozycje do słów w języku polskim (74). Wśród utworów wielogłosowych 31 skomponowanych jest na czterogłosowy chór mieszany (SATB, z uwzględnieniem *divisi* poszczególnych głosów), 1 utwór – na pięciogłosowy chór mieszany (SISIIATB), 4 utwory na czterogłosowy chór męski, 1 utwór – na trójkę solistów (SSA) i czterogłosowy chór mieszany, 1 utwór – na chór dziecięcy, 2 utwory – na chór żeński (SISIIAII), 2 utwory – na 2 głosy, 2 utwory – na 3 głosy. 36 kolęd to kompozycje na jeden głos, w tym 4 kolędy z podpisanymi oznaczeniami akordów.

W grupie wokально-instrumentalnych utworów nienawiązujących bezpośrednio do istniejących kolęd znajduje się 31 pozycji. W większości wykorzystane są w nich teksty powstałe w XX wieku (26 pozycji); nadto 3 kompozycje powstały do słów ludowych i 2 do tekstów anonimowych. Kompozycje tej grupy – wszystkie polskojęzyczne – mają następujące obsady wykonawcze: głos i fortepian (17), chór unisono i orkiestra (4); solista i orkiestra (2); solista, sześciogłosowy chór mieszany (SMsATBarB) i orkiestra (2); solista, sześciogłosowy chór mieszany (SISIIMsATB) i orkiestra (1); solista, pięciogłosowy chór mieszany (SMsATB) i orkiestra (1); czterogłosowy chór mieszany i orkiestra (1); solista (sopran), czterogłosowy chór mieszany i orkiestra (1); czterogłosowy chór mieszany i organy (1).

W grupie obejmującej utwory instrumentalne i wokально-instrumentalne, które w rozmaity sposób nawiązują do słowno-dźwiękowej substancji kolęd, znajdują się dzieła reprezentujące różne formy (m.in.: symfonię, kasację, preludium, kantatę, fantazję). Ogółem przebadano 24 takie utwory z dorobku 8 twórców, z czego 21 pozycji to dzieła instrumentalne, 3 zaś – wokально-instrumentalne. Grupę utworów instrumentalnych tworzą dzieła na organy (19), orkiestrę symfoniczną (1), zespół instrumentów dętych i perkusję (1), cztery oboje i orkiestrę smyczkową (1). W kompozycjach wokально-instrumentalnych składy wykonawcze obejmują chór, głosy solowe, partię recytatora, organy, orkiestrę lub zespół instrumentalny.

Prezentacja analityczna przebadanego repertuaru obejmie wybrane utwory – typowe dla danego rodzaju kompozycji bądź pod jakimś względem wyróżniające się. W pierwszej części (*I. Opracowania kolęd*) przedmiotem obserwacji staną się wielogłosowe opracowania kolęd i pastorałek, w drugiej (*II. Kompozycje*)

– dzieła autonomiczne, niebędące opracowaniami zastanego repertuaru jednogłosowego, które w różny sposób – bezpośrednio lub pośrednio – nawiązują do polskich kolęd⁹. W uporządkowaniu toku analizy tych kompozycji krzyżować się będą kryteria dyspozycji wykonawczej i źródeł inspiracji artystycznej. Przedstawione analizy są tak pomyślane, aby z jednej strony wychwycić najważniejsze cechy formalne, techniczne, stylistyczne i wyrazowe utworu, z drugiej – odsłonić w nim obecność tradycji kolędowej, zarówno gdy chodzi o aspekt melodyczny, jak i tekstowy.

I. Opracowania kolęd

1. Opracowania na chór *a cappella*

W opracowaniach kolęd spotykają się ze sobą dwa główne czynniki: istniejąca melodia z tekstem, będąca materiałem wyjściowym, oraz indywidualne rozwiązania kompozytorskie w zakresie poszczególnych elementów dzieła muzycznego.

Jednym ze źródeł inspiracji w tym wypadku jest ludowość wielu pastorałek i kolęd, w dużej części genetycznie związanych z polską muzyką ludową lub dworską¹⁰. Ludową infiltrację widzimy przykładowo w pastorałce *A spis Bartek* Andrzeja Nikodemowicza (zob. przykł. 1). W prowadzeniu głosów możemy zaobserwować powtarzające się pochody prowadzone w równoległych sektach: do melodii głównej w sopranach dodawana jest melodia w interwale seksty

⁹ Wiedzę na temat polskich kolęd i pastorałek oraz rodzimej tradycji kolędowej i bożonarodzeniowej autor czerpał m.in. z następujących pozycji naukowych (poza cytowanymi w dalszej partii artykułu): M. Adamski, *Jasełka polskie*, cz. 1-2, Ząbki 2001-2004; J. Bartmiński, *Polskie kolędy ludowe*, Kraków 2002; K. Dadak-Kozicka, *Kolędy, czyli o sztuce życzenia*, „Ruch Muzyczny” 1992, nr 4; B. Hryniewicka, *Kolędy polskie w ludowych obrzędach okresu Bożego Narodzenia ma podstawie zbiorów Oskara Kolberga*, praca magisterska napisana pod kierunkiem ks. prof. dra hab. Karola Mrowca, Instytut Muzykologii KUL, Lublin 1975; *Kolędy polskie. Od średniowiecza do XVI wieku*, t. 1-2, Warszawa 1966; K. Mrowiec, *Kolędy w XVIII-wiecznych rękopisach biblioteki klasztoru św. Andrzeja w Krakowie*, „Muzyka” 1973, nr 3; B. Ogrodowska, *Boże Narodzenie w tradycji polskiej*, Warszawa 2000; *Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich*, red. B. Bartkowski, Lublin 1990; *Staropolskie pastorałki dramatyczne. Antologia*, red. J. Okoń, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1989; K. Steć, *Utwory o tematyce bożonarodzeniowej na chór a cappella Pawła Łukaszewskiego w kontekście polskiej twórczości kolędowej w latach 1945-2005*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Stanisława Dąbka, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2009; *Z kolędą przez wieki*, red. T. Budrewicz, Tarnów 1996.

¹⁰ Ks. Bolesław Bartkowski rozumiał polskie kolędy jako obszar infiltracji polskiego folkloru w dziedzinie muzyki religijnej. Zob. B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987, s. 56.

w tenorach (t. 1-6) lub – na takiej samej zasadzie – dodawana jest melodia w tenorze do melodii głównej w alcie (t. 7-12).

Przykład 1. A. Nikodemowicz, *A spis Bartek*, t. 1-18.

3
8
Allegro vivace $\text{♩} = 63$

S.
1. A spta, Bar tek, Sy mek, Woj tek, Ma ciek, Wa lek,
2. O by zesz spał, Ce go uzasz cys? Cj cie po no,
3. O, nie śpięć ja, mój Woj ta lu, a ni ci tex

A.
1. A spta, Bar tek, Sy mek, Woj tek, Ma ciek, Wa lek,
2. O by zesz spał, Ce go uzasz cys? Cj cie po no,
3. O, nie śpięć ja, mój Woj ta lu, a ni ci tex

T.
1. A spta, Bar tek, Sy mek, Woj tek, Ma ciek, Wa lek,
2. O by zesz spał, Ce go uzasz cys? Cj cie po no,
3. O, nie śpięć ja, mój Woj ta lu, a ni ci tex

B.
1. A spta, Bar tek, Sy mek, Woj tek, Ma ciek, Wa lek,
2. O by zesz spał, Ce go uzasz cys? Cj cie po no,
3. O, nie śpięć ja, mój Woj ta lu, a ni ci tex

S.
To mek, Ku ba, Sta chu? O zuij ze się któ ry,
nie for tu na, lu pil uie. Spis, a ga das, ma zy sen,
la da ce go pra wie. Juz to chui la, jak nie przez sen

A.
To mek, Ku ba, Sta chu? O zuij ze się prze cie któ ry,
nie for tu na, lu pil uie. Spis, a ga das, ma zy ci sie
la da ce go pra wie. Juz to chui la, jak nie przez sen

T.
To mek, Ku ba, Sta chu? O zuij ze się prze cie któ ry,
nie for tu na, lu pil uie. Spis, a ga das, ma zy ci sie
la da ce go pra wie. Juz to chui la, jak nie przez sen

B.
To mek, Ku ba, Sta chu? O zuij ze się prze cie któ ry,
nie for tu na, lu pil uie. Spis, a ga das, ma zy ci sie
la da ce go pra wie. Juz to chui la, jak nie przez sen

S.
z was, ho od od stra chu. O no coś,
Ju das, a ty na glu pi. Zec się coś,
ut dze, lec na ja wie: Sly seć i

A.
z was, ho u mre od utel kie go stra chu.
la da Ju das, a ty ba jes pi. glu pi.
świa tość ut dze, lec na sce rym ja wie:

T.
z was, ho u mrc od utel kie go stra chu.
la da Ju das, a ty ba jes pi. glu pi.
świa tość ut dze, lec na sce rym ja wie:

B.
z was, ho od od stra chu.
Ju das, a ty na glu pi.
ut dze, lec na ja wie:

3. *x rall.*
fff

S. ta - kie - go, jak słoń - ce ja - sne - go, świe - ci na nie - bie.
zja - wi - lo, znać ci się psy - śni - lo, żeś ui - dział słoń - ce.
śpie - wa - nie, i pse - śli - cne gra - nie, hań za gó - re - cką.

A. ta - kie - go, jak słoń - ce ja - sne - go, świe - ci na nie - bie.
zja - wi - lo, znać ci się psy - śni - lo, żeś ui - dział słoń - ce.
śpie - wa - nie, i pse - śli - cne gra - nie, hań za gó - re - cką.

T. ta - kie - go, jak słoń - ce ja - sne - go, świe - ci na nie - bie.
zja - wi - lo, znać ci się psy - śni - lo, żeś ui - dział słoń - ce.
śpie - wa - nie, i pse - śli - cne gra - nie, hań za gó - re - cką.

B. ta - kie - go, jak słoń - ce ja - sne - go, świe - ci na nie - bie.
zja - wi - lo, znać ci się psy - śni - lo, żeś ui - dział słoń - ce.
śpie - wa - nie, i pse - śli - cne gra - nie, hań za gó - re - cką.

Dostrzegamy tu zarazem technikę *fauxbourdon*, której przeciwstawione jest w pozostałych głosach ostinato oparte na rytmach mazurkowych i współbrzmieniach oktawy (t. 1-4, 12) lub oktawy i kwinty (t. 7-11). W opracowaniu harmonicznym ujawniają się odniesienia do ludowości w postaci akordów opartych na współbrzmieniach kwintowo-oktawowych (t. 7-11); charakter ten dobitnie podkreślają współbrzmienia kwintowe obecne w basach – wprost nawiązujące do idiomu ludowego. Podobnie jest w warstwie rytmicznej: najpierw pojawia się dwutaktowa formuła mazurkowa (t. 1-2), wykorzystana potem w partiach sopranów i basów (t. 9-11). W fakturze dominuje homorytmia, niekiedy naruszana dla podkreślenia synkop pastorałki. Utwór złożony jest z dwóch odcinków (A + B), będących odpowiednikami zwrotki (t. 1-12) i refrenu (t. 13-18); podział ten wynika z formalnej konstrukcji tekstu. Kompozytor respektuje rodzaj wersyfikacji, podkreślając układami rytmicznymi czterosylabową strukturę tekstu. Poprzez wąski zakres dynamiki (*fortissimo*, *forte fortissimo* i rozciągające się pomiędzy nimi *crescendo*) oddany został radosny i taneczny charakter pastorałki, a powtarzana w refrenie formuła melodyczno-rytmiczna uwydatniona jest przez stopniowe zwiększanie liczby głosów. Punktem kulminacyjnym (*forte fortissimo*) jest przedostatni takt utworu, podkreślający słowa „świeci na niebie”. Stosunkowo wąska skala dynamiczna ma swoje uzasadnienie w tym, że w praktyce wykonawczej muzyki ludowej dynamika nie wykazuje tendencji do dużych różnicowań. Szybkie tempo utworu (*allegro vivace*) sprzyja tanecznemu, skoczniemu charakterowi, który w połączeniu z rytmem mazurkowym wykazuje cechy oberka. Końcowe *rallentando* koresponduje z praktyką „zwalniania na końcu frazy”.

Podobne rysy stylizacji ludowych można znaleźć w innych opracowaniach Nikodemowicza, m.in. *Pasterze bieżeli*, *Dnia jednego o północy*, a także u Stefana

Stuligrosza (*My też, pastuszkowie*), Jerzego Kurczewskiego (*Hola, hola*), Marianna Obsta (*Pasterze mili*) i Pawła Łukaszewskiego (*Z Narodzenia Pana*).

Wśród opracowań melodii kolędowych bliskich stylowi ludowemu spotykamy także takie, w których kompozytorzy wykorzystują bardziej zaawansowane środki techniczne, m.in. technikę imitacyjną, jak w opracowaniu kolędy *Bóg się rodzi* Stanisława Wiechowicza (zob. przykł. 2).

Przykład 2. S. Wiechowicz, *Bóg się rodzi*, t. 1-5.

Andante maestoso ♩ = 80

Soprani
1. Bóg się ro - dzi, moc tru - chle - je,
2. Cóż masz nie - bo nad zie - mia - ny?

Alti

Tenori
1. moc tru - chle - je,
2. nad zie - mia - ny?

Bassi

S.
Pan nie-bio-sów, ob - na - rzo - ny, o - gień krze - pnie,
Bóg po - rzu - cił szczęście two - je, wszedł mię - dzy lud

A.

T.
Pan nie-bio-sów, ob - na - rzo - ny, o - gień krze - pnie,
Bóg po - rzu - cił szczęście two - je, wszedł mię - dzy lud

B.

W partii tenorów (t. 2) zaobserwować można zastosowanie imitacji w kwincie w stosunku do melodii kolędy pojawiającej się w sopranach (t. 1). Zabieg ten może być podyktowany chęcią oddania słowa „moc” poprzez „wzmocnienie” melodii kolędy o dodatkową linię melodyczną. Technika imitacyjna pojawia się również w innych opracowaniach Wiechowicza, np. *Północ już była*, ponadto w *Nuż my wszyscy zaśpiewajmy* Feliksa Rączkowskiego, *Dzisiaj w Betlejem* i *Przybieżeli do Betlejem* Jerzego Kurczewskiego, *Witajże, witaj* i *Narodził się w stajni* Nikodemowicza.

Niektóre opracowania przyciągają uwagę swoim charakterem wyrazowym, korespondującym z treścią tekstu kolędy. Przykładem *Jeżus malusieńki* Pawła Łukaszewskiego w ujęciu na czterogłosowy chór żeński (zob. przykł. 3), w którym dominują akordy z dodaną sekstą małą łączone w sposób równoległy.

Przykład 3. P. Łukaszewski, *Jeżus malusieńki* 3, t. 1-8, 29-32.

The image shows a musical score for a four-part women's choir. It consists of two systems of staves. The first system includes vocal parts S1, S2, A1, and A2, and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 60. The lyrics are: 'Je - zus ma - lu sień - ki, le - zy na - gu sień - ki:'. The piano part features a rhythmic accompaniment of sixteenth notes. The second system continues the vocal parts with the lyrics: 'przy - spo - sób je do mie - szka - nia i weza - su swo... je - go,'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Tego rodzaju zabieg harmoniczny podkreśla słowo „malusieńki”, współtworzące incipit kolędy. Ponadto dodany do akordu składnik w postaci seksty małej nasila poczucie żałości. Dodatkowym elementem wytwarzającym nastrój muzyki jest rytmika głosów akompaniujących – oparta na ruchu punktowanych półnut wykonywanych *mormorando*, co wprost przywołuje styl kołysankowy. Obecne w opracowaniu zabiegi harmoniczne, rytmiczne i kolorystyczne wynikają z założeń artystycznych kompozytora i podyktowane są pragnieniem podkreślenia wymowy tekstu kolędy.

Okazjonalnie spotykamy również opracowania skonstruowane według bardziej indywidualnych pomysłów. Do takich należy *Mozaika kolędowa 3* Józefa Świdra (zob. przykł. 4), w której kompozytor zestawił ze sobą melodie i teksty trzech różnych kolęd: *Tryumfy Króla Niebieskiego*, *Dzisiaj w Betlejem* i *Bracia patrzcie jeno*.

Przykład 4. J. Świder, *Mozaika kolędowa 3*, t. 1-3.

majestatycznie

S
1. Try - um - fy Kró - la Nie - bies - kie - go zstą - pi - ly
2. Chwa - la bądź Bo - gu w wy - so - ko - ści, a lu - dziom

A
1. Try - um - fy Kró - la Nie - bies - kie - go zstą - pi - ly
2. Chwa - la bądź Bo - gu w wy - so - ko - ści, a lu - dziom

T
Bra - cia patrz - cie je - no jak nie - bo go - re - je, znać, że coś dziw -

B
Bra - cia patrz - cie je - no jak nie - bo go - re - je, znać, że coś dziw -

W partii sopranów pojawia się melodia *Tryumfy Króla Niebieskiego*, w partii altów – motywy refrenu *Dzisiaj w Betlejem*, w partii tenorów natomiast – motywy melodyczne kolędy *Bracia patrzcie jeno*. Zastosowane w takcie 1 metrum 3/4 odpowiada trójdzielnemu metrum dwóch kolęd – *Dzisiaj w Betlejem* i *Bracia patrzcie jeno*, zmiana zaś rytmiki kolędy *Tryumfy Króla Niebieskiego* wynika z jej dostosowania do metrum pozostałych kolęd. W takcie 2 następuje odwrotna sytuacja: metrum 4/4 podporządkowane jest melodii kolędy *Tryumfy Króla Niebieskiego*, a ujęcie kolęd w pozostałych głosach dostosowane jest do tego metrum. Rytmika i harmonika są w tym wypadku uzależnione od struktury poszczególnych linii melodycznych wyznaczonej przez przyjęte założenia konstrukcyjne.

Opracowania chóralne kolęd mają najczęściej charakter użytkowy. Zastosowane w nich środki techniki kompozytorskiej są najczęściej dostosowane do umiejętności wykonawczych określonego typu zespołu, np. chóru amatorskiego. Choć mamy tu zwykle do czynienia ze świadomym ograniczeniem języka muzycznego, w większości wypadków nie oznacza to zaniżania walorów artystycznych.

2. Opracowania wokalnie-instrumentalne

2. 1. Opracowania na głos i fortepian

W grupie tej zarysowuje się podział struktury muzycznej na dwie równoległe warstwy – melodię z tekstem oraz akompaniament, w którym można zaobserwować nawiązania do elementów warstwy pierwszej: treść tekstu i linia melodyczna przenikają do struktury planu instrumentalnego. Przykładem jest opracowanie *Przybieżeli do Betlejem* Romualda Twardowskiego (zob. przykł. 5), w którym zjawisko to widzimy na przestrzeni całej formy.

Przykład 5. R. Twardowski, *Przybieżeli do Betlejem*.

W pierwszym takcie instrumentalnej przygrywki pojawia się nawiązanie do pierwszych czterech szesnastek czoła opracowanej melodii; wstęp o charakterze kadencyjnym wprowadza w nastrój i tonację kolędy. W górnym systemie partii fortepianowej zwrotki pojawia się wariacyjne nawiązanie do jej struktury melodycznej. W taktach 3 i 5, w górnym głosie każdego akordu, pojawia się kolejno trzeci oraz siódmy dźwięk melodii (ósemki na słabych częściach taktu). W taktach 4 i 6 występuje podobna zasada organizacji dźwięków, wykorzystany jest jednak – z drobną zmianą wariacyjną – rytm zwrotki. Zmiana ta (zastąpienie ćwierćnoty grupą czterech szesnastek) wynika z pragnienia zachowania motoryki podyktowanej charakterem wzoru. Rytmika górnego systemu, poprzez zastosowanie akordów na słabych częściach taktu, koresponduje z tanecznym charakterem kolędy. W dolnym systemie partii instrumentalnej zwrotki wykorzystany jest – nieznacznie zmodyfikowany – rytm zwrotki kolędy. Od taktu 7 (w refrenie) pod wpływem treści tekstu („Chwała na wysokości”) następuje poszerzenie faktury górnego systemu (czterogłos w *forte*), a opadający pochód akordów septymowych zawiera w swej

strukturze składniki melodii kolędy. W dolnym systemie akompaniamentu (t. 7-8) pojawia się grupa dwóch szesnastek i ósemki, będąca dyminucją rytmu drugiego taktu zwrotki kolędy. Zastosowane w taktach 7-9 równolegle łączone współbrzmienia interwału kwinty podkreślają ludowy rys opracowania. W utworze Twardowskiego dostrzegamy wyraźny wpływ tekstu i melodii kolędy na poszczególne elementy dzieła muzycznego. Analogiczne zabiegi operowania motywami kolędy w akompaniamentcie obecne są m.in. u Witolda Lutosławskiego (*Przybieżeli do Betlejem, Dziecina mała*) i Edwarda Pałlasza (*Jam jest dudka, Panie Boże mój*).

Inne nieco rozwiązanie widzimy w pastorałce *A cóż z tą dzieciną* Lutosławskiego (zob. przykł. 6).

