

AKADEMIA MUZYCZNA IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W GDAŃSKU

Postępowanie w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne

Adam Diesner

***Symfonia Piaśnicka* na mezzosopran, recytatora, chór
i orkiestrę symfoniczną
w kontekście pamięci ludobójstwa utrwalonej w muzyce
XX i XXI wieku**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

prof. dr hab. Andrzeja Dziadka

aMuz

Akademia Muzyczna
im. Stanisława Moniuszki
w Gdańsku

Gdańsk 2025

Spis treści

Wstęp	3
Rozdział I. Kontekst historyczny	6
<i>I.1. Historia zbrodni i społeczno-kulturowa pamięć Ofiar.....</i>	<i>6</i>
I.1.1 Rys historyczny	6
I.1.2 Pamięć o Ofiarach w czasach PRL	9
I.1.3 Działalność na rzecz upamiętnienia Ofiar zbrodni w Lasach Piaśnickich.....	9
I.1.4 Podsumowanie.....	11
<i>I.2 Motyw pamięci w muzyce współczesnej</i>	<i>12</i>
I.2.1 Geneza i teoretyczne uwarunkowania motywu pamięci	12
I.2.2 Estetyka pamięci w muzyce współczesnej – strategie kompozytorskie i środki wyrazu.....	13
I.2.2.1 Luigi Nono <i>Il canto sospeso</i> (1956) na trzy głosy solowe, chór i orkiestrę	16
I.2.2.2 Krzysztof Penderecki <i>Tren Ofiarom Hiroszimy</i> (1961) na 52 instrumenty smyczkowe	21
I.2.2.3 Dmitrij Szostakowicz XIII Symfonia <i>Babi Jar</i> (1962)	26
I.2.2.4 Krzysztof Penderecki <i>Dies Irae</i> (1967) na trzy głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę...31	
I.2.2.5 Andrzej Panufnik <i>Epitafium katyńskie</i> (1967) na orkiestrę symfoniczną	35
I.2.2.8 Tigran Mansurian <i>Requiem</i> (2016) na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną.....	37
I.2.3 Podsumowanie i implikacje dla <i>Symfonii Piaśnickiej</i>	40
Rozdział II. <i>Symfonia Piaśnicka</i> jako muzyczny pomnik pamięci Ofiar	42
<i>II.1 Okoliczności powstania utworu</i>	<i>44</i>
<i>II.2 Warstwa tekstowa.....</i>	<i>45</i>
II.2.1 Wybór tekstu.....	45
II.2.2 Analiza treści	49
II.2.3 Sfera metaforyczna	50
<i>II.3 Architektura formy i dramaturgia brzmieniowa Symfonii Piaśnickiej.....</i>	<i>52</i>
II.3.1 Część I. <i>Facta est super me</i>	52
II.3.2 Część II. <i>Haec dicit Dominus</i>	58
II.3.3 Część III. <i>Et prophetavi</i>	63
II.3.4 Część IV. <i>Ecce ego aperiam</i>	76
Zakończenie	88
Bibliografia	91
Spis przykładów	93
Spis fotografii.....	94

Wstęp

Pamięć zbiorowa — zwłaszcza ta dotycząca doświadczeń skrajnej przemocy — stanowi jeden z fundamentów kulturowej tożsamości wspólnot. Współcześnie jednak procesy społeczne, medialne i polityczne coraz częściej sprzyjają fragmentaryzacji, relatywizacji oraz erozji pamięci historycznej. W świecie, w którym tempo życia i nadmiar bodźców osłabiają zdolność długotrwałego pamiętania, szczególnego znaczenia nabiera konieczność ochrony tych obszarów historii, które określają nas nie tylko jako społeczeństwo, lecz także jako wspólnotę moralną. Do takich miejsc należy Piaśnica — jeden z największych, a zarazem przez dziesięciolecia najgłębiej przemilczanych obszarów kaźni ludności cywilnej na ziemiach polskich.

Zbrodnia piaśnicka, obejmująca masowe egzekucje przeprowadzone przez niemiecką administrację i aparat policyjny w latach 1939–1940, była aktem systematycznej eksterminacji, wymierzonej przede wszystkim w polską inteligencję, duchowieństwo i lokalnych liderów społecznych. Choć jej skala i brutalność sytuują ją wśród największych aktów niemieckiego terroru na Pomorzu, przez dekady pozostawała ona w cieniu narracji dominujących w polskiej kulturze pamięci. Ta luka pamięciowa — wynikająca zarówno z powojennej polityki historycznej, jak i ograniczonej obecności Piaśnicy w dyskursie artystycznym — stanowi jedną z kluczowych przesłanek podjęcia tematu niniejszej rozprawy.

W obliczu współczesnych napięć, wątpliwości i niepokoїв szczególnej wagi nabiera pytanie o rolę sztuki w podtrzymywaniu pamięci zbiorowej. Muzyka — jako *medium* szczególne, łączące wymiar emocjonalny, symboliczny i rytualny — posiada wyjątkową zdolność przywracania sensu wydarzeniom oraz postaciom wymazanim lub przemilczanym. XX i XXI wiek przyniosły liczne dzieła, które podejmują temat pamięci poprzez innowacyjne strategie brzmieniowe i narracyjne, czyniąc z muzyki przestrzeń upamiętnienia, dialogu i sprzeciwu wobec zapomnienia. Rozprawa wpisuje się zatem w nurt badań nad muzycznymi reprezentacjami pamięci, analizując zarówno ich historyczne genezy, jak i współczesne konsekwencje.

W tym kontekście *Symfonia Piaśnicka* stanowi przykład dzieła, które stara się przywrócić godność i głos Ofiarom, a jednocześnie wprowadzić ich historię w przestrzeń współczesnego doświadczenia. Utwór ten powstał z wewnętrznej potrzeby upamiętnienia

– jako odpowiedź na coraz bardziej zauważalną kruchość i podatność pamięci zbiorowej na zatarcie. Symfonia funkcjonuje zarówno jako kompozycja muzyczna, jak i symboliczny pomnik, wykorzystujący brzmieniowość, tekst i dramaturgię formy do odtworzenia procesu „przywracania życia pamięci”, obecnego w profetycznej wizji Księgi Ezechiela.

Niniejsza rozprawa ma charakter interdyscyplinarny: łączy perspektywę muzykologiczną, historyczną oraz kulturoznawczą. Jej celem jest ukazanie *Symfonii Piasnickiej* jako dzieła osadzonego w wielowarstwowym kontekście – od realiów historycznych i badań nad pamięcią, przez współczesne strategie kompozytorskie, aż po analizę strukturalną, tekstową i brzmieniową. Oparta na analizie źródeł historycznych, literatury muzykologicznej oraz własnej egzegezie utworu, praca ma za zadanie nie tylko interpretację dzieła, lecz także umieszczenie go w szerszej tradycji muzycznych świadectw XX i XXI wieku.

Problematyka badawcza niniejszej rozprawy koncentruje się na pytaniu o to, w jaki sposób muzyka może pełnić funkcję nośnika pamięci zbiorowej oraz jakie środki kompozytorskie pozwalają realizować tę funkcję w kontekście upamiętniania traumatycznych wydarzeń historycznych. W szczególności praca podejmuje zagadnienie, w jaki sposób *Symfonia Piasnicka* – poprzez swoją strukturę, narrację, symbolikę tekstową i dramaturgię brzmieniową – może stać się formą artystycznego świadectwa oraz narzędziem ocalania pamięci o Ofiarach ludobójstwa w Lasach Piasnickich. Tym samym problem badawczy dotyczy relacji między językiem muzycznym a procesami pamięci, a także możliwości, jakie współczesna kompozycja oferuje w zakresie tworzenia dzieł o charakterze upamiętniającym.

Rozdział pierwszy przedstawia kontekst historyczny zbrodni w Piasnicy, proces kształtowania się pamięci o Ofiarach oraz ewolucję jej obecności w kulturze współczesnej. Omawia również strategie kompozytorskie związane z muzyką pamięci, analizując dzieła takich twórców jak Luigi Nono, Krzysztof Penderecki, Dmitrij Szostakowicz, Andrzej Panufnik czy Tigran Mansurian. Wykazanie ich wspólnych cech i odmiennych podejść pozwala zrozumieć miejsce *Symfonii Piasnickiej* w panoramie muzyki upamiętniającej.

Rozdział drugi poświęcony jest bezpośrednio *Symfonii Piaśniczkiej*: jej okolicznościom powstania, wyborowi warstwy tekstowej, analizie treści oraz szczegółowemu omówieniu architektury formy i dramaturgii brzmieniowej. Każda z czterech części utworu została przeanalizowana pod kątem relacji semantycznych, technik kompozytorskich i funkcji symbolicznych, z uwzględnieniem ich znaczenia dla całokształtu narracji muzycznej.