Przykład 6. W. Lutosławski, *A cóż z tą dzieciną*.

Allegretto

A cóż z tą dzieciną będziem czyni-

li, Pałuszkowie nuli, że się nam kwi-

li? Zospiewajmy mu wesoło, Ź obrócmy

się z nim wkoło, Hoc, hoc, hoc, hoc.

Zwrotka składa się z dwóch odcinków: pierwszy niesie pytanie pasterzy: „A cóż z tą dzieciną będziemy czynili”, drugi – natychmiastową odpowiedź: „Zaśpiewajmy mu wesoło”. Kompozytor wyraźnie zasugerował się tymi słowami: w pierwszej części pojawia się liryczny motyw opierający się na rytmie czterech ósemek w kierunku wznoszącym, w drugiej – synkopowany rytm jako odpowiedź na pytanie. W harmonice pojawia się współbrzmienie kwinty czystej ($a^I - a^I$), odpowiadające skrzypcowym pustym strunom, co nawiązuje do praktyki ludowej. Zastosowane środki są w zasadzie dość proste i podobne zabiegi można zauważyć w innych analizowanych utworach. Oryginalność zamysłu kompozytora polega na tym, że używa on języka muzycznego nawiązującego wprawdzie do systemu funkcyjnego, ale jednak zachowującego tylko pozory funkcyjności. Inspiracja w tym wypadku polega raczej na zbudowaniu pewnego „komentarza” do tekstu kolędy i przywołaniu idiomu ludowości, aniżeli na dosłownym ilustrowaniu tekstu czy bezpośredniej ludowej stylizacji.

W innych opracowaniach należących do tej podgrupy zauważyć można podobne zjawiska, jakie przedstawiono w powyższych analizach. Różnice polegają jedynie na zastosowaniu nieco innych środków brzmieniowych, fakturalnych itp. Można zarazem stwierdzić, że w omawianych utworach czynnikiem inspirującym jest przede wszystkim treść słowna kolędy, jakkolwiek również i melodie kolęd zauważalnie rzutują na kształt opracowania (np. motywy kolęd użyte w akompaniamencie – poddawane zabiegom polifonicznym, wariacyjnym).

2. 2. Opracowania na chór i organy

Podobnie jak uprzednio, w grupie tej, liczącej 10 pozycji, tekst i melodia kolędy oddziałują na dwa współdziałające ze sobą plany – wokalny i instrumentalny. Zasadniczo jednak partia instrumentalna pełni tu funkcję uzupełniającą w stosunku do chóralnej, w której najpełniej uwidacznia się obecność opracowanej kolędy. W traktowaniu przez kompozytora materiału kolędy zaobserwować można pokrewieństwo z ujęciami *a cappella*. Partia organowa pełni zazwyczaj funkcję akompaniamentu, czasem ilustracyjną, ponadto wzbogaca całość o takie elementy, jak wstęp, łącznik czy coda.

Przykładem takiego opracowania jest *Msza Pasterska* Romana Maciejewskiego, reprezentująca typ mszy polskiej¹¹, w której poszczególne części mszalne zastąpione zostały znanymi kolędami. Ich dobór jest skorelowany z treścią i znaczeniem kolejnych części mszalnych. Cykl tworzą następujące kolędy: na *introitus* – trzy zwrotki *Wśród nocnej ciszy*; na *Gloria* – trzy zwrotki *Przybieżeli do Betlejem*; na *Credo*

¹¹ Na temat bożonarodzeniowych mszy polskich zob. S. Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 1996, s. 252-253.

– cztery zwrotki *Bóg się rodzi*¹²; na *Offertorium* – trzy zwrotki *Jezus malusieńki*; na *Sanctus* – *Dzisiaj w Betlejem*; na *Benedictus* – *Lulajże Jezuniu*; na *Agnus Dei* – trzy zwrotki *Mizerna cicha*. Pierwsze ogniwo cyklu, *Wśród nocnej ciszy*, ściśle koresponduje z nastrojem pasterki, oddanym wejściem chóru żeńskiego w *piano* i *pianissimo*. Podobnie jest w kolędzie *Mizerna cicha* (zbliżony charakter początku, *piano*). W obu sytuacjach słowo („ciszy”, „cicha”) wpływa na zastosowanie dynamiki o małym wolumenie. W zwięzłej formule wstępnej do *Przybieżeli do Betlejem* kompozytor zastosował imitację w oktawie i kwarcie dolnej; operowanie motywami zaobserwować można w formułach wstępnych także w *Jezus malusieńki* (t. 1-6), *Dzisiaj w Betlejem* (t. 1-8) czy *Mizerna cicha* (t. 1-6). W *Przybieżeli do Betlejem* kolejne zwrotki opracowane są w innych tonacjach: pierwsza w F-dur, druga w G-dur, trzecia w C-dur (zwrotka) i F-dur (refren). W *Bóg się rodzi* natomiast charakterystycznym zabiegiem jest umieszczanie kolejnych fragmentów melodii w różnych głosach (zob. przykł. 7).

Przykład 7. R. Maciejewski, *Msza Pasterska. Credo – Bóg się rodzi*, t. 52-55.

The image displays a musical score for the Credo section of a Mass, specifically the 'Bóg się rodzi' (God is born) part. It features four vocal staves and a piano accompaniment. The score is marked with a box containing the number '11' at the beginning of the first vocal line. The lyrics are in Polish and English. The first three vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor) sing the same text in different voices. The fourth vocal part (Bass) has a slightly different ending. The piano accompaniment is marked with 'mp' (mezzo-piano) and includes a fermata over a measure. The score is in G major and 4/4 time.

11

52

Cóż jest, czem był o - to czo - ny, By - dło, pa - ste - rze i sia - no.
What sur - rounded that In - fant ho - ly? Cat - tle, hay and shep - herds hum - ble.

mp

Cóż jest, czem był o - to czo - ny, By - dło, i sia - no.
What sur - rounded that In - fant ho - ly? Cat - tle, hay hum - ble.

Cóż jest, czem był o - to czo - ny, By - dło, pa - ste - rze i sia - no.
What sur - rounded that In - fant ho - ly? Cat - tle, hay and shep - herds hum - ble.

p

Cóż jest, czem był o - to czo - ny, By - dło, pa - ste - rze i sia - no. U - bo - dzy,
What sur - rounded that In - fant ho - ly? Cat - tle, hay and shep - herds hum - ble. Blest, you poor

11

mp

¹² Jest to rozwiązanie dość oryginalne, w przedsoborowej bowiem praktyce w miejsce *Credo* wykonywano inne kolędy. Wybór Maciejewskiego wydaje się jednak wyjątkowo trafny, ponieważ tekst Franciszka Karpińskiego przekazuje teologiczną prawdę o Tajemnicy Odkupienia, która po każdej zwrotce kondensuje się w słowach z Ewangelii św. Jana „A słowo ciałem się stało i mieszkało między nami”. Ostatnia zwrotka, „Podnieś rękę Boże dziecię [...]

Melodia kolędy, ujęta wariacyjnie i w jednoimiennej tonacji trybu molowego (e-moll), jest dzielona między SI (t. 52-53, 54-55) i AII (t. 53-54). Przydzielenie zwrotce trybu molowego współgra z rzewną wymową słów: „W nędznej szopie urodzony, żłób mu za kolebkę dano. Cóż jest czem był otoczony, bydło, pastyrze i siano”. W kolędzie *Jeżus malusieńki* kompozytor kolejno wprowadza poszczególne głosy: po sześciotaktowym wstępie początkowe takty kolędy pojawiają w SI, następnie w SII, potem w AII (zob. przykł. 8).

Przykład 8. R. Maciejewski, *Msza Pasterska. Offertorium – Jeżus malusieńki*, t. 7-12.

Nieco inne zabiegi fakturalne pojawiają się w kolędzie *Dzisiaj w Betlejem* (zob. przykł. 9), rozpoczynającej się dwiema parami głosów unisono (SI i SII, AI i AII).

Przykład 9. R. Maciejewski, *Msza Pasterska. Sanctus – Dzisiaj w Betlejem*, t. 9-13.

Kontrapunktyczny przebieg głosów niższych przypomina nieco instrumentalną partię akompaniującą, która, niczym małe basy, kończy frazę (t. 4) zwrotem mazurkowym. W dalszym przebiegu zaobserwować można inne środki mające na celu podkreślenie tekstu, m.in. augmentację w refrenie czy kołysankowy nastrój w inicjalnych taktach *Lulajże Jezuniu* (zob. przykł. 10), gdzie chór oparty na słowach „lulaj, lulaj” łączy się z *pianissimo* i *piano* organów.

Przykład 10. R. Maciejewski, *Msza Pasterska. Benedictus – Lulajże Jezuniu*, t. 1-6.

The image shows a musical score for the piece "Lulajże Jezuniu" by R. Maciejewski. The score is in 3/4 time and marked "Andante". It features four vocal parts (Soprano I, Soprano II, Alto I, Alto II) and an organ part. The lyrics are "lu-laj, lul-la-by". The organ part is marked "p" (piano). A box with the number "1" is placed above the first measure of the vocal parts.

Wśród ujęć z towarzyszeniem organów znajdujemy również przykłady takich rozwiązań, w których głównym czynnikiem staje się linia melodyczna kołędu (w mniejszym stopniu jej tekst). Należy do nich opracowanie Krzysztofa Baculewskiego *Każde stworzenie*, wchodzące w skład *Motetu na Boże Narodzenie*¹³. Melodia tej pastorelli oparta jest na schemacie *folii*¹⁴, który stanowił fundament konstrukcyjny wielu siedemnasto- i osiemnastowiecznych kompozycji (np. Arcangelo Corelli, *La folia*, Antonio Vivaldi, *Sonata* op. 1 nr 12, *La folia*). Baculewski wykorzystuje kołędę-*folię* do budowy formy polifonicznej¹⁵. Melodia staropolskiej pastorelli pojawia się w kanonie lub jako *cantus*

¹³ *Motet na Boże Narodzenie* składa się z trzech części: *Każde stworzenie*, *Tryumfy Króla Niebieskiego* i *Anioł pasterzom mówił*. Kompozytor określa dzieło jako trzy wokально-instrumentalne opracowania kołędowe. Zob. K. Baculewski, *Musica figurata ad usum proprium*, [w:] *Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1998, s. 41.

¹⁴ Por. *Polskie kołеды i pastorałki. Antologia*, oprac. A. Szweykowska, Kraków 1985, s. 177.

¹⁵ Zamysłem kompozytora było tu zastosowanie stylistyki barokowej. Zob. Baculewski, *Musica figurata...*, s. 42.

firmus w jednym z głosów, któremu towarzyszą kontrapunkty, podstawą zaś całego opracowania jest ostinato basowe, które poddawane jest zmianom wariacyjnym, mającym na celu dostosowanie linii basowej zarówno do melodii zwrotek (t. 1-10), jak i refrenu (t. 11-20)¹⁶. Omawiany przykład ukazuje silny wpływ melodycznego czynnika kolędy, wyznaczającego określone rozwiązania w zakresie melodyki, harmoniki i formy. Podobnie jest w dwóch pozostałych opracowaniach Baculewskiego – *Tryumfy Króla niebieskiego* i *Anioł pasterzom mówił*. W pierwszym z nich melodia kolędy zastosowana jest jako *cantus firmus*, na którym zbudowana zostaje cała konstrukcja polifoniczna, w drugim natomiast kolęda pojawia się w kanonie w kwincie i w oktawie, wykonywanym przez solistów, którym towarzyszy chór rozwijający czterogłosową fugę¹⁷.

W opracowaniach na chór i organy inspiracja artystyczna wypływa zarówno z warstwy słownej kolędy, jak i jej melodii. W wypadku głównej roli treści tekstu stwierdzamy jej wyraźny wpływ na kształt poszczególnych elementów muzycznych (m.in. harmoniki, dynamiki, barwy), które stają się „narzędziami” interpretacji słowa. W tego typu opracowaniach warstwa melodyczna kolędy nie podlega skomplikowanym przekształceniom polifonicznym czy wariacyjnym. Na drugim biegunie znajdują się opracowania, w których naczelną inspiracją dla kompozytora staje się melodia kolędy, wydatnie wpływająca na rozwiązania kompozytorskie, głównie w zakresie melodyki, harmoniki, formy. W tym wypadku treść tekstu nie jest szczególnie eksponowana, dominują tu raczej koncepty czysto muzyczne, np. w postaci nawiązania do form, stylów i technik dawnej polifonii.

2. 3. Opracowania na chór i orkiestrę lub zespół instrumentalny

Tę grupę opracowań egzemplifikuje twórczość Jana Adama Maklakiewicza, Witolda Lutosławskiego i Macieja Jaśkiewicza. Za pierwszy przykład posłuży nam *Lulajże Jezuniu* w opracowaniu Jaśkiewicza na czterogłosowy chór mieszany (z wyodrębnieniem solistów) i zespół instrumentalny (flet, obój, kwintet smyczkowy). W melodyce i rytmice warstwy instrumentalnej występują nawiązania do motywów kolędy, oparte zaś na harmonice funkcyjnej współbrzmienia podporządkowane są właściwościom linii melodycznej kolędy. Forma wyznaczona jest zwrotkową budową tekstu, którego treść przenika do dynamiki, agogiki i barwy (zob. przykł. 11).

¹⁶ Jak stwierdza Baculewski: „Pomysł techniczny polegał przede wszystkim na znalezieniu takiej linii basowej, która mogłaby towarzyszyć zarówno melodii strof, jak i refrenu”. *Ibid.*, s. 42.

¹⁷ *Ibid.*, s. 42-43.

Przykład 11. M. Jaśkiewicz, *Lulajże Jezuniu*, t. 1-27.

Andante

Fl
Ob
Coro
VI I
VI II
Vla
Vc
Cb

mf *legato*
mf *legato*
p
p
p

5
Lu - laj - że, Je - zu - niu,
p

11
mo - ja pe - rel - ko, lu - laj, u - lu - bio - ne mo pie - ści - del - ko. A

The image displays a musical score for a Christmas carol, consisting of two systems of staves. The first system (measures 17-21) features a vocal line with lyrics: "Lu - laj - że, Je - zu - niu, lu - laj - że, lu - laj, a ty go,". The second system (measures 22-24) features a vocal line with lyrics: "Ma - tu - niu, w pla - czu u - tu - laj. A Ma - tu - niu, w pla - czu u - tu - laj." The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Flute, Clarinet II, Bassoon, Trumpet I, Trumpet II, Trombone I, Trombone II, Bass Drum, Snare Drum, Cymbals, and Piano). The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 9/8. Dynamics include *mf* and *p*.

W ósmiotaktowym wstępie obserwujemy nasycenie struktury melodycznymi i rytmicznymi motywami kolędy, czerpanych zarówno z jej zwrotki, jak i z refrenu. W takcie 9 pojawia się zwrotka śpiewana przez chór z selektywnie dobraćymi głosami. Melodia zwrotki pojawia się w partii altów, której towarzyszą tenory, i zdwajana jest przez flet i skrzypce II, pozostałe zaś głosy pełnią rolę harmoniczną; całość utrzymana jest w *piano*. W zwrotkach oraz w pierwszym refrenie z obsady wyłączony został obój. W pierwszych czterech taktach refrenu pojawia się chór tutti w *mezzo forte* i z melodią kolędy w sopranach. Pozostałe głosy, oparte na głosce „a”, nawiązują do melodyki wstępu (np. pochod ósemkowy w altach w takcie 18), pełniąc jednocześnie funkcję harmoniczno-kolorystyczną. W takcie 21 następuje redukcja głosów, a melodia kolędy pojawia się w altach, którym towarzyszą tenory. Zbliżony zabieg fakturalny zaobserwować można w partii instrumentalnej: w taktach 17-24 kolęda pojawia się we flecie i skrzypcach I, pozostałe głosy pełnią rolę uzupełniającą; w takcie 21, podobnie jak w zwrotce, melodia przechodzi do fletu i skrzypiec II, inne instrumenty spełniają funkcję

towarzyszącą. W drugiej zwrotce kompozytor umieścił melodię kolędy w partii solowej sopranu, urozmaicając w ten sposób kolorystykę brzmieniową, nawiązując jednocześnie do stylistyki pieśni romantycznej; smyczki towarzyszą akordowo sopranowi, a linia melodyczna skrzypiec I nawiązuje do melodii kolędowej. W pojawiającej się w takcie 39 partii fletu zauważyć można nawiązania do kolędy w strukturze melodycznej zbliżonej do pierwszego taktu refrenu. W poszczególnych instrumentach wykorzystane zostały stosunkowo niewielki ambitus i wąski zakres interwałowy. Warstwa instrumentalna, utrzymana w prostym rytmie, tworzy aurę kołysanki. W partiach fletu i oboju dominują dźwięki rejestru średniego, odznaczającego się delikatnością. W pierwszej zwrotce i refrenie w chórze pojawia się melodia kolędy, wtopiona w całość przez liczne zdwojenia, skupiony układ głosów i niski rejestr sopranów. Zastosowane zabiegi ogniskują się raczej na zbudowaniu pewnego symbolicznego i właściwego okresowi Bożego Narodzenia klimatu niż na konkretnych treściach tekstu kolędy: delikatna i ciepła barwa koresponduje z wymową świąt i kojarzy się z rodzinnym przeżywaniem okresu Bożego Narodzenia. Nastrój ten obecny jest w innych opracowaniach Macieja Jaśkiewicza, m.in. w *Bracia, patrzcie jeno* i *Mizerna, cicha*.

Święta Bożego Narodzenia – związane z nimi symbole, zwyczaje – dzięki silnemu zakorzenieniu w polskiej kulturze oddziałują na świadomość ludzką od najmłodszych lat. U kompozytora wiążą się niekiedy z bardzo żywymi i niezatartymi wspomnieniami. Przykładem może być Jan Adam Maklakiewicz, który tak bardzo zwracał uwagę na polskość zawartą w kolędach¹⁸. W jego opracowaniach dochodzą do głosu zakorzenione konotacje z dzieciństwa, które można odczytać z zastosowanych środków kompozytorskich (np. w fakturze czy instrumentacji), jak w kolędzie *Wśród nocnej ciszy*. Nawiązując do cytowanych słów o „śpiewach w kościele dzwoniących”, dostrzegamy, że „śpiewy” owe odzwierciedlone są przez krótkie odcinki *a cappella*, poprzedzone akordami kwintetu smyczkowego *con sordino* lub tutti orkiestrowego na kształt akompaniamentu organowego. Fragmenty chóralne, w których melodia kolędy zdwojona jest w interwale oktawy, symbolizują sposób wykonywania pieśni przez lud podczas liturgii – „w kościele”, z „akordami organowymi”. W instrumentacji kompozytor uwzględnił czeleste, pokrewną klawiszowym dzwonom orkiestrowym, która akordami *arpeggio* przywołuje głos „śpiewów w kościele dzwoniących”.

¹⁸ Maklakiewicz wspominał: „[...] od tych słów proboszczowych, w dzieciństwie zasłyszanych, od tych śpiewów w kościele dzwoniących, zrodziło się w sercu na zawsze uwielbienie, umiłowanie kolęd. Całe ich piękno z tych dni dzieciństwa zabrałem ze sobą w życie. Przez nie nauczyłem się kochać wszystko, co polskie, bo nigdy, tak po polsku, żadną modlitwą nie wymodli się Polak, jak w kolędach”. J. Maklakiewicz, *Modrzewiowe kolędy*, „Dziennik Polski” 1946, nr 4, s. 3, cyt. [za:] M. Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz*, Warszawa 2000, s. 127.

Polskie elementy eksponuje również Witold Lutosławski, sięgający do rodzimej ludowości, w szczególności tej z pastorałek. Widzimy to w opracowaniu *W żłobie leży*, m.in. na gruncie melodyki, harmoniki, rytmiki, kolorystyki. Kompozytor nie skupia się na zilustrowaniu treści tekstu czy przetwarzaniu motywów melodycznych kolędy, kładzie natomiast nacisk na wytworzenie klimatu charakterystycznego dla polskich pastorałek, by wprowadzić słuchacza w atmosferę właściwą dla polskich świąt, w której przenikają się elementy religijne i tradycyjne. Już dwutaktowy wstęp swoim przebiegiem rytmicznym sugeruje obecność ludowych elementów (zob. przykł. 12).

Przykład 12. W. Lutosławski, *W żłobie leży*, t. 1-3.