Całość rozprawy zmierza do ukazania, że muzyka może pełnić rolę nośnika pamięci równie ważną, jak słowo czy obraz, a *Symfonia Piaśnicka* – jako muzyczny pomnik Ofiar – wpisuje się w tę tradycję zarówno poprzez głęboką refleksyjność, jak i świadomie przyjętą odpowiedzialność za ocalanie historii przed zapomnieniem.

Rozdział I. Kontekst historyczny

I.1. Historia zbrodni i społeczno-kulturowa pamięć Ofiar

Piaśnica jest obok Katynia największym co do liczby Ofiar miejsc zbrodni dokonanych na ludności polskiej podczas II wojny światowej. Mimo iż, obydwie ludobójstwa zostały dokonane przez innego agresora, to obok piekła Holokaustu stanowią jedną z najczarniejszych kart w historii ludzkości.

W kontekście zbrodni dokonywanych na ludności Pomorza, Piaśnica jest miejscem przywoływanym najczęściej. Należy jednak pamiętać o tym, iż w całym regionie znajduje się mnóstwo miejsc, w których Niemcy dokonali kaźni polskiej ludności. Jak zauważa E. Grot: „Polacy aresztowani w pierwszych dniach i miesiącach okupacji hitlerowskiej, byli mordowani w okresie od jesieni 1939 do wiosny 1940 r. w masowych egzekucjach w Piaśnicy, Szpęgawsku, Barbarce, w lasach koło Torunia, Chojnicach, Rudzkim Moście, Starogardzie, Skórczu, Koronowie, Karolewie, Kokoszkowych, Leśnej Jani, Grupie i w wielu innych miejscach”¹. Wszystkie wymienione miejsca łączy jeden cel niemieckiego okupanta – całkowita eksterminacja ludności innej niż niemiecka, począwszy od warstw społecznych stanowiących największe zagrożenie: inteligencji, duchowieństwa i polityków.

I.1.1 Rys historyczny

Bezpośrednio po zajęciu Pomorza Niemcy rozpoczęli planową likwidację polskich elit. Działania poprzedzały prowokacje i akty dywersyjne przygotowywane przez lokalne struktury mniejszości niemieckiej. Po wybuchu wojny masowe aresztowania szybko objęły cały region, a ofiary kierowano m.in. do więzienia w Wejherowie, skąd transportowano je do lasów piaśnickich.

W październiku 1939 r. utworzono Reichsgau Danzig-Westpreussen, którego namiestnik Albert Forster dążył do szybkiej germanizacji terenu i usunięcia Polaków. Aresztowania objęły duchownych, inteligencję i osoby uznane za „wrogów państwa”.

Listopad 1939 r. przyniósł intensyfikację egzekucji. Przepelnione cele więzienia w Wejherowie były ostatnim miejscem pobytu ofiar przed wywozem do lasu. Do Piaśnicy

¹ E. Grot, *Acta Cassubiana*, „Zbrodnie Hitlerowskie w Piaśnicy. Stan badań i postulaty”, 2001, t. 3, s. 29.

zwożono także więźniów obozów koncentracyjnych, co zwiększyło liczbę zamordowanych do około dziesięciu tysięcy.

Lasy Piaśnickie wybrano ze względu na ich oddalenie i ukształtowanie terenu. Jednym z nielicznych opisów wydarzeń jest relacja Elżbiety Ellwart – mieszkanki Orla. Świadeństwo to, choć drastyczne, jest kluczowe dla zrozumienia skali i charakteru wydarzeń. Kobieta była świadkiem rozstrzeliwań, masowych grobów oraz przemocy wobec ofiar. Zrelacjonowała także atmosferę terroru i groźby kierowane przez sprawców wobec świadków².