Andantino $\text{♩} = 76$

FLAUTO

CORANO
HORN

CLARINETTI
IN B♭

FAGOTTO

CORANI
IN F#

VIBRAFONO

ARPA

CORO

Tutti

1. W łożu - bie - le - ży.
2. Mły - są - sa - mi

1. In - a - men - ger.
2. Fy - s - tuz bring - ing.

andantino $\text{♩} = 76$

VIOLINI

VIOLE

VIOLONCELLI

CONTRABASSI

Taką rolę pełni również jednotaktowa formuła melodyczna, która stanowi przewijający się w całym utworze element konstrukcyjny. W partiach klarinetów, fagotu i altówek pojawia się rytm mazurkowy oparty na następstwie półnuty i ćwierćnuty. Zastosowane środki harmoniczne odbiegają od stylistycznych

konwencji XVIII wieku, z którego pochodzi kolęda, oraz od harmoniki, do jakiej jesteśmy przyzwyczajeni. Pomimo jednak zastosowania innych rozwiązań harmoniczych w przebiegu całości utworu wyraźnie można odczuć „polski” charakter kolędy. Lutosławski buduje formę muzyczną, wzorując się zarówno na rdzenie ludowej stylistyce, jak również na utrwalonej w dziełach artystycznych formule, zgodnie z którą pewne polskie melodie taneczne, np. mazur, polonez, krakowiak, są poprzedzone krótkim, kilkutaktowym wstępem. W dalszej fazie pierwszej zwrotki (t. 5-8) partia rożka angielskiego – powtarzająca wstępną formułę melodyczną – sugestywnie oddaje nastrój beztrioski towarzyszącej świątecznej atmosferze (zob. przykł. 13).

Przykład 13. W. Lutosławski, *W żłobie leży*, t. 7-10, partia rożka angielskiego.



Marzycielskie i nieco leniwe brzmienie tego instrumentu, w powiązaniu z prekompozycyjnym materiałem i „mazurkowym” frazowaniem, osadza muzykę w stylistyce ludowej. Zastosowana w ten sposób kolorystyka brzmieniowa wytwarza – wspólnie z innymi elementami dzieła – polski charakter kolędowy. Wyraża „nasze” Boże Narodzenie.

W omawianej grupie opracowań wyraźnie ukazany jest idiom polskiej tradycji bożonarodzeniowej. Podstawowym czynnikiem inspirującym staje się w tym wypadku utrwala tradycją specyfika bożonarodzeniowego muzykowania. W utworach tych odniesienie do tematyki kolędowej wiąże się z pragnieniem wyrażenia tożsamości religijnej i narodowej, bywa także wynikiem doświadczeń życiowych kompozytora, dotyka zarazem szerszego kontekstu kulturowego.

3. Opracowania instrumentalne

Grupę opracowań instrumentalnych stanowią w większości utwory organowe, obok tego są także opracowania napisane na inne instrumenty solowe, m.in. fortepian, akordeon, gitarę, mandolinę, oraz na zespoły instrumentalne. Większość z nich wpisuje się w nurt o charakterze użytkowym lub pedagogicznym, o czym dowiadujemy się często z not wstępnych do wydań (np. „akompaniamenty o charakterze pragmatycznym funkcjonujące w ramach liturgii”¹⁹, utwory przeznaczone dla początkujących w „pierwszych latach nauki gry na instrumencie”²⁰).

¹⁹ *Słowo wstępne*, [w:] *Kolędy na organy*, red. M. Szczepankiewicz, Szczecin 2001.

²⁰ W. Widlak, *Kolędy na flet, skrzypce i fortepian w różnych układach*, Kraków 1999, s. 2.

3. 1. Opracowania na organy

Obfita literatura opracowań i towarzyszeń organowych, obejmująca m.in. edycje Feliksa Rączkowskiego (*Wielbij duszo moja Pana*²¹, *Śpiewajmy Bogu*²²), *Chorał śląski*²³, *Chorał opolski*²⁴ i wiele innych pozycji, które używane są w praktyce organistowskiej, ma charakter wybitnie użytkowy. Trudno tu zatem mówić o inspiracji w takim pojęciu, jak przy większości omawianych utworów. Kierując się naczelnym celem naszych analiz, wskażemy więc na opracowania, których „użytkowość” jest nieco inna – wynika równocześnie z indywidualnej fascynacji materiałem kolędowym i sięga poziomu wypowiedzi artystycznej. Są to wprawdzie opracowania stosunkowo proste, ale jednak niepozbawione wdzięku. Podstawowym czynnikiem inspirującym jest tutaj melodia kolędy, jakkolwiek w niektórych opracowaniach również i jej tekst słowny – pozostający przecież w świadomości kompozytora – wpływa na zakres stosowanych środków.

Spójrzmy najpierw na *Cichą noc* w opracowaniu Barbary Puchalskiej, w którym znalazła zastosowanie technika imitacyjna (zob. przykł. 14), jakkolwiek konstrukcja utworu jest prosta, kompozytorka operuje bowiem głównie motywem i jego imitacją, a pod względem wykonawczym utwór nie stwarza większych trudności.

Przykład 14. B. Puchalska, *Cicha noc*, t. 1-15.

Moderato tranquillo

Man.

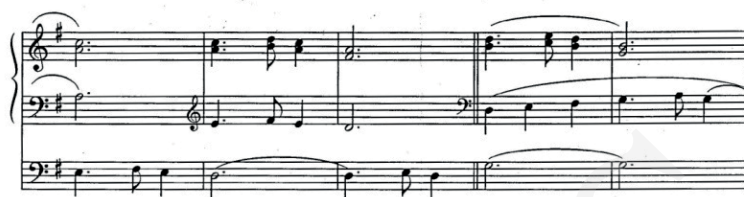
Ped.

²¹ *Wielbij duszo moja Pana. Śpiewnik kościelny w układzie F. Rączkowskiego*, Warszawa 1958.

²² *Śpiewajmy Bogu. Śpiewnik parafialny*, oprac. F. Rączkowski, Warszawa 1988.

²³ *Chorał śląski*, t. 1, red. A. Reginek, Katowice 2003; *Chorał śląski*, t. 2, red. *idem*, Katowice 2006; *Chorał śląski*, t. 3, red. *idem*, Katowice 2011.

²⁴ *Chorał opolski. Advent, Boże Narodzenie, Wielki Post, Wielkanoc*, t. 1, red. H. Sobeczko, Opole 1985.



Technika imitacyjna pojawia się jednakże w omawianych utworach sporadycznie. Znacznie częstszym zjawiskiem jest operowanie motywami kolędy, co zaobserwować można u Zbigniewa Kozuba (*Pójdźmy wszyscy do stajenki, Lulajże Jezuniu*) i Marka Jasińskiego (*Mizerna cicha*). Niekiedy zastosowanie znajdują bogatsze środki techniczne. W *Anioł pasterzom mówił* Marka Jasińskiego zauważamy podobny rodzaj techniki, jaką stosował Bach w partitach chorałowych: we wszystkich trzech częściach utworu elementem konstrukcyjnym jest temat kolędy, który pełni rolę podobną do *cantus firmus*, pozostałe zaś głosy tworzą kontrapunkty, przy czym poszczególne odcinki traktowane są wariacyjnie, a stałym punktem odniesienia jest linia melodyczna kolędy usytuowana w jednym z głosów (por. przykł. 15).

Przykład 15. M. Jasiński, *Anioł pasterzom mówił*, t. 1-41.

A musical score for piano, titled 'Festivo I'. It consists of three systems of staves. The first system has three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The second system has two staves: a grand staff. The third system has three staves: a grand staff and a separate bass staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The score shows various rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

The image displays a musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various musical elements such as notes, rests, bar lines, and dynamic markings. The first system starts with a treble clef staff containing a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The third system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The fourth system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The fifth system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The sixth system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The score is written in a single key signature and time signature, and it concludes with a double bar line.

W taktach 1-11 melodia kolędy w całości pokazana zostaje w najwyższym głosie. Od taktu 3 dochodzi drugi głos z kontrapunktem wobec tematu. W czterech pierwszych taktach drugiej partity melodii kolędy przeciwstawiony jest bas, poruszający się w podobnych wartościach nutowych. Głos środkowy (od taktu 3 także górny) wypełnia treść harmoniczną utworu, jednocześnie wykorzystuje drobne wartości. Od strony strukturalnej pierwsze cztery takty kolędy pojawiające się w pedale (t. 17-20) zostały wykorzystane w pomysłowy sposób, ponieważ kompozytor zestawia je z innym odcinkiem tematu. W trzeciej particie melodia kolędy także pojawia się w głosie pedałowym, w partiach manualnych zaś kompozytor używa motywicznej figuracji, wykorzystując równoległe przesunięcia akordów. Dodatkowym zabiegiem jest wprowadzenie motywu w górnej partii po ósemkowej pauzie, co wyraźnie kontrastuje z prostym rytmem kolędy. W ostatnich dwóch taktach trzeciej partity kadencja została zbudowana na augmentacji trzech ostatnich nut tematu; robi to wrażenie zamknięcia całego utworu. Tym bardziej więc zaskakuje coda, w której autor powtarza dwa pierwsze takty kolędy i dwa ostatnie, najpierw w ich podstawowych postaciach, potem w ujęciu figuracyjnym.

W opisanych wyżej przykładach kompozytorzy zastosowali na ogół proste środki, zasadniczo nienawiązujące do ludowości. Odniesienia do cech muzyki ludowej można jednak znaleźć w innych utworach, np. w opracowaniu *Z narodzenia Pana* Marka Jasińskiego. Kompozytor wykorzystuje niektóre charakterystyczne środki wyrazu dla polskich pastorałek, m.in. skale używane w niektórych regionach Polski (np. manierę lidyjską, znamionującą muzykę podhalańską), uproszczony język harmoniczny, przywodzący skojarzenie z kapelą ludową (np. współbrzmienia pustych kwint poprzedzone przednutkami), czy rytmy mazurkowe (zob. przykł. 16).

Przykład 16. M. Jasiński, *Z narodzenia Pana*, t. 1-87.

Oberek (Tempo oberka)
mf

The image displays a musical score for 'Oberek (Tempo oberka)' by M. Jasiński. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef, a bass clef, and a pedal line. The second system shows a continuation of the piece with a treble clef, a bass clef, and a pedal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The image displays a musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The first three systems are in a common key signature (one flat) and 3/4 time. The fourth system is marked "Mazur (Tempo mazura)" and changes to a key signature of one sharp (F#) and 3/4 time. The fifth and sixth systems continue in the new key signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *mfz*. There are also some markings like (8^{va}) and (8^{va}) in the first three systems, which likely refer to octave transpositions.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand features more complex chordal textures and melodic lines, while the left hand provides harmonic support with sustained chords.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes. The right hand has flowing sixteenth-note passages, and the left hand maintains a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation, marked with the tempo instruction "Festivo" and the performance instruction "Organo pleno". The music becomes more rhythmic and energetic, with prominent chords in the right hand.

Fifth system of musical notation, featuring a first ending bracket labeled "1" and a second ending bracket labeled "2". The key signature changes to two sharps (F# and C#).

Sixth system of musical notation, marked with a second ending bracket labeled "(2da)". The music continues with complex harmonic structures and rhythmic patterns.

Seventh system of musical notation, concluding the piece with a final cadence. The right hand plays a series of chords, and the left hand provides a final accompaniment.

Całość podzielona jest na trzy części: *Oberek*, *Mazur* i *Festivo*. W części pierwszej (tonacja F-dur), w czterotaktowej formule wstępnej (środkowy system) kompozytor opiera się na rytmie oberka – półnuta, ćwierćnuta (t. 1-2) i trzy ćwierćnuty (t. 3-4), z wprowadzeniem współbrzmień pustych kwint, poprzedzonych przednutkami krótkimi. Pierwsza struktura rytmiczna zaczerpnięta jest z taktów 2 i 8 kolędy. W każdym takcie pierwsza miara jest akcentowana, w takcie 4 pojawia się dodatkowo akcent na słabej części taktu (ćwierćnuta na trzecią miarę). Poszczególne frazy przedzielone są krótkimi czterotaktowymi wstawkami, nawiązującymi rytmicznie i melodycznie do schematów towarzyszących melodiom oberkowym. Głos basowy, poruszający się w czystych kwintach, wyraźnie nawiązuje do ludowej kapeli. Pierwszą frazę drugiej części utworu (tonacja G-dur), opatrzonej nazwą *Mazur*, kompozytor opracował za pomocą podobnych środków, jak w *Oberku*. W środkowej frazie natomiast następuje zmiana faktury – w planie górnym następuje ruch równoległych tercji, w głosie środkowym figuracja akordowa, pedał zaś podkreśla rytm basu. W trzeciej frazie, która jest powtórzeniem pierwszej, kompozytor powraca do wcześniej już wykorzystywanych środków. Po łączniku (t. 57-69) pojawia się *attaca* część trzecia (tonacja A-dur), określona jako *Festivo*, kontrastująca z częściami „ludowymi”: melodia cytowana jest w sposób ciągły, towarzyszą jej uroczyste akordy w gęstej, dochodzącej do dziewięciu głosów fakturze, w brzmieniu *organo pleno*, co tworzy finał całej formy, uwydatniony harmoniką o romantycznym rodowodzie (alteracje, chromatyka). W pięciotaktowej codzie (t. 83-87) kompozytor nawiązuje do kadencyjnego motywu kolędy i rytmu mazurkowego.

3. 2. Opracowania na inne instrumenty

Grupę tę tworzą opracowania na mandolinę (lub skrzypce), fortepian, akordeon, gitarę. Mają one charakter użytkowy, a ich autorami są najczęściej instrumentalisci-wirtuozi i pedagodzy. Opracowania te często powstały z myślą o początkujących instrumentalistach albo o domowym muzykowaniu. Wśród omawianych utworów spotkać można również i takie, które są opalcowanymi jednogłosowymi melodiami kolęd²⁵.

W niektórych opracowaniach spotkać można bardziej zaawansowane środki techniczne, np. imitację. Stosuje ją Irena Pfeiffer w dwugłosowym fortepianowym *Przybieżeli do Betlejem*, przeznaczonym dla najmłodszych (zob. przykł. 17).

²⁵ Zob. np. *W żłobie leży. 33 kolędy w łatwym układzie na mandolinę (skrzypce)*, red. T. Musiałek, Kraków 1982.

Przykład 17. I. Pfeiffer, *Przybieżeli do Betlejem*, t. 1-8.

Melodia kolędy umieszczona jest w głosie górnym, w dolnym głosie pojawiają się imitacje w oktawie (t. 1-4) i kwincie (t. 5), co wprowadza młodego wykonawcę w specyfikę faktury polifonicznej. W innych utworach Irenej Pfeiffer zauważamy elementy ilustracyjne, jak np. w kolędzie *Mizerna cicha*, przyjmującą postać kołysanki (zob. przykł. 18).

Przykład 18. I. Pfeiffer, *Mizerna cicha*, t. 1-19.

Mizerna, cicha, stojenka licha,
pełna niebieskiej chwały:

oto leżący, przed nami spjący
w promieniach Jezus mały.

Równomierny ósemkowy tok rytmiczny, towarzyszący całej melodii, podkreśla taki właśnie jej charakter. Użyte przez autorkę proste środki harmoniczne umożliwiają wykonanie tego utworu przez mało wprawionego ucznia, a dodatkowym atutem jest tu liryzm muzyki.

Interesującym przykładem fortepianowych kolęd na cztery ręce są opracowania Janiny Garści. W kolędzie *Tryumfy Króla Niebieskiego* poszczególne odcinki melodii autorka powierza naprzemiennie dwóm wykonawcom. Uwidacznia się tu pedagogiczna funkcja utworu, który służy nauce gry zespołowej; każdy z grających wykonuje zarówno melodię główną, jak i akompaniament (zob. przykł. 19).

Przykład 19. J. Garścia, *Tryumfy Króla Niebieskiego*, t. 1-12.

The image displays a musical score for two performers, labeled 'partia jednego wykonawcy' (left) and 'partia drugiego wykonawcy' (right). The score is written for piano and is divided into three systems. The first system is marked 'Vivo-giocoso' and 'C f'. The second system is marked 'p legato' and 'f'. The third system is marked 'mf' and 'f'. The score is written in bass clef for the left hand and treble clef for the right hand. The music features a mix of chords and melodic lines, with some passages where the hands play together and others where they play separately.

Po lewej stronie umieszczona jest partia jednego wykonawcy grającego w kluczach basowych (niższa), po prawej – drugiego, grającego w kluczach wiolinowych (wyższa). Umiejętność zespołowego muzykowania jest w tym przypadku o tyle istotna, że święta Bożego Narodzenia mają charakter rodzinny i wiążą się często z domowym muzykowaniem. Opracowanie to może być właśnie wykorzystane w okolicznościach, w których dzieci grające na fortepianie mogą również brać aktywny udział w muzycznym świętowaniu kolęd.

Omawiana grupa utworów charakteryzuje się użyciem bardzo prostych środków technicznych i wyrazowych. Trudno więc dopatrywać się tu jakichś specjalnych inspiracji. Należy jednak zwrócić uwagę, że owe proste opracowania znakomicie wpisują się w przeżywanie Bożego Narodzenia – zapisują się w wyobraźni ucznia jako sposób „artystycznego” udziału we wspólnym świętowaniu.

3. 3. Opracowania na zespoły instrumentalne

Wśród opracowań przeznaczonych na zespoły instrumentalne można wyróżnić utwory na flet (skrzypce), skrzypce i fortepian (keyboard), z możliwością wykonania w duecie, tj. przez flet (skrzypce) i skrzypce albo przez flet

(skrzypce) i fortepian (keyboard), na trio stroikowe oraz na skrzypce (trąbkę), perkusję i fortepian. Opracowania te mają podobny charakter jak w poprzednich grupach, a melodia kołody staje się pretekstem do wspólnego muzykowania. Środki techniczne są tu ograniczone do najprostszych, a technika gry nie wymaga profesjonalnych umiejętności. Przykładem może być opracowanie Wojciecha Widłaka *Wśród nocnej ciszy*, w którym melodia kołody rozbrzmiewa we flecie, natomiast skrzypce i fortepian tworzą akompaniament (zob. przykł. 20).

Przykład 20. W. Widłak, *Wśród nocnej ciszy*, t. 1-14.

The image displays a musical score for the piece "Wśród nocnej ciszy" by Wojciech Widłak, measures 1-14. The score is written for three instruments: Flute (fl/vn), Violin (vn), and Piano (p/te). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first section, "Spokojnie / Peacefully", starts at measure 1 with a piano (mp) dynamic. The flute part is in the high register, playing a melodic line. The violin part provides accompaniment. The piano part plays a harmonic accompaniment with a "portato" marking. The second section, "Żywiej / More quickly", begins at measure 11 with a mezzo-forte (mf) dynamic. The tempo and dynamics increase, and the piano accompaniment becomes more rhythmic. The score ends at measure 14.

Partia fletu usytuowana jest w wysokim rejestrze, partia skrzypiec wprowadza urozmaicenie fakturalne, a akordowa partia fortepianu – oparta na nieskomplikowanych funkcjach – stanowi tło harmoniczne.

Nieco inny charakter ma opracowanie Andrzeja Przybycińskiego *Tryumfy Króla Niebieskiego* na obój, klarnet i fagot (zob. przykł. 21).

Przykład 21. A. Przybyciński, *Tryumfy Króla Niebieskiego*, t. 1-12.

Kompozytor starał się pokazać brzmienie instrumentów stroikowych w dialogowaniu i w akordowych współbrzmieniach. Jest to opracowanie dość nietypowe, jednocześnie trudne do wykorzystania w domowym muzykowaniu. Może jednak stanowić swego rodzaju atrakcję dla środowisk ściślej związanych z muzyką, np. uczniów szkół muzycznych.

Wśród środków wykorzystywanych w prostych, szkolnych aranżacjach kolęd spotkać można również drobne imitacje, np. w opracowaniu kolędy *Dzisiaj w Betlejem* Wojciecha Widłaka, gdzie flet i skrzypce imitują pierwszy takt melodii kolędy.

Opracowania na zespoły instrumentalne, podobnie jak organowe i przeznaczone na inne instrumenty, mają w większości użytkowy charakter, podobnie też ograniczony zasób wykorzystanych środków technicznych. Cała ta grupa drobnych utworów często znajduje zastosowanie w procesie edukacyjnym szkół muzycznych bądź w muzykowaniu domowym, stąd też pełni ważną funkcję w uświadamianiu młodemu pokoleniu związków pomiędzy przeżywaniem Bożego Narodzenia a kulturą muzyczną. Utwory te wpływają na wyobraźnię muzyczną dzisiejszego ucznia, a w przyszłości być może i kompozytora, odnajdującego tu źródło inspiracji.

II. Kompozycje

1. Utwory chóralne i kolędy na jeden głos

Ze względu na rodzaj podstawy literackiej i sposób jej umuzyczenia wśród nowych kompozycji kolędowych na chór *a cappella* lub na jeden głos wyróżnić można trzy podgrupy: stylizacje ludowe; utwory utrzymane w duchu romantycznym; łacińskojęzyczne utwory wykorzystujące środki niekonwencjonalne.

1. 1. Stylizacje ludowe

W tego rodzaju kompozycjach zastosowanie stylizacji wynika z treści i ludowego charakteru opracowanego muzycznie tekstu. Środki stylizacji są różnorodne. Należą do nich: rytmika polskich tańców ludowych, ludowe zwroty melodyczne, współbrzmienia pustych kwint, burdony itp. Za pierwszy przykład może nam posłużyć *Niemowlątko na słomie* Macieja Małeckiego (tekst Elżbiety Szepetyńskiej²⁶). Takie słowa, jak „słoma”, „bydlątka”, „pole”, „pasterze”, „stajenka”, niosą ze sobą rysy ludowe, przenikające do muzyki. W melodyce pojawia się nawiązanie do ludowego sposobu kształtowania; np. jednym z typowych dla polskiej muzyki ludowej środków jest progresja lub paralelne powtarzanie tej samej frazy. W omawianej kolędzie (zob. przykł. 22) kompozytor powtarza pierwszy odcinek melodii trzykrotnie, przy czym drugie powtórzenie jest paralelne, przez co powstała typowo ludowa forma melodyczna: $A + A^1 + A + B$.

Przykład 22. M. Małecki, *Niemowlątko na słomie*,
melodia pastorałki w sopranach, t. 3-8.

s

Nie-mo-włą-tko na sło-mie od by-dlą-tek się grze-je. Do wę-dro-wca w ko-ro-nie

ja-snym o-czkiem się śmie - je

²⁶ Tekst kolędy *Niemowlątko na słomie*: „Niemowlątko na słomie od bydlątek się grzeje | Do wędrowca w koronie jasnym oczkiem się śmieje. | Polem suną pasterze i o cudach gadają | Człek się dziwi i zwierze, na kolona padają. | Gloria, Gloria, Gloryja | Jezus Król i Maryja. | Gloria, Gloria, Gloryja | Jezus Król i Maryja. | Bóg tak począł swe dzieło, oddał ludzkiej pamięci, | by w świecie nie zginęło czuwają Wszyscy Święci. | Tyle wieków minęło a Betlejem zostało | Narodzenia czas wraca, choć pastuszków dziś mało. | Gloria, Gloria, Gloryja... | Wybacz Panie pieśń jak dzwon w nocy u drzwi stajenki | zaraz odejdziemy stąd, niech się wyśpi Maleńki. | W tę grudniową Noc Świętą jeszcze raz zaśpiewamy | i anielskim zastępom prześcignąć się nie dajmy. | Gloria, Gloria, Gloryja...”

Rytmika wykorzystuje metrum parzyste, przebieg ósemkowy oraz synkopę, która wyraźnie nawiązuje do rytmu krakowiaka. W części kadencyjnej następuje rytmiczny kontrast z poprzednimi odcinkami, co spotkać można w formułach kadencyjnych muzyki ludowej²⁷. Harmonika również nawiązuje do ludowości: obok akordów funkcyjnych pojawiają się struktury lidyjskie, tak charakterystyczne dla niektórych regionów Polski, np. Podhala, do czego dochodzą jeszcze współbrzmienia kwartowo-kwintowe (zob. przykł. 23).

Przykład 23. M. Małecki, *Niemowlątko na słomie*, t. 1-3.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is 'Moderato assai' and the mood is 'mormorando'. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'rit.'. The lyrics are: 1. Nie - mo - wia - ło na sło - mie, 2. Bóg tak po - czął swe dzie - ło.

Pierwszy motyw melodii kojarzy się ze znaną na Podhalu i w Pieninach pastorałką *Paśli pasterze woły*²⁸. Kompozytor w wyraźny sposób sugeruje się nią, dokonując regionalnej stylizacji. W dwutaktowym wstępie wykonywanym *mormorando* pojawia się harmoniczna struktura lidyjska (trójdźwięk na drugim stopniu skali), która zawiera podwyższony czwarty stopień skali. Burdonowy bas oraz następujące po nim dwa powtarzające się akordy nawiązują do stylistyki regionów podhalańskich. *Mormorando* w pewien sposób naśladuje góralską kapele, w której skład wchodzi instrumenty smyczkowe. Powtarzające się w przebiegu harmonicznym pastorałki podobne struktury dźwiękowe również świadczą o świadomości kreowanej przez kompozytora ludowej stylistyce. Zastosowane zabiegi harmoniczne, odwołujące się do elementów obecnych w muzyce ludowej, związane są z pragnieniem podkreślenia tej stylistyki, wynikającej z warstwy słownej. Prosta forma tekstu znajduje tu odzwierciedlenie w strukturze kompozycyjnej. Małecki podkreśla stroficzność tekstu poprzez powtarzalność melodii poszczególnych zwrotek. Całość jest dwuczęściowa, a zwrotka kontrastuje z refrenem. Formuła

²⁷ Por. Bartkowski, *op. cit.*, s. 200, 220, 261.

²⁸ Por. *Kantyczki czyli Pieśni Nabożne Domowe. Obejmują: kolędy na Boże Narodzenie, pastorałki, pieśni na post, pieśni do Najświętszej Marii Panny i do Świętych Pańskich i.t.p. Z nutami*, Poznań 1885, *Melodya do kolędy No. 54*.

wstępna stanowi zarazem międzystroficzny łącznik; z uwagi na pojawienie się jej na końcu utworu całość formy przybiera kształt kolisty²⁹. Uwydatnieniu treści i charakteru tekstu służy również dynamika. Na „Gloria” i „Gloryja” (t. 15-16, 19-20) zastosowane jest *fortissimo*, będące w opozycji do *mezzo piano* przy „Jezus Król i Maryja” (t. 17-18, 21-23). Zabieg ten wynika z treści tekstu: słowo „Gloria” (i jego uludowiony wariant „Gloryja”), poprzez swoją „wielkość”, zyskuje odbicie w *fortissimo*, a słowa „Jezus Król i Maryja” – dzięki dynamice o małym wolumenie – stają się paralełą „dzieciątka i Jego matki”. Utwór utrzymany jest w umiarkowanym tempie (*moderato assai*), w stosunku do którego zachodzą stosowane zmiany tempa. Każdy dwuwiers (połowa zwrotki) tekstu pierwszej i drugiej zwrotki oraz wszystkie refreny kończą się *ritardando* lub *rallentando*, po którym kolejny odcinek rozpoczyna się *a tempo* lub w nowym tempie, po którym następuje *tempo I*. Trzecia zwrotka, poprzez oznaczenie *meno mosso*, kończy się bez zwolnienia. W zakresie relacji tekstu do agogiki w połowie pierwszej zwrotki – na słowie „śmieje” – zastosowane jest *ritardando*, od słów „Polem suną pastery” następuje powrót tempa wyjściowego (*moderato assai*), na słowie „padają” ponownie występuje *ritardando*. Refren („Gloria, Gloria, Gloryja”) rozpoczyna się *a tempo*, na kończących go słowie „Maryja” zastosowane jest *ritardando*. Dzięki użyciu repetycji w drugiej zwrotce i w refrenie zmiany agogiczne są analogiczne do pierwszej – na słowie „Święci” zastosowane jest *ritardando*, od słów „Tyle wieków” następuje powrót tempa wyjściowego, a na słowach „dziś mało” ponownie występuje *ritardando*. W trzeciej zwrotce, na słowach „Wybacz Panie”, występuje oznaczenie *meno mosso*; dodatkowo na słowach „prześcignąć się nie dajmy” kompozytor zamieścił oznaczenie *ancora meno mosso*, które koresponduje ze znaczeniem słów. W ostatnim refrenie powraca *tempo I*, które począwszy od słów „Jezus Król” przechodzi w *rallentando*. Przyjęty przez kompozytora plan agogiczny jawi się jako czynnik sprzyjający muzycznej interpretacji tekstu słownego. W tym celu Małecki używa także innych środków; np. partie *mormorando* o jednostajnym przebiegu rytmicznym nadają utworowi charakter kołysankowy, korespondujący z treścią tekstu („niech się wyśpi Małeński”).

Podobne środki techniczne i wyrazowe można zaobserwować także w innych kolędach i pastorałkach na chór mieszany *a cappella*. Są to m.in.: *Święta noc* Edwarda Pałlasza (słowa Józefa Czechowicza), *Nie było miejsca dla Ciebie* Lubomira Szopińskiego (słowa Mateusza Jeża), *Pokłon Jezusowi* Jana Adama Małkiewicza (słowa Barbary Stefanii Kossuthówny), *Chrystus Pan się narodził* Kazimierza Wiłkomirskiego (słowa Juliusza Słowackiego).

²⁹ Zob. Bartkowski, *op. cit.*, s. 156, 180. Zob. też K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2: *Kultura duchowa*, Warszawa 1968, s. 489.

Elementy stylizacyjne „implantowane” z warstwy literackiej odsłaniają utwory z tekstami napisanymi gwarą. W *Pastorałce podhalańskiej* Mieczysława Makowskiego tonalność, rytmika i język harmoniczny odzwierciedlają tekst autorstwa Hanki Nowobielskiej, stylizowany na gwarę góralską³⁰. Środki nawiązujące do muzycznej góralszczyzny można spotkać w różnych elementach dzieła (zob. przykł. 24).

Przykład 24. M. Makowski, *Pastorałka podhalańska*, t. 1-10.

The image shows a musical score for a choral piece. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is marked 'Andantino'. The score includes lyrics in Polish. The Soprano part has lyrics: '1 Pa - nie - nec - ka', '2 Za - su - mia - ly', '3 Nim ja - niol - ków'. The Alto part has lyrics: '1. ślic - ne jak le - li - ja', '2. smre - ki w o - kie - nie - ko,', '3. cie - o - to - cą'. The Tenor part has lyrics: '1. Pa - nie - nec - ka', '2. Za - su - mia - ly', '3. Nim ja - niol - ków'. The Bass part has lyrics: '1. ślic - ne jak le - li - ja', '2. smre - ki w o - kie - nie - ko,', '3. cie - o - to - cą'. The score also includes musical notation with dynamics like 'p' and 'pp', and markings like 'bocca chiusa' and 'il basso sempre'.

W zakresie tonalności obecne są lidyizmy (np. w taktach 1-2 w partii tenorów i altów, w takcie 5 – melodia w sopranach, w taktach 7-9 w partii tenorów, altów i sopranów), w rytmice pojawiają się synkopy (np. w taktach 1-2 w partii tenorów i altów, w takcie 4 w partii altów), w harmonice zaobserwować można – eksponowane przez wartości rytmiczne półnut z kropkami – współbrzmienia kwint i kwart (np. w taktach 1-10 w partii basów, w takcie 4 współbrzmienia pomiędzy altami a tenorami, w taktach 8-10 w partii tenorów).

Tego rodzaju „podhalański” ton odnajdujemy w wielu innych kompozycjach kolędowych na chór mieszany, m.in. pastorałkach Jana Pasierba *Noc na syćkie świata strony* (słowa Stanisława Nędzy Kubieńca), *Zagrąły fulorki* (słowa

³⁰ Fragment tekstu *Pastorałki podhalańskiej*: „Panienecka ślicno jak lelija chudobą Se stajnie umieliła. | Nie sukała biołyk izb bogacy, kie syneczka miała zrodzić w nocy. | Owinęła włosnym go fartuchem, położyła w sianko jak Okło kručhe [...]”.

Adama Pacha), *Juhasko Kolenda* (słowa Stanisława Gąsienicy Byrcyna), a także w kompozycji na głos Weroniki Ratusińskiej *Gęśle pod Giewontem* (słowa Justyny Holm).

W niektórych utworach do elementów ludowych dochodzą zabiegi ilustracyjne, nawiązujące niekiedy do dawnej retoryki muzycznej. Przykładem pastorałka Pawła Łukaszewskiego *Pan Jezus drży w kolebce* (słowa Kazimierzy Iłakowiczówny), w której przy słowach „drży w kolebce” widzimy nawiązanie do figury *tremolo*³¹ (zob. przykł. 25).

Przykład 25. P. Łukaszewski, *Pan Jezus drży w kolebce*, t. 1-3.

Andante ♩ = 70

Soprani *mp*
Pan Je - zus drży w ko - le - bce, śród zi - my

Alti *p*
a →
m →

Tenori *sf*
m →

Bassi *sf*
m →

Ludowy charakter podkreślony jest przez paralelizm tercjowy w sopranach, struktury lidyjskie (t. 3) i rytmikę mazurkową, harmonia natomiast jest elementem nowym (harmonika niefunkcyjna), obcym muzyce ludowej.

W kompozycji Zbigniewa Rudzińskiego *Krzyk po niebie* (na głos) kołędowy tekst o kolorycie ludowym³² wpływa na zastosowanie struktury rytmicznej mazurka (zob. przykł. 26).

³¹ W XVII wieku figurą retoryczną *tremolo* [drzenie] określano „szybką wymianę dźwięku z jego górną lub dolną sekundą”, Zob. T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006, s. 326-327. W XVIII stuleciu termin *trillo* zaczął oznaczać tryl w dzisiejszym rozumieniu.

³² Kompozytor wykorzystał XVII/XVIII-wieczny tekst pastorałki, który w swojej epoce funkcjonował z własną melodią. Zob. B. Krzyżaniak, *Kantyczki karmelitańskie*, Kraków 1980, s. 79, 194-195.

Przykład 26. Z. Rudziński, *Krzyk po niebie*.

Krzyk po nie - bie, po o - blo - kach, sły - chać przy we -
so - lych sko - kach. A - nio - lo - wie świę - ci
ra - do - ścią prze - ję - ci wy - krzy - ku - ją,
wy - śpie - wu - ją, wy - krzy - ku - ją, wy - śpie - wu - ją.

Użyte przez kompozytora środki rytmiczne odnoszą się do pastorałkowej tradycji wykonywania tekstów kolędowych do melodii ludowych, opierających się na rytmach polskich tańców narodowych. Pochodzący z przełomu XVII/XVIII stulecia tekst „podpowiedział” kompozytorowi możliwość nawiązania do rodzimych tańców. Zastosowana formuła mazurka – zawierająca w swojej strukturze rytm punktowany – zestrojona jest z treścią tekstu: na słowach „wesolych” (t. 4) i „radością” (t. 7) pojawia się skoczny rytm ósemki z kropką i szesnastki. Podobne zabiegi zaobserwować można we wcześniej wspomnianych *Chrystus Pan się narodził* Wiłkomirskiego i *Niemowlątko na słomie* Małeckiego.

Wśród omawianych kompozycji impulsy ludowe ujawniają się przede wszystkim w tonalności, harmonice i rytmice (głównie rytmy mazurkowe), niekiedy i w melodyce (np. lidyzy). Duże znaczenie stylizacyjne mają również współbrzmienia kwint i dźwięki burdonowe. Zjawiska tego typu widzimy – obok przytoczonych już przykładów – w wielu utworach chóralnych, m.in. *Bóg się nutą staje* Ewy Strelczuk, *Chrystus Pan się narodził* Andrzeja Koszewskiego, *Biała kolęda* na chór dziecięcy Józefa Świdra, a także w *Aniołek najładniejszy* na głos Benedykta Konowalskiego.

1. 2. Utwory romantyzujące

Wprowadzanie stylistyki ludowej w kompozycjach kolędowych jest wprawdzie zjawiskiem częstym, ale nie jedynym. Dość licznie przedstawia się także zespół tych polskojęzycznych dzieł, które nawiązują do muzyki epoki romantyzmu albo innych źródeł inspiracji, np. pieśni kościelnej. W badanym materiale można wyróżnić dwadzieścia tego typu utworów.

W *Kolędzie I* (inny tytuł *Aby Miłość stała się*) Mariana Borkowskiego (słowa Anny Bernat i Jana Węcowskiego)³³ dostrzegamy rozmaitego rodzaju zależności między treścią tekstu a strukturą muzyczną (zob. przykł. 27).

W melodii sopranów (t. 3) na słowie „czekaliśmy” zastosowany jest czterokrotnie powtórzony dźwięk na tej samej wysokości (d^2), będący ilustracją „oczekiwania”. W taktach 7-9 linii melodycznej następuje ożywienie meliki przez zastosowanie większych niż wcześniej skoków interwałowych (kwinty czystej, kwinty zmniejszonej, seksty małej), dzięki czemu uwypuklony został drugi wiersz każdej zwrotki, spełniający rolę pointy. W harmonii zauważamy cechy języka romantycznego (wtrącenia, alteracje). Całokształt przebiegu rytmicznego koresponduje z wymową treści kolędy, w której pojawia się dziecięce oczekiwanie na spełnienie boskich obietnic. Ilustracjami tego są prosty przebieg rytmiczny (cztermiarowa sylabiczność) i dwutaktowa formuła wstępna, którą powtarzają głosy żeńskie i męskie na słowach „la la la la”. Budowa formalna tekstu oparta na dwuwierszowych odcinkach, rozpoczynających się tymi samymi słowami, przekłada się na zastosowanie formy zwrotkowej przez repetycje tego samego materiału muzycznego.

Przykład 27. M. Borkowski, *Kolęda I*, t. 1-12.

The image shows a musical score for the song "Kolęda I" by Mariana Borkowski. The score is for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. It features a "Lento cantabile" tempo and a key signature of one flat. The lyrics are in Polish. The score shows four vocal parts with lyrics and musical notation. The lyrics are: "na ten dzień przeczuwany tyle lat | aby prawdą stały się przepowiednie, | Czekaliśmy na ten dzień, stroiliśmy serca w biel | kiedy przyszedł świętem nam dzień powszedni | Czekaliśmy na ten dzień, który tak ucieszył świat | gdy do wszystkich pukał bram Bóg w Człowieku | Czekaliśmy na ten dzień, aby Miłość stała się | i przetrwała pośród nas na wiek wieków".

³³ Tekst kolędy *Aby Miłość stała się*: „Czekaliśmy na ten dzień przeczuwany tyle lat | aby prawdą stały się przepowiednie, | Czekaliśmy na ten dzień, stroiliśmy serca w biel | kiedy przyszedł świętem nam dzień powszedni | Czekaliśmy na ten dzień, który tak ucieszył świat | gdy do wszystkich pukał bram Bóg w Człowieku | Czekaliśmy na ten dzień, aby Miłość stała się | i przetrwała pośród nas na wiek wieków”.

Soprano (S):
 a - by pra - wda sta - ly się prze - po -
 kie - dy przy - szedł świa - tem nam dzien po -
 gły do wzy - skich po - kał brama błog -
 prze - trwa - ła po - środ nas w Cielo -

Alto (A):
 a - by pra - wda sta - ly się prze - po -
 kie - dy przy - szedł świa - tem nam dzien po -
 gły do wzy - skich po - kał brama błog -
 prze - trwa - ła po - środ nas w Cielo -

Tenore (T):
 a - by pra - wda sta - ly się prze - po -
 kie - dy przy - szedł świa - tem nam dzien po -
 gły do wzy - skich po - kał brama błog -
 prze - trwa - ła po - środ nas w Cielo -

Bass (B):
 a - by pra - wda sta - ly się prze - po -
 kie - dy przy - szedł świa - tem nam dzien po -
 gły do wzy - skich po - kał brama błog -
 prze - trwa - ła po - środ nas w Cielo -

rit. ... 4. pp morendo

wie - dzie na wiek wie - ków.
 wsze - dni na wiek wie - ków.
 wie - ku na wiek wie - ków.

Wskazane wyżej zabiegi techniczne – ilustracje, forma zwrotkowa czy styl romantyzujący – spotkać można także w innych kompozycjach, m.in. w kolędach na głos: *Uchyl nam drzwi* Mieczysława Mazurka, *Kołysance* Mariana Sawy, pastorałce *Jak Trzej Królowie* Marka Sewena.

Wśród badanych utworów odnajdujemy także przykład kompozycji przywołującej motywy pieśni kościelnej niezwiązanej z nurtem bożonarodzeniowym. W kolędzie *Witaj mój Jezu* Tadeusza Paciorkiewicza pojawia się nawiązanie melodyczne do pierwszych dwóch taktów pieśni *Witam Cię, witam*. Wyjątkowa zbieżność pierwszych taktów wynikała być może z pokrewieństwa incipitów obu pieśni („Witaj mój Jezu” u Paciorkiewicza, „Witam Cię, witam” w pieśni do Najświętszego Sakramentu).

W niektórych utworach spotykamy nawiązania do środków retoryki muzycznej. W kompozycji Tadeusza Prejznera *Przyszedł do nas Jezus* widzimy odwzorowanie treści tekstu w kształcie linii melodycznej. Na słowach „Przyszedł do nas Jezus z nieba” linia melodyczna ma kierunek opadający (t. 9-11), w czym dostrzec można figurę *catabasis*, stosowaną w muzyce baroku m.in. do słów mówiących o „zstępowaniu”³⁴. Zabiegi muzyczno-retoryczne obecne są także w innych

³⁴ Zob.: Jasiński, *op. cit.*, s. 285; D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998, s. 41.

kompozycjach, np. w kolędzie *Aniol zawołał* Pawła Łukaszewskiego, w której na słowie „wołania” w partiach sopranu i altu pojawia się figura *exclamatio* (t. 24-29).

W zakresie wykorzystania technik innych niż te, które znamionują harmonikę funkcyjną, odnaleźć można technikę *fauxbourdon*, co widzimy w *Błękitnej kolędzie* Marii Ćwiklińskiej (zob. przykł. 28).

Przykład 28. M. Ćwiklińska, *Błękitna kolęda*, t. 8-19.

The musical score consists of two systems. The first system (measures 8-19) is marked 'Moderato' with a tempo of 86. It features a 'fauxbourdon' technique where the vocal lines (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are in a different mode than the piano accompaniment. The lyrics are: 'cię - ce. uj - rzy - cie żag - le błę - kit - ne. Jak - że da - le - ko, da - le - ko.' The second system (measures 14-19) continues the vocal lines with the lyrics: 'fa - la nas ży - cia po - nios - ła. Wszyst - ko się ku nam przy - bli -'. The piano accompaniment provides a harmonic support for the vocal lines.