W drugiej połowie października lub w listopadzie 1939 r. wybrałam się z Orla do Leśniewa. Najkrótsza droga wiodła przez las piaśnicki. (...) Gdy znalazłam się na niewielkim wzniesieniu, przez które dróżka ta prowadzi, usłyszałam nagle głośnie zawołanie: „*Stehen bleiben!*”³ Przede mną stał żołnierz niemiecki (...). Żołnierz w pewnej chwili odszedł ode mnie, nakazując stać w miejscu do jego powrotu. Rozejrzałam się wówczas wokół siebie i zobaczyłam w niewielkiej odległości od miejsca, w którym stałam, zwłoki wiszącego na drzewie księdza Bolesława Witkowskiego – proboszcza z Mechowej (...). Spostrzegłam też pod innym drzewem dwóch mężczyzn (...). Obaj byli mocno zakrwawieni, a jeden z nich trzymał dziecko, może dwuletnie, za nóżki, rozdzierał je, a potem uderzał główką kilkakrotnie o drzewo. W tym momencie mężczyźni ci zauważyli mnie. Jeden z nich rzucił dziecko na ziemię i obaj przybiegli, do mnie (...). Spytałi mnie oni, czy nie widziałam tablic ostrzegawczych (...). Po chwili SS-mani powiedzieli mi, że jeśli kiedykolwiek powiem coś o tym, co tu widziałam, to zginę nie tylko ja, ale cała moja rodzina i cała wieś (...). Rozejrzałam się wokół siebie i zobaczyłam świeżo rozkopany, prostokątny dół a w nim wielu zabitych (...). Widziałam także zabitych, leżących na ziemi obok dołu oraz kilkanaście osób czołgających się po ziemi (...). Wówczas żołnierz, który mnie poprzednio zatrzymał i teraz pilnował bacznie mi się przyglądając, podszedł do mnie, uderzył lekko w ramię i powiedział: „*Machen sie, dass sie verschwinden!*”⁴(...). „*Gehen sie schneller!*”⁵(...). Siłą ruszyłam przed siebie (...). Zmęczona usiadłam. Płakałam głośnie przez cały czas (...). Wkrótce znalazłam drogę i wróciłam do Orla (...). Mieszkańcy Orla mówili mi, że byli również świadkami egzekucji w lasach piaśnickich (...). Widzieli, jak skazańcy musieli ustawiać się rzędem nad wykopanym dołem, następnie rozstrzelani przez Niemców wpadali tam⁶.

² Relację przytoczono we fragmentach za B. Bojarską. Pochodzą one z Akt procesu A. Forstera, t. VI, k. 1526-1528.

³ Tłumaczenie własne: *Stać!*

⁴ Tłumaczenie własne: *Proszę się stąd wynosić!*

⁵ Tłum. wł.: *Proszę iść szybciej!*

⁶ Niniejsza relacja Elżbiety Ellwart została spisana przez Barbarę Bojarską w 1962 r.

Przywołanie tej relacji, mimo jej brutalnego charakteru, pełni istotną rolę w rekonstrukcji obrazu wydarzeń w Piaśnicy. Pozwala uświadomić sobie nie tylko skalę zbrodni, lecz także wymiar traumy, która obciąża pamięć lokalnych społeczności.

W 1962 r. Elżbieta Ellwart była jedynym żyjącym naocznym świadkiem ludobójstwa. Wielu Polaków widziało egzekucje, jak choćby Leon Myszk z Orla, który zmarł w wejherowskim szpitalu w 1943 r., ale relacja kobiety z Orla pozostaje jedną z nielicznych zachowanych relacji dotyczących piaśnickich wydarzeń.

W obliczu zbliżającego się frontu. wschodniego w 1944 r. Niemcy przystąpili do zacierania śladów zbrodni. Zatrudniano więźniów obozu Stutthof do odgrzebywania i spalania ciał, po czym ich również mordowano. Do dziś ślady tamtych wydarzeń — m.in. nadpalone drzewa — pozostają niemyym świadectwem tamtych działań.



Fotografia 1. oraz Fotografia 2. Drzewa wokół stosów, na których palono ciała ofiar w 1944 r.
(fotografie własne).

„Po zakończeniu palenia zwłok wymordowano wszystkich zatrudnionych przy tym więźniów, a ciała ich również spalono⁷” – konkluduje Bojarska.

⁷ B. Bojarska, *op. cit.*, s. 69.

Po zakończeniu wojny rozpoczęto poszukiwania mogił. W 1946 r. zbadano 26 z 30 odnalezionych grobów. W części z nich znajdowały się niespalone szczątki, inne były opróżnione w wyniku wcześniejszego zacierania śladów. Prace te umożliwiły wstępne oszacowanie skali zbrodni, choć badania nad pozostałym obszarem trwają do dziś.

I.1.2 Pamięć o Ofiarach w czasach PRL

W okresie PRL pamięć o wydarzeniach w Piaśnicy została w znacznym stopniu zepchnięta na margines wskutek cenzury i braku edukacji historycznej. Wiedza o zbrodni przetrwała głównie wśród lokalnych społeczności dzięki ustnemu przekazowi, a jej publiczne upamiętnienie ograniczało się do nielicznych inicjatyw, takich jak odsłonięcie pomnika w 1955 roku. Narracja władz, wrogo nastawiona do przedwojennej inteligencji i środowisk niepodległościowych, zniekształcała fakty, manipulowała liczbami ofiar oraz pomijała kontekst eksterminacji polskich elit.