Fauxbourdon sopranów i altów (t. 11-16) łączy się z falistym kształtem linii melodycznej, korespondującym ze słowem „fala”. Również użycie *fauxbourdonu* – który w dawnej retoryce muzycznej mógł wyrażać takie słowa, jak „grzech” czy „nieprawość”³⁵ – w kontekście słów „Jakże daleko [...] fala nas życia poniosła” może być odebrany jako zabieg interpretacyjny.

W kolędzie *Bóg-Człowiek* Pawła Łukaszewskiego (słowa Katarzyny Kozłowskiej) treść i charakter tekstu mają swe odbicie w trzyczęściowej formie

³⁵ Zob. Jasiński, *op. cit.*, s. 295.

muzycznej A + B + A¹ (t. 1-27). Kompozytor stosuje formę pieśni typu reprzyzowego, która odpowiada wymowie poszczególnych zwrotek tekstu³⁶. Ze względu na różny nastrój poszczególnych zwrotek kompozytor posłużył się różnymi wartościami agogicznymi: *adagio*, *moderato*, *alla polacca* i *tempo I*. Nawrót do *tempo I* jest nawiązaniem do podobieństwa treści skrajnych zwrotek, co podkreśliła autor również wykorzystaniem tych samych motywów melodycznych (zob. przykł. 29). Różnice pomiędzy charakterem bolesnym pierwszej zwrotki a wyrażającym bezbronność w trzeciej zwrotce kompozytor ilustruje ponadto w warstwie brzmieniowo-harmonicznej.

Przykład 29. P. Łukaszewski, *Bóg – Człowiek*, t. 1, 7-8, 15-16.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprani, Altii, Tenori, and Bassi. The score is divided into three sections: **Adagio** (♩ = 50), **Moderato, alla polacca** (ritardato, ♩ = 50), and **Tempo I (Adagio)** (♩ = 50). The lyrics are in Polish and describe the birth of Christ. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte). The lyrics are:
 Sopran: Ciemna noc, rozpięta zasłona, nad Dzieciątkiem w modlitwę Matki wtulonym. | Dźwiga brzemień ludzkiej rozpacz, | Płaczę... | Słowo Boże Ciałem się stało | I na wieki w sercach zamieszkało. | Tyś myślą ludzką nieograniczony, | bądź pochwalony... | I choć Imię Twe Niepojęte, | w człowieczeństwie Tyś jest Święty. | Bóg Stworzyciel w spojrzeniu bezbronny, | pokorny...
 Altii: Noc rozpięta zasłona, nad Dzieciątkiem w modlitwę Matki wtulonym. | Dźwiga brzemień ludzkiej rozpacz, | Płaczę... | Słowo Boże Ciałem się stało | I na wieki w sercach zamieszkało. | Tyś myślą ludzką nieograniczony, | bądź pochwalony... | I choć Imię Twe Niepojęte, | w człowieczeństwie Tyś jest Święty. | Bóg Stworzyciel w spojrzeniu bezbronny, | pokorny...
 Tenori: Ciemna noc, rozpięta zasłona, nad Dzieciątkiem w modlitwę Matki wtulonym. | Dźwiga brzemień ludzkiej rozpacz, | Płaczę... | Słowo Boże Ciałem się stało | I na wieki w sercach zamieszkało. | Tyś myślą ludzką nieograniczony, | bądź pochwalony... | I choć Imię Twe Niepojęte, | w człowieczeństwie Tyś jest Święty. | Bóg Stworzyciel w spojrzeniu bezbronny, | pokorny...
 Bassi: Noc rozpięta zasłona, nad Dzieciątkiem w modlitwę Matki wtulonym. | Dźwiga brzemień ludzkiej rozpacz, | Płaczę... | Słowo Boże Ciałem się stało | I na wieki w sercach zamieszkało. | Tyś myślą ludzką nieograniczony, | bądź pochwalony... | I choć Imię Twe Niepojęte, | w człowieczeństwie Tyś jest Święty. | Bóg Stworzyciel w spojrzeniu bezbronny, | pokorny...

Niekiedy zawarta w tekście treść wyrażona jest za pomocą jakości dynamicznych. Klaudia Pasternak w kolędzie *Jezus wiąże słowa* „W samym środku cichej nocy” z dynamiką *pianissimo* i *piano*: melodia kolędy w altach osadzona jest w *piano*, natomiast pozostałe głosy – będące tłem brzmieniowym – w *pianissimo*. Pierwszy wers kolędy przyjmuje tu więc następującą postać dynamiczną: „W samym środku cichej nocy Bóg ukazał swoją twarz” – *pianissimo*, „miłość pełna boskiej mocy” – *piano*, „rozświetliła świat” – *subito fortissimo*.

Użyte środki harmoniczne w kompozycjach tej grupy mieszczą się zasadniczo w kategorii języka romantycznego, przy tym często postać harmoniczna (struktura akordu i następstwa akordowe w powiązaniu z fakturą) bywa wynikiem dążenia do interpretacji tekstu.

³⁶ Tekst kolędy *Bóg – Człowiek*: „Ciemna noc rozpięta zasłony | nad Dzieciątkiem w modlitwę Matki wtulonym. | Dźwiga brzemień ludzkiej rozpacz, | Płaczę... | Słowo Boże Ciałem się stało | I na wieki w sercach zamieszkało. | Tyś myślą ludzką nieograniczony, | bądź pochwalony... | I choć Imię Twe Niepojęte, | w człowieczeństwie Tyś jest Święty. | Bóg Stworzyciel w spojrzeniu bezbronny, | pokorny...”.

1. 3. Kompozycje łacińskiej języcznej – środki niekonwencjonalne i archaizacje

W grupie tej znajduje się siedem utworów chóralnych skomponowanych do łacińskich tekstów bożonarodzeniowych. Jedną z najbardziej charakterystycznych cech tych kompozycji jest połączenie nowoczesnego języka muzycznego ze strukturami modalnymi, niekiedy z udziałem rozmaitych zabiegów archaizacyjnych.

W kołędzie Edwarda Sielickiego *Magnum nomen Domini* na czterogłosowy chór mieszany usytuowana w sopranach główna melodia nawiązuje do stylu melodii chorałowych, m.in. przez strukturę hypolidyjską. Melodia ta, pokazana na początku utworu w postaci jednogłosowej, w następnych taktach wykorzystana jako *cantus firmus* (soprany), któremu towarzyszą kontrapunkty (zob. przykł. 30).

Przykład 30. E. Sielicki, *Magnum nomen Domini*, t. 9-15.

The image shows a musical score for the choral piece "Magnum nomen Domini" by Edward Sielicki, measures 9-15. The score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part is marked with a forte (*f*) dynamic and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The lyrics are: "ma-gnum no-men Do-mi-ni: Em-ma-nu-el, quod an-nun-ti-a-tum est per Ga-bri-el, Ma-gnum Do-mi-ni: Em-ma-nu-el, quod an-nun-ti-a-tum est per Ga-bri-el, Ga-bri-el, an-nun-ti-a-tum est per Ga-bri-el, Ga-bri-el". The score is in G major and 4/4 time. The Soprano part is marked with a forte (*f*) dynamic and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The lyrics are: "ma-gnum no-men Do-mi-ni: Em-ma-nu-el, quod an-nun-ti-a-tum est per Ga-bri-el, Ma-gnum Do-mi-ni: Em-ma-nu-el, quod an-nun-ti-a-tum est per Ga-bri-el, Ga-bri-el, an-nun-ti-a-tum est per Ga-bri-el, Ga-bri-el".

Linie głosów kontrapunktujących tworzą dźwięki rozdzielone pauzami (pojedyncze dźwięki i dwu- lub trzynutowe struktury), co przypomina średniowieczny *hoquetus*. W taktach 16-17 kontrapunkty tworzą imitację, by w następnych taktach przejść w długie wartości nutowe, nawiązujące do techniki organalnej. Odcinkom polifonicznym przeciwstawione są partie homofoniczne w fakturze *nota contra notam*. Podział ten uwarunkowany jest treścią tekstu: na słowach „Eia, Virgo Deum

geniit” [Hejże! Dziewica porodziła Boga] występuje odcinek homorytmiczny (t. 26-30), w którym ósemkowe ostinato koresponduje z radosnym charakterem tekstu³⁷; dla wyrażenia okrzyku kompozytor używa figury, którą można interpretować jako *exclamatio*³⁸ (w tym wypadku kilkakrotne powtarzanie opadającej tercji w sopranach, opadającej kwinty w tenorach oraz opadającej kwarty w basach). Od taktu 34 głos dolny jest nutą stałą, realizowaną unisono i w oktawie w tenorach i basach; oba głosy powtarzają ją w rytmie synkopowanym. Opisane zabiegi stosowane są w dalszym przebiegu utworu. Tekst kolędy ma swoje odbicie w formie utworu, podzielonego na odcinki zróżnicowane pod względem fakturalnym, rytmicznym i agogicznym. Ostatnich siedem kadencyjnych taktów różni się fakturalnie od pozostałych – na dwukrotnie powtórzonym słowie „Alleluja” kompozytor zmienia strukturę rytmiczną, wprowadzając półnutowe wartości we wszystkich głosach.

Podobne cechy spotykamy również w motecie Pawła Łukaszewskiego *Venite adoremus* na czterogłosowy chór żeński (SISIIAII). Tekst stanowi tu połączenie fragmentów tekstów łacińskich kolęd *Adeste fideles* i *Christus natus est nobis*, a w warstwie muzycznej możemy zaobserwować nawiązanie do organum w postaci współbrzmień kwintowych w sopranach i w altach (zob. przykł. 31).

Przykład 31. P. Łukaszewski, *Venite adoremus*, t. 13-16.

Do techniki organum i rytmiki modalnej nawiązuje także Andrzej Koszewski w kolędzie *In natali Domini* na czterogłosowy chór mieszany (zob. przykł. 32). Fragment melodii autor zaczerpnął z kolędy *Resonet in laudibus*.

³⁷ Powtarzające się zawołanie „Eia” podkreślone zostało w melodyce poprzez zastosowanie w sopranach meliki opartej na skokach tercji, będącej alegorią radosnych podskoków.

³⁸ Zob.: Jasiński, *op. cit.*, s. 293; Szlagowska, *op. cit.*, s. 35-36.

Przykład 32. A. Koszewski, *In natali Domini*, t. 63-67.

a tempo

Soprano: I - n prae - sae - pe po - ni - tu - r et
 Alto: I - n prae - sae - pe po - ni - tu - r et
 Tenor: donna donna donna III...
 Bass: donna donna donna III...

Współbrzmienia kwint i kwart przypominają strukturę brzmieniową organum, a następstwo rytmiczne półnuty i ćwierćnuty (trochej) kojarzy się z rytmiką modalną.

Z kolei w kolędzie *Laetentur caeli* Pawła Łukaszewskiego na ośmiogłosowy chór mieszany mamy nawiązanie do dawnego motetu izorytmicznego (zob. przykł. 33).

Przykład 33. P. Łukaszewski, *Laetentur caeli*, t. 1-8.

Allegro $\text{♩} = 90$

1S: (o)
 2S: Lae - ten - tur cae - li, lae - ten - tur
 1A: Lae - ten - tur cae - li, lae - ten - tur
 2A: (o)
 1S: (o)
 2S: cae - li, lae - ten - tur
 1A: cae - li, lae - ten - tur
 2A: (o)

Jednostajny wzór rytmiczny pojawia się w głosach środkowych jako następujące po sobie dwie wartości: ćwierćnuta z kropką i ćwierćnuta. Pozostałe dwa

głosy stanowią rodzaj ozdobnego kontrapunktu. Izorytmiczny wzór w dalszym przebiegu pojawiać się będzie w innych głosach, ulegając wariacyjnym przekształceniom. Zmianie zwrotu rytmicznego towarzyszy zmiana metrum, odmienne w każdej części utworu. Oprócz polifonicznego odcinka izorytmicznego pojawiają się także ośmiogłosowe partie homorytmiczne, stanowiące niekiedy rodzaj wykrzyknienia (*forte*), np. przy słowach „Laetentur caeli” [niech się cieszą Niebiosy].

Dla celów ilustracyjnych stosowane są niekiedy techniki sonorystyczne, np. w *Jesu parvule* i *In natali Domini* Andrzeja Koszewskiego. W *Jesu parvule* (zob. przykł. 34), na słowach „Jesu parvule, nate hodie” [Jezu maleńki, dziś narodzony], kompozytor wykorzystuje melorecytację, gwizdanie (*fischio*) i *tremolando* opierające się na szybkim powtarzaniu sylab.

Przykład 34. A. Koszewski, *Jesu parvule*, t. 1-10.

W taktach 1-8 zaobserwować można operowanie dwiema grupami głosów – sopranami i tenorami oraz altami i basami. Pierwsza grupa posługuje się tekstem kolędy, druga pełni funkcję kolorystyczną, ilustrując treść tekstu. W altach użyta jest krótka i powtarzana melorecytacja na grupie głosek „m-n-mn” w rytmie: dwie trzydziestodwójki, ósemka z kropką, zalegowana z półnutą). Obok funkcji wyznaczania pulsu na mocnej części taktu zabieg ten – w powiązaniu z *pianissimo* – nasuwa skojarzenie z onomatopeją „szarpania struny” na mandolinie. Pojawiające się w partii basów (t. 4) gwizdanie o ciągłej strukturze burdonowej wydaje się nawiązaniem do „gwizdającego wiatru”, który przywodzi na myśl realia narodzin Chrystusa przedstawiane w pastoralkach. W partii tenorów (t. 9)

wprowadzone zostaje *tremolando* oparte na szybkim powtarzaniu sylab „mene”, które nasuwa skojarzenie z grą na mandolinie (imitowanie gry na mandolinie zaznaczone zostało w legendzie partytury). Opisane efekty sonorystyczne powtarzane są w dalszej fazie kolędy. Podobne rozwiązania zastosował Koszewski w *In natali Domini*.

Powtarzającymi się zjawiskami w łacińskojęzycznych kompozycjach kolędowych są nawiązania do tradycji chorałowych (*Magnum nomen Domini* Edwarda Sielickiego), techniki organum i rytmiki modalnej (*Venite adoremus* Pawła Łukaszewskiego), dawnych technik motetowych (*Laetentur caeli* Pawła Łukaszewskiego), niekiedy z reminiscencjami kolęd utrwalonych w dawnych kancjonach (*In natali Domini* Andrzeja Koszewskiego), co niemal każdorazowo łączy się z dwudziestowiecznym językiem dźwiękowym.

2. Utwory wokalnie-instrumentalne

W grupie kompozycji wokalnie-instrumentalnych wyróżnić można utwory na głos i fortepian oraz dzieła na chór i orkiestrę. Od strony warstwy tekstowej elementem wyróżniającym jest tutaj albo oryginalny tekst poetycki, albo pochodzący z ludowej twórczości, niezwiązany uprzednio z muzyką kolęd. Wśród utworów prezentujących twórczość do wskazanych źródeł tekstowych wyróżnić można cztery podgrupy: kompozycje, które pod wpływem tekstu nawiązują stylistycznie do polskiego folkloru muzycznego; kompozycje napisane do dziewiętnastowiecznej lub współczesnej poezji bożonarodzeniowej; kompozycje, w których warstwa słowna przedstawia trawestację tekstu kolędowego; oraz – jako całkowicie odrębna pozycja – *Pastorałki polskie* Jana Oleszkowicza.

2. 1. Kompozycje nawiązujące do muzyki ludowej

W utworach tych tendencje stylizacyjne są pochodną treści i charakteru warstwy słownej, mianowicie – tekstów ludowych i dwudziestowiecznych utworów literackich osadzonych w ludowej stylistyce.

Za przykład niech posłuży kompozycja Edwarda Pałlasza *Wolasz taty* na głos i fortepian³⁹. Charakter tekstu rzutuje tu na kształt melodyki, nawiązującej np. do charakterystycznych dla polskiej muzyki ludowej zwrotów na trójdźwięku czy powtarzania tych samych motywów. W ósmiotaktowej zwrotce omawianej

³⁹ Kompozytor wykorzystuje w tym przypadku sam tekst kolędy, który z inną melodią zamieszczony jest w zbiorach Oskara Kolberga. Por. O. Kolberg, *Kaliskie i sieradzkie*, t. 46, red. D. Pawlak, A. Skrukwa, Wrocław – Poznań 1967, s. 5, nr 3.

pastorałki kompozytor czterokrotnie powtarza tę samą formułę pierwszego taktu, po czym wprowadza zwrot o charakterze kadencyjnym (zob. przykł. 35).

Przykład 35. E. Pałasz, *Wolasz taty*, linia melodyczna zwrotki (t. 4-11).

Wo-lasz ta - ty śpie-wasz ma - ty śpij-ze, śpij mój Je-zu - - niu, masz sie-necz-ko, ziób łó-zecz-ko po-lub, syn-ku, sy - nu-niu.

W harmonice również dostrzegamy echa do ludowej stylistyki, np. w dźwiękach burdonowych i akordach kwartowo-kwintowych (zob. przykł. 36).

Przykład 36. E. Pałasz, *Wolasz taty*, t. 1-3.

Adagio, ma non troppo

W trzytaktowym wstępie instrumentalnym pojawiają się całonutowe burdonowe dźwięki oparte na prymie toniki (t. 1) i na prymie dominanty (t. 2-3), na tle których rozwijają się szesnastkowe figuracje, na końcu zaś wstępu (t. 3) rozbrzmiewają współbrzmienia kwartowo-kwintowe ($B-f$ w dolnym systemie, akordu $b-f^1-b^1$ w górnym).

Inny przykład to pastorałka *Kany w zbożu* Stanisława Hadyny na głos i fortepian⁴⁰, w której autor tekstu, Kazimierz Szemioth, posłużył się gwarą⁴¹. Język literacki znalazł tu odbicie w melodyce, harmonice i rytmice, wyraźnie nawiązujących do muzyki góralskiej (zob. przykł. 37).

⁴⁰ Kompozycje Stanisława Hadyny z cyklu *14 kolęd*, do którego należy omawiany utwór, funkcjonują w dwóch wersjach – na głos i fortepian (wersja pierwotna) oraz na chór (z uwzględnieniem partii solowych) i orkiestrę.

⁴¹ Fragment tekstu *Kany w zbożu*: „Dej nom Boze, dej nom syckim, | co by mogli ozeznac kany w zbożu. | Synek ślicny kaj się modli Matecka. | Dej nom Boze, wskoz nam drogę, | kaj je proste Betlejem [...]”.

Przykład 37. S. Hadyna, *Kany w zbożu*, t. 1-6.

Allegretto

Dej nom Bo-ze, dej nom syć-kim, co-by mo-gli o-ze-znać

W linii melodycznej (od t. 3) wykorzystany jest podwyższony czwarty stopień jako charakterystyczna maniera dla skali góralskiej, język harmoniczny natomiast opiera się – w dolnym systemie partii fortepianu – na równoległych połączeniach akordów kwartowo-kwintowych w ruchu sekundowym, w górnym systemie – na pochodach równoległych kwint, tercji oraz akordów w pozycji zasadniczej, co wprost przywołuje praktykę wykonawczą muzyki góralskiej.

Zaprezentowany przykład wskazuje na poszukiwanie przez kompozytora sposobu skojarzenia warstwy słownej z cechami muzyki funkcjonującej w danym regionie. Podobne i analogiczne rozwiązania odnaleźć można w innych utworach, np. w kolędzie Jana Adama Maklakiewicza *Za gwiazdą* (słowa Stanisława Młodożeńca) na chór i orkiestrę symfoniczną czy Jana Pasierba *Orlanda Kołysanka góralska* (słowa Adama Pacha) na chór i organy. Znamienne, że w tej grupie utworów autorzy tekstów i kompozytorzy często zwracają się ku wzorcom podhalańskim.

2. 2. Kompozycje do słów poezji dziewiętnastowiecznej i współczesnej

W tej grupie utworów znajdują się nowe kompozycje kolędowe, które sięgają do stylistyki pieśni romantycznej. Są to albo pieśni homofoniczne, o formie zwrotkowej i prostej harmonii, albo tego rodzaju pieśni, w których występują bardziej urozmaicone środki techniczne, uwypuklające lub ilustrujące treść przekazu słownego. Stosowane najczęściej w akompaniamencie, tworzą dźwiękowy komentarz do treści tekstu.

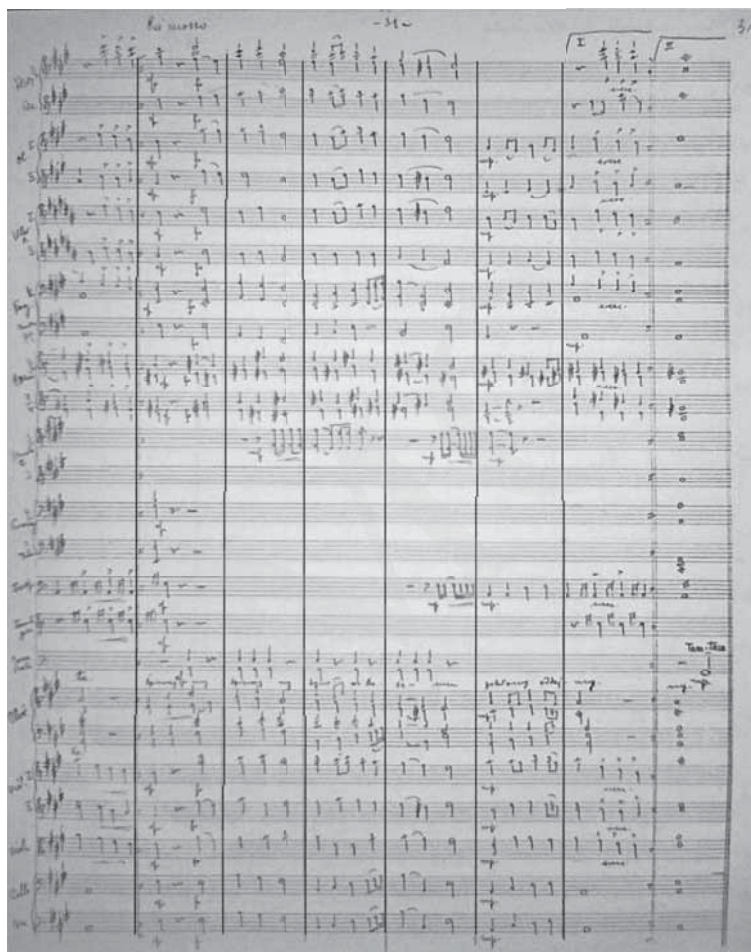
Przykładem pierwszego typu pieśni jest *Jasna Panna* Jana Adama Maklakiewicza, skomponowana na chór i orkiestrę do dziewiętnastowiecznego anonimowego tekstu⁴². W tekście wyróżnić można dwa segmenty semantyczne: ewange-

⁴² Tekst kolędy *Jasna Panna*: „Jasna Panna nam się zjawiła, | Czysta Panna Syna powiła. | Śpiewajmy, śpiewajmy | Synowi Bożemu pokłon oddajmy. | Porodziła Panna Dzieciątko, | Położyła w żłób pacholątko. | Śpiewajmy, śpiewajmy | Synowi Bożemu pokłon oddajmy”. Utwór ten wykonywany jest często w obsadzie *a cappella*.

liczną narracją o wydarzeniach związanych z narodzeniem Chrystusa i zachętą do wyrażenia radości; ten drugi element pojawia się jako rodzaj refrenu. W ujęciu muzycznym wyraźnie widać ów dualizm znaczeniowy (zob. przykł. 38).

Przykład 38. J. A. Maklakiewicz, *Jasna Panna*.

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece "Jasna Panna" by J. A. Maklakiewicz. The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered "30" at the top right. The title "Jasna Panna" is written at the top left of the score. The handwriting is in black ink on aged paper.



Pierwsza część kolędy (zwrotka) to spokojnie opadająca fraza utrzymana głównie w długich wartościach nutowych, druga zaś (refren) – to ożywienie rytm i falisty typ melodyki. Na słowach „Jasna Panna” zastosowane są wysokie rejestry chóru, zdwojone przez głosy orkiestry (np. skrzypiec I i II, fletu I, oboju I, klarnetu I, trąbki I), natomiast na słowach „nam się zjawiła” – ujętych w ruch ćwierćnutowy – pojawia się niższy rejestr, następuje też redukcja faktury (wyłączenie z *tutti* fletów, oboju I, klarnetu I oraz trąbek i puzonów). Zabiegi te mają znaczenie ilustracyjne: „Jasność” zstępuje na ziemię, gdzie powity zostaje Syn Boży.

Drugi typ pieśni odznacza się – podobnie jak dzieła z okresu romantyzmu – indywidualizmem i subiektywizmem. Warstwa literacka w tym wypadku – przez epickie ujęcie „przyjścia Chrystusa do człowieka” – silnie oddziałuje na wyobraźnię kompozytora. Egzemplifikacją tego może być kompozycja Stanisława Hadyny

Gdy okienka chat (słowa Kazimierza Szemiotha) na tenor solo, chór i orkiestrę symfoniczną⁴³. Tekst literacki nacechowany jest nostalgią, niesie też silny pierwiastek ilustracyjny, stając się przez to impulsem do użycia środków, które służą oddaniu charakteru opisywanej sceny (melodyka kantylenowa, figuracje). Dochodzą tu do głosu charakterystyczne dla muzyki romantycznej kontrasty fakturalne, np. liryczna melodia kolędy w tenorze solo przeciwstawiona jest szesnastkowym i trzydziestodwójkowym figuracjom fletów, harfy i skrzypiec (zob. przykł. 39).

Przykład 39. S. Hadyna, *Gdy okienka chat*, t. 1-6.

The image shows a page of a musical score for the piece "Gdy okienka chat" by S. Hadyna, measures 1-6. The score is written for a full orchestra and a solo voice. The instruments listed on the left are: Piccolo/Flute, Oboe, Clarinet in C, Bassoon, Horn in F, Trumpet in C, Trombone, Bassoon, Flute, Clarinet in C, Solo voice, Soprano, Mezzo-soprano, Tenor, Bass, Violin, Viola, Alto, Cello, and Double Bass. The solo voice part has lyrics: "Gdy o - kien - ka". The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, particularly in the woodwind and string parts.

⁴³ Tekst Kazimierza Szemiotha: „Gdy okienka chat już płoną, nocą śnieg, ogniki gwiazd, | oczy nasze zachwycone widzą znów dzieciństwa świat. | Pod powieką lży tłumione, w tyłu sercach ciepły blask, | choinkowe świece w domach otwierają niebo w nas. | Noc świetlista, | oto Chrystus serca czystość ludziom da. | Gdy okienka chat już płoną, gdy wigilia polska trwa”.

3

chat już pło - na no - cą śnieg o -

5

-gni ki gwiazd o czy na sze

Główna melodia kolędy – usytuowana w partii tenoru (od t. 2) – ma niewielkie zróżnicowanie wartości rytmicznych (głównie ćwierćnuty z kropką, ósemki i dwie ćwierćnuty, t. 2, 4, 6), wąski ambitus (kwinta), co koresponduje z prostotą słów, podobnie jak kształt warstwy instrumentalnej: szesnastkowe i trzydziesto-dwójkowe figuracje harfy, skrzypiec i fletów nasuwają skojarzenie z padającym śniegiem, a dzwonki orkiestrowe ilustrują „ogniki gwiazd”. Zabiegi te, połączone z *arpeggio* harfy i pięciogłosową partią chóralną o kolorystycznych walorach, budują wigilijny, baśniowy klimat. Warstwa instrumentalna, dzięki zastosowanym

środkom, dominuje nad partią solową; za sprawą jej ilustracyjnych „ornamentów” można bez mała uczestniczyć w opisywanej sytuacji literackiej.

Trzeba podkreślić, że romantyczna forma poetyckiej wypowiedzi udanie zespała się ze środkami muzycznymi. W obu omówionych przykładach melodyka i warstwa harmonicjno-brzmieniowa tworzą spójną całość z warstwą literacką.

2. 3. Kompozycje z trawestacjami tekstów kołęd

Od strony warstwy literackiej odrębną grupę tworzą utwory do tych dwudziestowiecznych wierszy bożonarodzeniowych, w których cytowane są fragmenty istniejących tekstów kołędowych, co często oznacza nawiązywanie też do melodyki kołęd funkcjonujących z owymi tekstami. Przykładem tego typu utworów jest kompozycja Stanisława Hadyny *W drewnie* na głos i fortepian, napisana do słów Kazimierza Szemiotha⁴⁴. W tekście trzykrotnie podają słowa „Wśród nocnej ciszy”, wraz z którymi pojawiają się nawiązania do motywu melodycznego tradycyjnej kołеды (zob. przykł. 40).

Przykład 40. S. Hadyna, *W drewnie*, a) t. 8-21; b) t. 29-35; c) t. 64-78.

a)

⁴⁴ Tekst pastorałki *W drewnie*: „Wśród nocnej ciszy głos się rozchodzi... | Z dłutami przyszedł rzeźbiarz ubogi. | Jesieni każdej w chłopskich zagrodach | jak dzieciół bada lipowe kłody. | Wśród nocnej ciszy w mrocznej stodole |w drewnie wypisał swój żal i boleść. | Lampę naftową wiesz jak gwiazdę, | deska surowa zakwita kształtem. | I kolorami ubarwia świątki, | w legendy bramę wchodzi jak pątnik. | Nagłą ucieczkę struga skupiony, | śpiewa mu wieczność, wiatr w złotej słomie. | Przed jego osłem i wołem z drewna | jak pasterz prosty kornie przykłąkam. | Wśród nocnej ciszy dokument prawdy | w stodółce skryty przed tłumem marnym”.

b)

29

Wśród no-cnej ci-szy, w mrocznej sto-do-le, w drewnie wy-pi-sał swój żal i bo-

29

c)

64

meno mosso

z dre-wna jak pa-sterz pro-sty kor-nie przy-klę-kam. Wśród no-cnej ci-szy

64

meno mosso

71

rit.

do-ku-ment pra-wdy w sto-dół-ce skry-ty przed tu-mem ma-rnym.

71

rit.

a tempo

W każdym z przytoczonych fragmentów (t. 13-16, 29-32, 69-72) pojawia się czterotaktowe zdanie zaczerpnięte z melodii kolędy. Motyw kolędy ukazany jest w tonacji G-dur, jego powtórzenia zaś – w tonacji A-dur. Podczas gdy poprzednik jest wariacyjnym ujęciem melodii *Wśród nocnej ciszy*, w następniku pojawia się inna, równie prosta melodia, niemająca odpowiednika w materiale kolędowym. Partia fortepianowa utrzymana jest w stylistyce ludowej, co ujawnia się w melodyce (lidyżmy w taktach 8-9 górnego systemu, przednutki w taktach 9) i harmonice (kwartowo-kwintowe struktury w taktach 8-20, dźwięki burdonowe

w taktach 76-78). Literacka forma tekstu wyraźnie wpłynęła na kompozytora, zawarte w tekście cytaty kolędowe bowiem – będące strukturalną ramą całej formy poetyckiej – spowodowały, że Hadyna potraktował je jako czynnik formotwórczy.

2. 4. *Pastorałki polskie*

Odrębną pozycją w omawianej grupie są *Pastorałki polskie* Jana Oleszkowicza (słowa Jerzego Harasymowicza). Tekst przypomina góralskie opowieści oparte na ustnie przekazywanych rodowych mitach. Autor nadał im formę literacką, a poszczególne jej ogniwa opatrzył tytułem „pastorałka”. Oleszkowicz nie wykorzystał całego tekstu, lecz jego fragmenty. Spośród jedenastu „pastorałek” Harasymowicza⁴⁵ kompozytor wybrał pięć, nadając całości kompozycji formę dwuczęściową. W pierwszej części znalazły się: *Pastorałka Rodowód*, *Pastorałka Narodzenie*, *Pastorałka Pasterze*, w części drugiej – *Pastorałka z gór* i *Pastorałka z królami*⁴⁶.

⁴⁵ Zbiór ten tworzy jedenaście tekstów: *Pastorałka Narodzenie*, *Pastorałka polska*, *Pastorałka drzew*, *Pastorałka rodowód*, *Pastorałka z gór*, *Pastorałka z królami*, *Pastorałka pasterze*, *Pastorałka zwierząt*, *Pastorałka rzeźbiarz Janas*, *Księga do nabożeństwa* oraz *Księga włóczędzy*. Zob. J. Harasymowicz, *Pastorałki polskie*, Kraków 1966.

⁴⁶ *Pastorałka Rodowód* jest swobodną wariacją literacką na temat dziejów rodu Chrystusa, wpisanych w polskie realia. Dostrzec można tutaj pokrewieństwo z *Liber generationis*, który przeobrażony został w rodowód Górala. *Pastorałka Narodzenie* także osadza ewangeliczną treść w estetyce ludowej. Jezus rodzi się w „sałasie”, a obecne przy tym zwierzęta przedstawione są przez alegoryczne odniesienie ich do aniołów i Trzech Króli. Muzykujący aniołowie jawią się jako „byśki śpiewające brewiarze”, „rysie, grający na skrzypcach”, „świstak kwicący na dudzie”, Trzej Królowie zaś przychodzą pod postacią zwierząt, które niosą dary. Inną cechą *Narodzenia* jest powtarzające się zawołanie „hej”, znane z wielu polskich pieśni ludowych. *Pastorałka Pasterze* opisuje scenę ewangeliczną z pasterzami, która przeniesiona jest w rzeczywistość lokalną. Treść tekstu pokrewna jest popularnym pieśniom bożonarodzeniowym, np. wielokrotnie pojawiające się zawołanie „Wstawajcie pasterze” podobne jest do tego z kolędy *Wśród nocnej ciszy* („Wstańcie pasterze”), a wymieniane imiona pasterzy obecne są w wielu pastorałkowych tekstach, np. *A spis*, *Bartek* („A spis Bartek, Symek, Wojtek, Maciek, Walek, Tomek, Kuba, Stachu?”) czy *Północ już była* („Kuba i Mikołaj niech wypędzają”, „porwał się Stach z Grześkiem i spadł z broga”). *Pastorałka z gór* stanowi wyraźną aluzję do dzieciństwa Jezusa jako dziecka góralskiego, które już na początku przeżywa życiowe dramaty, a ewangeliczny opis okrucieństwa Heroda i ucieczki do Egiptu ma tutaj odniesienie do epizodów II wojny światowej. *Pastorałka z królami* przenosi wizytę Trzech Króli do czasów współczesnych. Jest ona utożsamiana z wizytą turystów, a przyniesione przez nich dukaty zastępują mirrę, kadzidło i złoto. Tekst ma charakter narracyjnej pastorałki, w której ewangeliczny opis jest tłem, jednocześnie odniesieniem symbolicznym. Są tu elementy baśniowe (rozmowy zwierząt z ludźmi), realia codzienności (Trzej Królowie w roli turystów), a całość napisana jest językiem stylizowanym na gwarę. Chociaż napotyka się tu na wyraźne podobieństwa do wielu polskich kolęd, poeta ani razu nie cytuje żadnej z nich.

Kompozytor unika bezpośredniego związku z kolędami i pastorałkami. W muzyce brak jest jakichkolwiek cytatów z repertuaru kolędowego, a nietypowy aparat wykonawczy – chór mieszany, recytacje, flety proste sopranowy i altowy, bębenek baskijski, triangel, kastaniety, tam-tam i kontrabas – współgra z oryginalną treścią tekstu.

Pierwszą część kompozycji rozpoczyna inwokacja fletu, któremu w dalszym przebiegu towarzyszą instrumenty perkusyjne i kontrabas (zob. przykł. 41).

Przykład 41. J. Oleszkowicz, *Pastorałki polskie*, cz. I, s. 1.

The musical score for Example 41 consists of three staves. The top staff is for Soprano (sopr.) in treble clef, with a tempo marking of ♩ = 80 MM. The music begins with a mezzo-piano (mp) dynamic and features a melodic line with various ornaments and dynamics, including mezzo-forte (mf) and forte (f). The middle staff is for Castagn. (Castanets) in bass clef, with a dynamic of mezzo-forte (mf) and a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for Tamburo (Tambourine) in bass clef, with a dynamic of mezzo-forte (mf) and a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Choć w melodyce partii fletu trudno jest wykazać nawiązania do konkretnych formuł melodycznych z muzyki ludowej, zawiera ona charakterystyczne dla niej elementy (brak kresek taktowych sugeruje pewną naturalność, obiegniki zaś kojarzą się z manierą wykonawczą ludowych muzyków), a samo powierzenie tej melodii fletowi prostemu wywołuje skojarzenie z pastorałkowymi opisami pastuszków grających na multankach⁴⁷, dudkach, piszczałkach, fujarach⁴⁸, spontanicznie wyrażających radość z narodzenia Jezusa.

⁴⁷ Instrument ten pojawia się np. w tekście pastorałki *Przy onej górze*.

⁴⁸ Wymienione instrumenty pojawiają się np. w tekście pastorałki *Jam jest dudka*.

Przykład 42. J. Oleszkowicz, *Pastorałki polskie*, cz. I, s. 4, *Pastorałka Rodowód*.

Pastorałka Rodowód

$J = 70 \text{ MM}$

p

Solo mf

Tenori *Na - jpien był Ku la wiec, który chodzil z niedzwiedziem zawsze do je sie ni po*

2
4 *Tutti*

Tenori *górach. Zaś Ku la wiec spłodzil Ciu - ta - ca . Zaś Ciu tac spłodzil*

Bas *solo* *do syć do-*

Tenori *zwanego ja - no - si - kiem.*

Bas *solo* *bre - go sku - rcy - by - ka z Tymbarku*

3
4

Tenori *Zaś ja - no - sik spłodzil je - drka z Mu - rza - si - chle .*

W *Pastoralce Rodowód* tekst ujęty jest w melorecytację. Pojawia się on naprzemiennie w różnych głosach chóru, a cała struktura – za sprawą melodyki o charakterze deklamacyjnym, złączonej z narracyjnym tekstem – przypomina *recitativo secco*. Pastorałka niemal w całości wykonywana jest przez chór *a cappella* lub przez wyszczególnione z niego partie solowe. Dwukrotnie występują epizodyczne wstawki instrumentalne: na początku w postaci urywanych dźwięków

fletu na jednej wysokości, w dalszym przebiegu jako pojedynczy dźwięk o wartości ćwierćnuty z kropką (fletowy flażolet o nieokreślonej wysokości wykonywany *frulato*, *tremolo* kastanietów i bębenka baskijskiego). Partia chóralna ujęta jest zarówno w taktach, jak i beztaktowo. Z wyjątkiem aleatorycznego środkowego fragmentu i czterogłosowej cody partie chóralne są jednogłosowe lub oparte na burdonowych dźwiękach bez tekstu w innych głosach (zob. przykł. 42).

W przytoczonym przykładzie widoczne są powtarzane szesnastkowe formuły o deklamacyjnym charakterze i niewielkim zakresie zmian wysokości dźwięku. Podobne struktury spotykamy w kolędach z Lubelskiego⁴⁹. Kompozytor wyraźnie wzoruje się na formułach ludowych, starając się nawiązać do autentycznych śpiewów. Wrażenie takie sprawia również partia tenorów, usytuowana w wysokim rejestrze (głównie oktawa razkreślona), charakterystycznym dla śpiewu górali. Można tu dostrzec jeszcze inny istotny aspekt: narracja powierzona selektywnie poszczególnym głosom chóralnym przypomina nieco ludowe gawędy, które polegają m.in. na dialogu dwóch lub więcej osób, naprzemiennie relacjonujących wydarzenia. Tytułowy „rodowód” można więc rozumieć dwupłaszczyznowo: jako literacki opis dziejów rodu Chrystusa ukazanego pod postacią Górala oraz – jednocześnie – jako muzykę, która stara się transmitować właściwości ludowe. Środki zastosowane w formule końcowej nawiązują do innych cech muzyki góralskiej – skali doryckiej i brzmień pustych kwint. Kulminacja drzewa genealogicznego zilustrowana została 4-głosową fakturą z melodią stylizowaną na góralską w głosie najwyższym i przez homorytmiczne piony akordowe z pustymi kwintami. Struktura harmoniczna operuje tu jednym układem, który porusza się zgodnie z kierunkiem linii melodycznej (w *forte*), a całość kończy się na unisonie. W rytmice pojawiają się synkopy, znamienne dla polskich tańców. Poprzez kontrast końcowego fragmentu pastorałki uwidacznia się nawiązanie do ludowych formuł kadencyjnych, zmienność metrum zaś odczytywać można jako odbicie ludowej spontaniczności.

W *Pastoralce Narodzenie* również dominuje faktura chóralna, zachowana jest też deklamacyjna melodyka. Wyróżnić tu można trzy odcinki, zróżnicowane pod względem fakturalnym, harmonicznym i dynamicznym. W odcinku pierwszym (narodzenie Jezusa w szałasie) kompozytor posługuje się klasterem jako podstawowym środkiem brzmieniowym. W ośmiogłosowej fakturze chóru autor operuje grupą głosów żeńskich i męskich; klaster w głosach żeńskich budowany jest w kierunku wznoszącym, w męskich – w kierunku opadającym (zob. przykł. 43).

⁴⁹ Zob. *Lubelskie. Pieśni i obrzędy doroczne*, cz. 1, red. J. Bartmiński, Lublin 2011, s. 113, 155.

Przykład 43. J. Oleszkowicz, *Pastoralki polskie*, cz. I, s. 10-11 (t. 1-12), *Pastoralka Narodzenie*.

Pastoralka Narodzenie

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-7) is marked 'Vivace' and includes a 'rit.' (ritardando) marking. The second system (measures 8-12) is marked 'f' (forte). The lyrics are: 'Jest na świecie paprochu', 'Święci pło-myk', 'Je-siennije Śnieg na La-sie. Pan na-vo-dził się w sza- e s c.', 'Je-siennije Śnieg na La-sie. Pan na-vo-dził się w sza-', 'Je-siennije Śnieg na La-sie. Pan na-vo-dził się w sza-', 'Hej! Pan się na-', 'Hej! Pan się na-', 'w paprochu. Hej! Pan się na-', 'w paprochu. Hej! Pan się na-'.

Burdonowy dźwięk b^1 w altach unisono (t. 1-7) przechodzi w melorecytację. Równocześnie dołączają pozostałe głosy żeńskie, oparte na homorytmii ósemek. W altach II melorecytacja oparta jest na dźwięku b^1 , alty I rozpoczynają od b^1 , by na trzeciej ósemce zmienić wysokość na ces^2 , soprały II (t. 8) oparte są na dźwięku b^1 , by zaraz zmienić wysokość na c^2 , wreszcie soprały I poruszają się wznoszącym ruchem chromatycznym, by dotrzeć do des^2 (t. 9). Głosy żeńskie tworzą więc razem współbrzmienie o strukturze $b^1-ces^2-c^2-des^2$. Klaster w głosach męskich pojawia się wcześniej i układany jest w odwrotnym od opisanego wyżej kierunku. Melorecytacja obecna jest tutaj w tenorach I i II (od t. 4) na dźwięku a . Wyższy z głosów pozostaje na tej wysokości w następnych taktach, podczas gdy tenor II (t. 5) obniża wysokość na gis . W analogiczny sposób przedstawia się ruch w basach. Głosy męskie tworzą więc współbrzmienie o strukturze $fis-g-gis-a$ i wypełniają takie samo jak głosy żeńskie pole dźwiękowe (tercja mała).

W drugim odcinku (dary składane przez zwierzęta) powracają formuła wąskozakresowych melodii o charakterze deklamacyjnym i naprzemienne melorecytacje, wyliczające dary (kolejno: SII – AI – AII – TI – TII – BI – BII). Wraz z przybywaniem „prezentów” dokonuje się stopniowe zwiększanie faktury chóralnej do *tutti* (t. 33), a także dynamiki – od *piano* do *forte* (zob. przykł. 44).

Przykład 44. J. Oleszkowicz, *Pastorałki polskie*, cz. I, s. 13-14 (t. 19-34),
Pastorałka Narodzenie.

The musical score for 'Pastorałka Narodzenie' is presented in a multi-staff format. It includes parts for Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, Bass, and Piano. The lyrics are in Polish and describe the birth of Jesus. The score includes dynamic markings such as *mp* and *f*, and various rhythmic notations like triplets and eighth notes.

W trzecim odcinku narracja obejmuje niezwykle wydarzenia, jakie dzieją się w bożonarodzeniową noc. Do Jezuska, który „w pulowierku wygląda se hen ku wierchu”, wyskakują Gabryjele, którzy „czynią naokoło różne cuda”. Początkowa prostota opisu wyrażona jest przez zredukowaną fakturę (tenor I solo o charakterze recytatywnym i bębnek baskijski). W partii śpiewanej, opartej w pierwszych czterech taktach na rytmie ósemkowym, zakończonej wesołym „hej”, dopatrzeć się można nawiązań do skali lidyjskiej (zob. przykł. 45).

Przykład 45. J. Oleszkowicz, *Pastorałki polskie*, cz. I, s. 19 (t. 61-67),
Pastorałka Narodzenie, partia tenoru.

The musical score for the tenor part of 'Pastorałka Narodzenie' is a solo piece. It begins with the dynamic marking *Solo mf*. The lyrics are: "Hej Je-zu-sek... w pulo-wierku wygląda se hen ku wierchu hej". The melody is characterized by a descending eighth-note pattern in the first four measures, followed by a final 'hej'.

Czterotaktowa formuła rozwija się w kierunku opadającym, z powtórzeniem motywu z taktu 2 o kwartę niżej w takcie 4, wykorzystując stopnie skali lidyjskiej. Każdy z dźwięków jest akcentowany, co podkreśla ludowy charakter całego przebiegu.

Pastyrze nawiązują do pastorałkowych opisów zaskoczonych pasterzy, którzy zbudzeni w nocy biegają przywitać Dziecię⁵⁰. Kompozytor ilustruje to aleatorycz-

⁵⁰ Podobną sytuację przedstawiają np. pastorałki *Hej, bracia*, czy *śpicie* czy *A spis Bartek*. Zob. np.: M. M. Mioduszewski, *Pastorałki i kolędy z melodyjami czyli piosnki wesole ludu w czasie Świąt*

nym przebiegiem niezależnych melodii, które wykonywane są jednocześnie do swobodnie dobieranych tekstów⁵¹. Trzy niezależne melodie, o zmiennym metrum, zastosowane są najpierw w altach *a cappella*. Kompozytor określa w legendzie, że „każdy z wykonawców dobiera do każdej kolejnej zwrotki jedną z trzech podanych melodii za każdym razem inną, realizując ją od dowolnego dźwięku”⁵². Zaraz potem do altów dochodzą soprany, wykonujące trzy inne melodie, oparte na tym samym tekście, ale w innej konfiguracji. Wejście głosów wyższych zaznaczone jest przez akcentowaną ósemkę w kastanietach, bębenu baskijskim i kontrabasie⁵³. Razem z nimi pojawia się flet altowy, który „zawieszony” zostaje na burdonowym dźwięku *a*². Melodie w głosach żeńskich, wykonywane w szybkim tempie (*allegro assai*) i z zastosowaniem aleatoryzmu, sugestywnie ilustrują zamęt i przypadek. Opisana struktura staje się tłem dla ujętej w metrum dwutaktowej ósemkowej sekwencji w tenorach, która powtórzona zostaje dziewięć razy. Repetytywny przebieg urwany zostaje nagle, po czym następuje pauza generalna (zob. przykł. 46).

Przykład 46. J. Oleszkowicz, *Pastorałki polskie*, cz. I, s. 25-27,
Pastorałka Pastyrze, partia tenorów.

Wyliczanie poszczególnych „zadań” dla pasterzy rozpoczyna się od zwrotu „a ty”, po którym pojawia się imię jednego z nich, co znajduje odbicie w technice repetytywnej, przywołującej zjawisko powtarzania motywów melodycznych w muzyce ludowej. Ostatnie takty to czterogłosowy finał *a cappella*, wyrażający radość z narodzin Zbawiciela.

Drugą część dzieła rozpoczyna *Pastorałka z gór*, nawiązująca do epizodów II wojny światowej. Kontekst narodzenia Jezusa stanowi symboliczne napięcie między radością z przyjścia na świat Mesjasza a okrucieństwem. Przejawia się to w melodyce. Partia głosów żeńskich opiera się na wielokrotnie powtarzanej cztero- i pięciodźwiękowej

Bożego Narodzenia po domach śpiewane przez X. M. M. M. zebrane, Kraków 1843, s. 34-41; *Polskie kołedy i pastorałki. Antologia...*, s. 129.

⁵¹ Jednym z przejawów aleatoryzmu jest założona przez kompozytora możliwość wyboru poszczególnych elementów utworu przy ich wykonaniu, w tym przypadku tekstu. Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. 2, Kraków 1990, s. 276.

⁵² J. Oleszkowicz, *Pastorałki polskie*, cz. 1, Warszawa 1971, s. 23.

⁵³ Zastosowanie tych instrumentów, często używanych w muzyce ludowej w połączeniu z kontrabasem i fletem prostym, współgra z ogólnym charakterem pastorałki i wnosi prostotę wyrazu.

sekwencji, w której zastosowane są wyłącznie skoki kwinty zmniejszonej⁵⁴. Po kilku powtórzeniach struktura ta ulega odwróceniu (zob. przykł. 47).

Przykład 47. J. Oleszkowicz, *Pastorałki polskie*, cz. II, t. 11-23 (s. 3-4),
Pastorałka z gór.

The image displays a musical score for 'Pastorałka z gór' by J. Oleszkowicz. It consists of two systems of music. The first system is divided into two parts, A and B. Part A shows a soprano line with the lyrics 'las się pa- lit u pa- lina- lina- ta i pod' and a piano accompaniment. Part B shows a tenor line with the lyrics 'las się pa- lit u pa- lina- lina- ta' and a piano accompaniment. The second system is divided into two parts, A1 and B1. Part A1 shows the soprano line with the lyrics 'las- się- gem las ja- sta- wał Ma- ria' and the piano accompaniment. Part B1 shows the tenor line with the lyrics 'Ma- ria Du- ce- ra- Tu- ja- sta- wa- wy' and the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Sekwencja A w sopranach (od t. 13) składa się z dwóch ćwierćnut o jednej wysokości (f^2) oraz położonych o kwintę zmniejszoną niżej dwóch półnut (h^1). Układ ten powtórzony jest trzykrotnie, po czym następuje odwrócenie kolejności występowania poszczególnych dźwięków (sekwencja A1). Podobnie w altach: sekwencja

⁵⁴ Opisane powyżej operowanie dysonansowym skokiem kwinty zmniejszonej symbolizować może zburzenie harmonii narodzin Jezusa przez wtargnięcie intruza. Odwrócona zostaje wówczas także proporcja pomiędzy radością przyjścia na świat Dzieciątka a strachem przed okrucieństwem okupanta. Wyrażna jest tutaj alegoria ewangelicznego opisu spisku Heroda i towarzyszącej mu trwogi o życie Jezusa. Podjęty tutaj wątek prześladowania Dzieciątka pojawia się w wielu polskich kolędach, np. w *Mędrcy świata*. Zob. *Polskie kolędy i pastorałki. Antologia...*, s. 29.

B (od t. 14) złożona jest z dwóch ćwierćnut na jednej wysokości (fis^1) oraz dwóch zaleganych ćwierćnut i półnuty (c^2). Po trzykrotnym powtórzeniu zastosowane jest odwrócenie kolejności pojawiania się poszczególnych dźwięków (sekwencja B1). Opisany przebieg przypomina nieco kanon w inwersji. Na drugim planie T i B recytują tekst. Potem następuje zamiana planów – głosy męskie przejmują opisany wyżej schemat, żeńskie wykonują recytację. Całości towarzyszy powtarzany motyw kontrabas (dublowany rytmicznie przez bębenek baskijski), który oparty jest na jednostajnych ćwierćnutowych skokach kwarty, nawiązujących do partii basowej w kapeli ludowej. Pomiędzy nimi pojawiają się, poprzedzone przednutkami, ósemkowe fłażolety fletu o nieokreślonej wysokości, wsparte przez *tremolo* kastanietów.

Pastorałka z królami także odnosi się do czasów współczesnych i porównuje wizytę Trzech Króli w Betlejem do przybycia turystów w góry. Rozpoczynająca ją narracyjna formuła ujęta jest w głosie recytującym, któremu towarzyszą chór, flety i instrumenty perkusyjne. Komentarze krótkich fragmentów tekstu recytowanego przez chóralny okrzyk „hej” oraz funkcja partii instrumentalnych, które ograniczają się do podkreślania akcji, kojarzą się raczej z widowiskiem niż z utworem muzycznym. Nasuwa się tu skojarzenie ze średniowiecznymi misteriami bożonarodzeniowymi, które zawierały w sobie zarówno treści religijne, jak i pierwiastki świeckie. Te ostatnie są tutaj widoczne w okrzykach, trylach we fletach prostych, swobodnym traktowaniu czasu muzycznego (brak oznaczeń tempa, metrum i taktów). Opisany fragment przechodzi *attaca* w 8-głosowe partie chóralne, w których kompozytor – podobnie jak w *Narodzeniu* – posługuje się klastkami; warstwę metro-rytmiczną określa zmienność metrum (2/4, 3/4, 4/4). W zakończeniu tego ogniwa kompozytor wyraźnie nawiązuje do rozpoczynającej cały utwór inwokacji fletu sopranowego.

Jak powiedziano, w *Pastorałkach polskich* nie ma bezpośredniej łączności z pastorałkami, wyraźne są jednak odniesienia do nich i do szeroko pojętej ludowości. Kompozytor nawiązuje zwłaszcza do muzyki regionu Podhala, co wynika z treści i postaci językowej poezji Harasymowicza.

3. Dzieła instrumentalne i wokально-instrumentalne z motywami kołęd

W grupie tej mieszczą się takie dzieła instrumentalne i wokально-instrumentalne, w których wykorzystane zostały motywy melodyczne tradycyjnych kołęd. Wśród utworów instrumentalnych zauważyć można niemalą różnorodność pod względem aparatu wykonawczego, gatunku, formy i stylu. Kompozycje wokально-instrumentalne reprezentuje forma kantaty.

3. 1. Kompozycje instrumentalne

3. 1. 1. Utwory organowe

W utworach organowych pojawiają się melodie znanych kolęd, wykorzystywane bądź jako *cantus firmi*, bądź też jako tematy, które poddawane są technice wariacyjnej. Kompozytorzy posługują się nadto pracą motywiczną, czerpiąc z danej kolędy tylko wybrane motywy. W utworach tych twórcy na ogół rezygnują z nowoczesnego języka harmonicznego na rzecz harmoniki funkcyjnej. Omawianą grupę reprezentuje 17 preludiów, suita i fantazja. Za materiał ilustracyjny posłużą nam kompozycje Macieja Kubackiego i Mariana Sawy.

Preludium organowe Macieja Kubackiego oparte jest na technice *cantus firmus*, w której melodię stałą tworzy kolęda *Mizerna cicha*, w kontrapunktach zaś pojawiają się motywy kolędy *Bóg się rodzi*. Śpiew stały pojawia się najpierw w głosie górnym (t. 10), druga jego fraza – w głosie dolnym, po czym w tonacji durowej (t. 34) na tle ostinato basu. Inne ujęcie widzimy w dalszej partii preludium (zob. przykł. 48).

Przykład 48. M. Kubacki, *Preludium organowe*, t. 53-61.

The image shows a musical score for organ, consisting of three systems of three staves each. The top staff is in treble clef, the middle staff is in bass clef, and the bottom staff is also in bass clef, likely representing the pedal point. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The first system shows a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The second system continues with similar textures. The third system features a more complex harmonic structure with a prominent bass line in the bottom staff.

Kolęda *Mizerna cicha* w metrum 3/4 cytowana jest – przy drobnych zmianach – w pedale (t. 54-61). W pozostałych głosach realizowane są kontrapunkty, przy tym w głosie najwyższym – oparte na motywach *Bóg się rodzi*.

Podobne zabiegi widzimy w *Fantazji pastoralnej* Mariana Sawy, w której pojawia się materiał motywiczny różnych kolęd. We wstępnym odcinku (*lento*) kompozytor cytuje pierwszą frazę *Anioł pasterzom mówił*. Drugi odcinek (*allegro maestoso*) zaczyna się motywem niezwiązanym z materiałem kolędowym, ale w takcie 14 pojawia się motyw końcowy pierwszej frazy *W żłobie leży*, który później dwukrotnie powraca (t. 28-30, 74-76); równocześnie wprowadzony zostaje początkowy motyw kolędy *Gdy śliczna Panna* (t. 19-21). Wszystkie pozostałe fragmenty tego odcinka są swobodnym figuracyjno-wariacyjnym snuciem wokół podanych tematów. W odcinku trzecim (*tranquillo, religioso*) kompozytor cytuje pierwszą frazę *Wśród nocnej ciszy*, przeprowadzoną imitacyjnie w trzech głosach. Odcinek czwarty (*adagio misterioso*) zaczyna się czternastotaktowym wstępem, w którym pojawia się zapowiedź motywu czołowego kolędy *Jezus ma-lusieńki* (t. 102-121) w postaci pierwszych trzech dźwięków. Motyw ten rozszerzony jest następnie do pięciu dźwięków. Opracowanie motywu czołowego rozpoczyna się w takcie 122. Jest to przykład wariacyjnego opracowania pierwszej frazy kolędy, które można prześledzić aż do końca utworu. Druga fraza pojawia się tylko w krótkich cytowanych fragmentach (t. 170-173), z zastosowaniem techniki wariacyjnej. W kompozycji tej można również zaobserwować pracę tematyczną (zob. przykł. 49).

Przykład 49. M. Sawa, *Fantazja pastoralna*, t. 122-132.

The image displays two systems of musical notation for Example 49. The first system, starting at measure 122, shows a treble clef staff with a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a supporting bass line. The second system, starting at measure 128, continues the composition, featuring similar rhythmic patterns and a 'rit.' (ritardando) marking in the final measure. Brackets are used to group notes across measures, indicating phrasing or structural elements.

W przytoczonym przykładzie wyraźnie zarysowują się praca na motywach kolędy i kształtowanie ewolucyjne, każdy zaś głos polifonicznie koncipowanej struktury samodzielnie przetwarza poszczególne motywy kolędy.

W niektórych utworach tej grupy można zauważyć także „uludwienie” materiału muzycznego kolędy poprzez stosowanie na dłuższym odcinku burdonowych kwint, formuł tanecznych, rytmów mazurkowych. Dostrzegamy to np. w *Preludium organowym na temat „Dzisiaj w Betlejem”* Mariana Sawy.

3. 1. 2. Utwory na orkiestrę lub zespół instrumentalny

Tę grupę utworów tworzą kompozycje napisane na różne składy wykonawcze, m.in. na orkiestrę symfoniczną, zespół instrumentów dętych i perkusję, cztery oboje i orkiestrę smyczkową. Za materiał poglądowy posłużą nam dzieła Zbigniewa Bujarskiego i Krzysztofa Pendereckiego.

Cassazione per Natale Zbigniewa Bujarskiego na zespół instrumentów dętych i perkusję (zob. przykł. 50), nawiązuje do osiemnastowiecznej formy kasacji, która często przeznaczona była na instrumenty dęte.

Przykład 50. Z. Bujarski, *Cassazione per Natale*; a) *Andantino*, t. 15-22, *Moderato*, t. 1-2; b) *Moderato*, t. 16-25.

a)

The image shows a musical score for an instrumental ensemble. It consists of ten staves. The top five staves are for woodwinds: Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), and Trumpet (Tr). The bottom five staves are for Percussion (P) and Cymbals (Cz). The score is in 2/4 time and features dynamic markings such as *acceler* and *piu mosso*. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the bottom.

tempo II (Moderato)

Fl *pp*

Ob *pp*

Cl *pp*

Fg

Tr

Cr *pp*

rit. *a tempo*

b)

R

Allegretto moderato
Allegretto moderato

Fl

Ob

Cl

Fg

Tr *ppp*

Cr *pp*

ppp *f*



W utworze o pięcioczęściowej budowie (*Allegretto – Moderato – Andantino – Moderato – Allegro*) melodia kolędy *Anioł pasterzom mówił* pojawia się w ramach dwóch odcinków, które łączą się ze sobą *attaca* (chorałowe *Andantino*⁵⁵ i *Moderato*). Kolędowa melodia w partii rogów *a due* stanowi *cantus firmus*, któremu towarzyszą kontrapunkty w pozostałych głosach. Pierwsze cztery takty kolędy pojawiają się w taktach 16-22 części *Andantino* i w takcie 1 części *Moderato*. Stanowią one fundament, na którym zbudowana zostaje urozmaicona struktura kontrapunktyczna. W kontrapunktach brak jest nawiązań do melodii kolędy, można jednak dostrzec odniesienia do jej rytmiki. Cytat staropolskiej pieśni bożonarodzeniowej podkreślony zostaje przez pojawiającą się w takcie 16 dynamikę *forte fortissimo* oraz agogikę, w której rozpoczęcie cytatu łączy się z oznaczeniem *più mosso* (wobec wcześniejszego *andantino*). Po wybrzmieniu cytatu następuje „łącznik” o charakterze figuracyjnym, w kontrastującej dynamice *mezzo piano*, *piano*, *pianissimo*, *pianissimo possibile* oraz *pppp*, oparty na niezwiązanym z kolędą materiale. Po nim – w części *Moderato* – powraca melodia kolędy, tym razem przekształcona wariacyjnie. W taktach 17-25 części *Moderato* melodia kolędy stanowi zarówno wierny cytat, jak i jego modyfikacje, dokonane za pomocą augmentacji i techniki wariacyjnej. W zakresie wysokości dźwięków Bujarski zachowuje oryginalny przebieg, a zmiany dotyczą rytmu. Towarzyszące kolędowej

⁵⁵ Tak określa tę część kompozytor. Zob. A. Świstak, *Bujarski. Katalog tematyczny utworów*, Kraków 2005, s. 92.

melodii kontrapunkty odznaczają się rytmiczną różnorodnością. Gdy chodzi o dynamikę, kolęda pojawia się tutaj w *piano pianissimo* i na przestrzeni trzech taktów (t. 17-19) stopniowo zmierza do *forte*; w następnych sześciu taktach (od t. 20) następuje dalsze *crescendo*, osiągające poziom *forte fortissimo* (t. 25).

Przykład ukazuje polifoniczną strukturę opartą na kolędzie, która jest cytowana zarówno bez zmian, jak i z przekształceniami. Pozostałe głosy pełnią w stosunku do niej funkcję kontrapunktów, wyraźnie nawiązujących do materiału prekompozycyjnego. Umieszczając melodie kolędy w centralnej części utworu i w sąsiadującym z nią *Moderato*, kompozytor czyni z niej formalny punkt odniesienia, który wyraźnie różni się od pozostałych pod względem charakteru; w częściach ją poprzedzających i po niej następujących dominuje figuracyjność w tempie szybkim lub umiarkowanym, podczas gdy *Andantino* utrzymane jest w estetyce chorałowej. Dzięki temu „zabawowy i ludyczny” charakter formy kasacji (jak określił go kompozytor⁵⁶) przełamany zostaje przez powagę staropolskiego śpiewu. Można stwierdzić, że zderzają się tu ze sobą elementy tradycji i nowoczesności⁵⁷: tradycja obecna jest w nawiązaniu do formy kasacji i przywołaniu dawnej kolędy, nowoczesność – w wykorzystaniu niefunkcyjnej harmoniki, punktualizmu i aleatoryzmu.

Zupełnie inny typ nawiązania do melodyki kolędowej spotykamy w *II Symfonii* Krzysztofa Pendereckiego⁵⁸, nazywanej niekiedy *Wigilijną*. W dziele tym trzykrotnie pojawia się czołowy motyw *Cichej nocy*. Nie stanowi on podstawowego tworzywa utworu, a jedynie okazjonalny cytat, w rozmaity sposób przy tym przetwarzany. Penderecki operuje chromatyczną melodyką, harmoniką niefunkcyjną, wielorako wykorzystując możliwości fakturalne, dynamiczne i kolorystyczne orkiestry. W momencie zbliżania się akcji dźwiękowej do pokazu motywu kolędy za każdym razem następuje stopniowa redukcja faktury, uspokojenie rytmiki, *diminuendo* i *rallentando*, podczas cytatu zaś uproszczony zostaje język harmoniczny, zbliżony tu do tonalności dur-moll. Drugi pokaz motywu *Cichej nocy* ma miejsce w partii skrzypiec I (t. 262), sam zaś cytat poddany jest niewielkiej zmianie rytmicznej (zob. przykł. 51).

⁵⁶ Cyt. [za:] *ibid.*, s. 92.

⁵⁷ Teresa Malecka zauważa, że począwszy od końca lat sześćdziesiątych XX wieku w polskiej muzyce obecna jest potrzeba ustosunkowania się do tradycji. Jednym z takich przejawów jest ustanowienie z tradycji „punktu wyjścia do poszukiwania nowych rozwiązań”. T. Malecka, *Odnawianie tradycji w muzyce Zbigniewa Bujarskiego*, [w:] *Muzyka polska 1945-1995. Materiały z sesji naukowej 6-10 grudnia 1995 w 20-lecie Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwałgier, Kraków 1996, s. 217.

⁵⁸ Jak pisze Ewa Siemdaj, plan formalny tego utworu opiera się na ekspozycji, przetworzeniu (od numeru 19 w partyturze) i reperyzie (od numeru 36), po której następuje epilog końcowy (od numeru 56). Zob. E. Siemdaj, *Symfonia Krzysztofa Pendereckiego. Poszukiwanie własnej drogi*, [w:] *Krzysztof Penderecki. Muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, E. Siemdaj, Kraków 2005, s. 288.

Tu także pojawianie się motywu kolędy poprzedzają redukcja faktury, osłabianie wolumenu brzmieniowego i reminiscencje harmoniki dur-moll. Trzecie pojawienie się motywu w epilogu występuje – podobnie jak wcześniejsze – w skrzypcach I, którym towarzyszą pozostałe instrumenty kwintetu smyczkowego. Kompozytor powtórzył tu wszystkie poprzednio opisane zabiegi techniczne, zmieniając tonację cytatu na C-dur i nawiązując do harmoniki funkcyjnej poprzez zestawienie akordów C-dur i a-moll, kontrastujących z kontekstem całej struktury harmonicznego (zob. przykł. 52).

W poszczególnych partiach instrumentalnych wielokrotnie można dopatrzeć się nawiązań do struktury melodyczno-rytmicznej motywu kolędy. Specyfika faktury orkiestry symfonicznej sprawia, że nie są one równie wyraźne jak zasadnicze cytaty. W wypadku odniesień rytmicznych w wielu miejscach (np. t. 306) pojawia się rytm: ósemka z kropką – szesnastka – ósemka, tak charakterystyczny dla pierwszego taktu kolędy. W wielu także innych fragmentach dopatrzeć się można podobieństw do motywu *Cichej nocy*. Przykładem może być wielokrotnie powtarzający się skok tercji małej w dół, który obecny jest pomiędzy trzecim i czwartym dźwiękiem kolędy, eksponowany już w pierwszych taktach symfonii (partie wiolonczel i kontrabasów).

Przykład 51. K. Penderecki, *II Symfonia*, t. 258-263 (nr 21, t. 2-7).

The image displays a page of a musical score for Example 51, featuring a complex rhythmic structure. The score is divided into two systems. The first system includes parts for flutes (fl. 1, 2), oboes (ob. 1, 2), clarinets (cl. 1, 2), bassoons (fg. 1, 2, clg.), trumpets (tr. 2, 3), and trombones (tr. 1, 2, 3, 4, 5). The second system includes parts for violins (vn. I, II), violas (vl.), violoncellos (vc.), and double basses (vb.). The score is marked with a 3/4 time signature, a 'roll' section, and a tempo change to 'meno mosso' in 6/8 time, followed by a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'pp'.

Poszukując jednak odpowiedzi na pytanie, dlaczego w symfonii tej znalazły się cytaty kolędy, warto przywołać moment, w którym dzieło to powstało. Pracę nad nim kompozytor rozpoczął w wigilię 1979 roku i – jak sam mówi – naturalną rzeczą było, że przeniknęły do niego treści pieśni bożonarodzeniowej. Ponadto kolędy obecne były w jego życiu od lat dzieciństwa, a *Cicha noc* była pierwszą, którą śpiewał z dziadkiem⁵⁹. Cytaty w *II Symfonii* pełnią rolę echa Bożego Narodzenia. Użycie symbolicznej, powszechnie znanej melodii wprowadza do dramatycznej w wymowie estetyki dzieła element pokoju i nadziei⁶⁰.

Przykład 52. K. Penderecki, *II Symfonia*, t. 599-605 (nr 57, t. 5-8, nr 58, t. 1-3).

The image shows a page of a musical score for the second movement of Penderecki's II Symphony, measures 599-605. The score is for a full orchestra and includes a solo part for a string instrument. The tempo is marked 'rall.' and the time signature changes from 4/4 to 3/4, then to 2/4, and finally to 6/8. The score features various dynamics such as *sf*, *p*, and *mp*, and includes markings like 'solo' and 'espressivo'. The score is written for various instruments including flutes (fl), oboes (ob), clarinets (cl), bassoons (fg), trumpets (tr), trombones (tb), timpani (tmp), violins (vn), violas (vl), violoncellos (vc), and double basses (vb). The score is marked with a circled number 58 at the top right.

⁵⁹ Informacje te pochodzą z wypowiedzi kompozytora podczas spotkania w Instytucie Muzyki Wydziału Artystycznego UMCS w Lublinie, które odbyło się 16 marca 2012 roku.

⁶⁰ Mieczysław Tomaszewski zauważa, że pojawiające się w twórczości Pendereckiego cytaty „niosą treści, których sens można by określić jako rewindykację i obronę wartości lekkomyślnie zagubionych”. M. Tomaszewski, *Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje*, Kraków 1994, s. 17.

3. 2. Kompozycje wokально-instrumentalne

Wśród nielicznych utworów reprezentujących tę grupę kompozycji⁶¹ na pierwszy plan wysuwa się *Kantata „Anioł pasterzom mówił”* Michała Dąbrowskiego, napisana na sopran solo, chór, flet i organy⁶², zbudowana na kształt kantaty barokowej. W tego typu formach, jak u Johanna Sebastiana Bacha⁶³, wykorzystywane były teksty związane tematycznie z danym świętem lub okresem roku kościelnego, z jednoczesnym uwzględnieniem przynależnych mu melodii chorałowych⁶⁴. Tak właśnie jest w kantacie Dąbrowskiego. W poszczególnych ogniwach dzieła kompozytor opracowuje wybrane fragmenty tekstu kolędy *Anioł pasterzom mówił*⁶⁵. Już w pierwszych taktach odczuć można obecną w całym utworze barokową stylizację języka muzycznego.

Pierwsza część dzieła rozpoczyna się wstępem organowym utrzymanym w rytmie tanecznym i jednocześnie bogatym w ornamenty. Wstęp wprowadza radosny nastrój, znamionującym treść kolędy. W partii chóralnej, wykorzystującej pierwszą zwrotkę tekstu, melodia kolędy pojawia się jako *cantus firmus* w sopranach. Na pierwszy plan wysuwa się wszakże partia tenorów, oparta na rytmie ósemkowym, wykorzystująca wokalizę niektórych głosek tekstu (*staccato*). Między śpiewanymi wersami pierwszej części pojawia się instrumentalny łącznik nawiązujący do materiału wstępu, który wykorzystany jest też w zakończeniu tej części kantaty. W części drugiej (*Recytatyw*), będącej ujęciem drugiej

⁶¹ Jak wiadomo, tematyka kolęd jednoznacznie kojarzy się z liturgicznym okresem Bożego Narodzenia. Inne okresy roku kościelnego – w szczególności czas Wielkiego Postu – zasadniczo wykluczają konotacje kolędowe. Dlatego niezwykle interesującym przypadkiem jest – pominięte w niniejszym opracowaniu – wokально-instrumentalne dzieło *Via Crucis* Pawła Łukaszewskiego, w którym kompozytor cytuje w celach interpretacyjnych kolędę *Jesus malusieńki*. Zob. Rozmus, *op. cit.*, s. 288-293.

⁶² Podstawą źródłową niniejszej analizy stało wydanie płytowe *Kantaty* (nieopublikowanej w edycji nutowej). Zob. płyta *Kolędy polskie*, Acte Préalable 1997.

⁶³ Zob. A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, przeł. M. Kurecka, Kraków 1987, s. 423, 431-433, 786-789.

⁶⁴ Jak pisze Manfred Bukofzer, w pierwszej połowie XVIII wieku kantata chorałowa stała się głównym typem tej formy. Zob. M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, przeł. E. Dziębowska, Warszawa 1970, s. 406.

⁶⁵ Tekst *Kantaty „Anioł pasterzom mówił”*: 1. Chór: „Anioł pasterzom mówił: | Chrystus wam się narodził. | W Betlejem nie bardzo podłym mieście. | Narodził się w ubóstwie | Pan waszego stworzenia”. 2. Recytatyw: „Chcę się tego dowiedzieć poselstwa wesolego | Bieżeli do Betlejem”. 3. Aria: „Znaleźli Dziecię w żłobie, Maryję z Józefem”. 4. Chorał: „Taki Pan chwały wielkiej | Uniżył się, Wysoki. | Pałacu kosztownego żadnego | Nie miał zbudowanego. | Pan waszego stworzenia”. 5. Chór: „Bogu bądź cześć i chwała | Która by nie ustała, | Jak Ojcu, tak i Jego Synowi | I Świętemu Duchowi | W Trójcy Jedynemu”.

zwrotki, kompozytor zastosował *recitativo accompagnato*, w którym melodii sopranu towarzyszą organy na sposób akordowy. Część ta, o charakterze narracyjnym, w pierwszym wersie (na słowach „Chcąc się tego dowiedzieć poselstwa wesolego”) oparta jest na melodyce o charakterze deklamacyjnym. W wersie drugim (na słowie „bieżeli”) kompozytor trzykrotnie powtarza na zasadzie progresji ascendentalnej pięciodźwiękową formułę melodyczną o charakterze melizmacyjnym. Zabieg ten porównać można z figurą muzyczno-retoryczną *climax*, oddającą w tym wypadku „dążenie do Betlejem”. W tej fazie utworu brak jest nawiązań do melodii kolędy. Część trzecia – sopranowa *Aria* – oparta jest na fragmencie drugiej zwrotki tekstu („Znaleźli Dziecię w żłobie, Maryję z Józefem”). Wejście solistki poprzedzone jest wstępem instrumentalnym, w którym obok organów pojawia się melodia fletu z charakterystycznym motywem (skok kwarty w górę i oktawy w dół). Motyw ten będzie powracał w partiach wokalne i instrumentalne. Partia sopranu – wyzyskująca ten sam materiał muzyczny, co partia fletu – ma ambitus tercdecymy małej. W swoim przebiegu przypomina barokowy styl *bel canto*. Jednowersowa formuła tekstu podzielona została na trzy odcinki, które są wielokrotnie powtarzane. Po każdym z odcinków następuje łącznik instrumentalny nawiązujący do materiału melodycznego zwrotki. W czwartej części (*Chorał*) melodia z tekstem trzeciej zwrotki wykorzystana jest jako *cantus firmus* w partii tenorów, którym towarzyszy polifoniczny kontrapunkt warstwy instrumentalnej o figuracyjno-ornamentalnym charakterze. Piąta i zarazem ostatnia część kantaty (*Chór*), oparta na słowach siódmej zwrotki kolędy, utrzymana jest w fakturze *nota contra notam*. Jest to rodzaj finałowej doksologii, która stosowana była na zakończenie hymnów łacińskich. Wezwanie skierowane do Trójcy Świętej („Bogu bądź cześć i chwała | Która by nie ustała, | Jak Ojcu, tak i Jego Synowi | I Świętemu Duchowi | W Trójcy Jedynemu”) ma charakter uroczysty, hymniczny, osadzony na akordowej fakturze chóru i bogatej pod względem brzmieniowym rejestracji partii organowej.

Reasumując, podkreślmy, że Michał Dąbrowski, przetwarzając znaną kolędę w formę kantatową większych rozmiarów, świadomie nawiązał do barokowej konwencji stylistycznej i wzorów kantaty Bachowskiej.

Podsumowanie

Repertuar muzyki bożonarodzeniowej z lat 1945-2005 ugruntowanej na rodzimej tradycji kolędowej przedstawia się jako dość obszerna część twórczości polskich kompozytorów, tym bardziej, że w niemalym zakresie powstała ona w niesprzyjającym muzyce religijnej okresie Polski Ludowej (1945-1989). Jest to

jednocześnie zjawisko zróżnicowane, obejmujące różne sposoby traktowania materiału kolędowego, rozmaite rozwiązania z zakresu formy, techniki kompozytorskiej czy stylu, wielorakie rodzaje składów wykonawczych i różnorodne odcienie ekspresji dźwiękowej. Znajdujemy tu m.in.: częste nawiązania do polskiej muzyki ludowej, stylizacje historyzujące (np. neobarok), język romantyczny i neoromantyczny, archaizacje; równocześnie jednak – w stosunkowo licznych utworach – natrafiamy na emanacje nowego języka dźwiękowego: sonorystykę, punktualizm, aleatoryzm, nowoczesną harmonikę, technikę repetytywną, klastery, niekonwencjonalne instrumentarium *etc.*; stąd też wielokrotnie, jak mogliśmy zauważyć, mniej lub bardziej odległa przeszłość łączy się tu ze współczesnością.

W grupie opracowań kolęd kompozytorzy najczęściej wykorzystują powszechnie znane kolędy i pastorałki. W wypadku układów na chór *a cappella* i wokально-instrumentalnych inspiracja płynie zarówno z tekstu słownego, nierzadko ujmowanego w sposób ilustracyjny, jak i z melodii opracowanej kolędy, np. przez eksponowanie jej motywów w tkance głosów kontrapunktujących. Wśród stosowanych technik kompozytorskich dominują środki konwencjonalne, nawiązujące stylistycznie do muzyki epoki romantyzmu lub wcześniejszych epok. Sporadycznie tylko tradycyjnej melodii kolędowej towarzyszą współczesny język harmoniczny i nowe środki wyrazu (Lutosławski, Pałasz). W opracowaniach pastorałek często dochodzi do głosu stylizacja polskiego folkloru muzycznego – w melo-dyce (np. użycie skal charakterystycznych dla muzyki niektórych regionów Polski), rytmice (wykorzystywanie rytmów tanecznych), harmonice i fakturze (puste kwinty, dźwięki burdonowe). Szczególnie często twórcy nawiązują do muzyki Podhala. Instrumentalne opracowania mają natomiast z reguły charakter użytkowy – służą do gry w kościele, celom dydaktycznym, muzykowaniu domowemu.

Grupa kompozycji, które w ten czy inny sposób odwołują się do rodzimej tradycji kolędowo-pastorałkowej, dystansując się jednocześnie od praktyki opracowań, aranżacji itp., jest dużo bardziej zróżnicowana, zarówno pod względem tekstowym, jak i muzycznym. W utworach wokalnych i wokально-instrumentalnych uderza rozległość warstwy literackiej, obejmującej teksty z dawnych epok, XIX wieku, poezję współczesną, twórczość ludową, teksty łacińskie. W ślad za tym idzie daleko posunięta różnorodność środków i technik kompozytorskich, konwencji stylistycznych i typów ekspresji. Z jednej strony pojawiają się archaizacje – nawiązania do chorału gregoriańskiego, organum, rytmiki i harmoniki modalnej, dawnych form (np. motetu, kantaty), z drugiej – ludowe stylizacje, neobarok, kompozycje romantyzujące, dzieła oparte na współczesnym języku dźwiękowym, m.in. w zakresie harmoniki, faktury, brzmienia (zabiegi sonorystyczne). Równie wielką różnorodność zauważamy w sposobach traktowania tradycyjnego materiału kolędowego, począwszy od nasycenia nim struktury motywicznej kompozycji

(materiał tematyczny, imitacje, snucie motywiczne itd.), po okazjonalne cytaty, a nawet takie sytuacje, gdzie nowo skomponowana muzyka unika cytatu, a mimo to wyraźnie przywołuje kolędowo-pastorałkowy nastrój (Oleszkowicz). Podobnie rzecz ma się z kompozycjami instrumentalnymi. Są pośród nich takie, w których melodia kolędy staje się czynnikiem konstrukcyjnym (Sawa), na drugim zaś biegunie sytuują się takie, w którym cytat z kolędy pojawia się okazjonalnie i pełni rolę symbolu (Penderecki).

Inspiracje płynące z repertuaru polskich kolęd i pastorałek pochodzą zarówno z warstwy słownej, jak i muzycznej. Wielokrotnie zauważamy tendencję do wyrażenia muzyką treści tekstu kolędy, m.in. obrazowego, emfaticznego, symbolicznego, tak samo – wyraźny wpływ linii melodycznej kolędy na strukturę dźwiękową dzieła (w zakresie formy, środków technicznych, sposobów rozwijania akcji muzycznej). Nie można też przeoczyć tego, że niejednokrotnie wykorzystany materiał kolędowy rzutuje na styl kompozycji. Kończąc, można stwierdzić, że we wziętym pod uwagę okresie czasu tradycyjne polskie kolędy znalazły swoje „przedłużenie” – i ciągle stają się silną, twórczą inspiracją.

SUMMARY

The repertoire of Christmas music from 1945-2005, consolidated on the native Christmas carol tradition, can be perceived as a vast part of the works of Polish composers. It is a diverse phenomenon, comprising various ways of treatment of the Christmas carol material, various solutions in the form, composer's technique, various kinds of the artist forces, and various shadows of sound expression. We may find here inter alia: frequent references to Polish folk music, historicizing stylizations, Romantic and neo-Romantic language, archaizations, emanations of a new sound language (sonorism, punctualism, aleatorism, modern harmonica, repetitive technique, clusters). In the group of adaptations of carols (Part I – *Adaptation of Carols*) the composers frequently make use of commonly known carols and pastorals. In the case of adaptations for a choir *a cappella* and vocal-instrumental adaptations, the inspiration stems from both the verbal text and melody of the adapted carol e.g. by emphasizing its motifs in the structure of counterpoint voices). Among applied composer's techniques, conventional means dominate which stylistically refer to the music of Romantic or previous epochs. Only sporadically the traditional carol melody is accompanied by modern harmonic language and new means of expression. In the adaptation of pastorals the stylization of Polish musical folklore is very often heard – in the melody pattern (e.g. the use of scales characteristic of the music of some regions in Poland), in rhythmicity (the use of dancing rhythms), in harmony and texture (empty fifths, bourdon sounds). The composers particularly frequently refer to the music of the Podhale region. Instrumental adaptations are usually of practical character – they serve to be played in church, for didactic purposes, to play music at home. The group of compositions (Part II – *Compositions*) which refers to the native carol-pastoral

tradition, while at same time distancing itself from the practice of arrangements *etc.*, is far more diverse both as far as the text and melody is concerned. In vocal and vocal-instrumental works the vastness of the literary layer is striking; it comprises the texts from old epochs, 19th century, modern poetry, folk works, and Latin texts. This is followed by a variety of means and composer's techniques, stylistic conventions, and types of expression. On the one hand, there are archaizations – references to the organum, Gregorian chorale, rhythmicity and modal harmony of old forms, on the other hand – folk stylizations, neo-Baroque, romanticizing compositions, work based on modern sound language. We may also perceive a great variety in the way of treating traditional carol, material from filling with it the motif structure of the composition (thematic material, imitation, motif repetitions) to occasional citations, and even to such situations where newly composed music avoids a citation, nevertheless it refers to the carol-pastoral mood). The same applies to the instrumental compositions. There are compositions in which the melody of a carol is a constructive factor; at the opposite end there are musical pieces in which the citation from a carol appears occasionally, playing the role of a symbol.