W tym czasie szczególną rolę w zachowaniu pamięci odegrał Kościół katolicki oraz mieszkańcy regionu, którzy mimo restrykcji organizowali pielgrzymki, nabożeństwa i modlitwy w miejscu kaźni. Już w 1946 roku tysiące ludzi zgromadziło się na pierwszej wielkiej pielgrzymce, a rok później poświęcono teren egzekucji. Dzięki konsekwentnym działaniom wspólnot lokalnych tradycja dorocznych uroczystości przetrwała do dziś, a Sanktuarium Piaśnickie pozostaje jednym z najważniejszych miejsc pamięci na Pomorzu.

I.1.3 Działalność na rzecz upamiętnienia Ofiar zbrodni w Lasach Piaśnickich

Przez ostatnie niespełna 40 lat większość pomników znajdujących się w lesie została odrestaurowana. Zwykle betonowe krawężniki zastąpiono godnymi i wyrafinowanymi pomnikami. Miejsce pamięci zdobią liczne rzeźby i tablice pamiątkowe z cytatami Pisma Świętego czy polskich poetów.

Przez dziesiątki lat powstała niezliczona liczba publikacji naukowych, które mają na celu dokumentowanie zbrodni piaśnickiej, analizę jej kontekstu historycznego oraz

utrwalanie pamięci o Ofiarach tego makabrycznego wydarzenia. Upamiętnienie Ofiar stało się także imperatywem twórczym w wielu dziedzinach sztuki⁸:

Literatura:

- *Piaśnica. Poezja i fragmenty prozy* (1971) – antologia pod redakcją Wojciecha Kiedrowskiego zawierająca utwory literackie m. in. Lecha Bądkowskiego, Augustyna Necla oraz wielu innych lokalnych twórców,
- *Piaśnica oczyma poetów* (2001) – wyb. i red. Wojciech Kiedrowski,
- *Moja Piaśnica* – tomik wierszy Mirosława Odyńckiego
- *Requiem w leśnej katedrze* – opowiadanie Macieja Tamkuna
- *W cieniu Piaśnicy* (2014) – powieść Eugenii Drawz,
- *Pamiętaj o Piaśnicy* (2019) – tomik wierszy Joanny Ryszkowskiej
- *Las Piaśnicki* – komiks autorstwa Tomasza Mehringa

Film:

- *Las Piaśnicki* (1990), reż. Tadeusz Wudzki
- *W lasach Piaśnicy* (2008), reż. Lech A. Kujawski
- *Pamięć. Tajemnica Lasów w Piaśnicy* (2011), reż. Mirosław Krzyszkowski, Dariusz Walusiak
- *Piaśnica* (2018), reż. Mariusz Sławiński,

Muzyka:

- Andrzej Nanowski *Requiem Piaśnickie* (2001) na czworo solistów i organy,
- Karol Krefta *Piaśnicka Msza Żałobna* (2019) na chór mieszany,
- Szymon Chyliński „Cykl pieśni *Piaśnicki lament*” (2019) na głos, klarnet, skrzypce, kontrabas i akordeon

⁸ W zestawieniu zrezygnowano z próby zaprezentowania dzieł rzeźbiarskich i malarskich, z uwagi na ich liczbę i trudność w określeniu autora. W samym lesie piaśnickim znajduje się niezliczona ilość posągów i rzeźb poświęconych ludobójstwu lub nawiązujących do tej tematyki.

I.1.4 Podsumowanie

Przywołanie faktografii dotyczącej działań niemieckich na Pomorzu służy ukazaniu skali i bezwzględności planowej eksterminacji polskiej ludności, której skutki — w postaci strat intelektualnych, kulturowych i społecznych — odczuwalne były przez kolejne dziesięciolecia i pozostają przestrożą przed destrukcyjną siłą ideologii nienawiści. Ujęcie historyczne stanowi fundament interpretacyjny dla Symfonii Piaśnickiej, pozwalając zrozumieć zarówno motywy jej powstania, jak i jej miejsce w przestrzeni artystycznej refleksji nad traumą zbiorową. Dzięki wielowarstwowej strukturze muzyka otwiera przestrzeń kontemplacji niedostępną dla samego słowa, a monumentalna forma symfonii łączy warstwy wokalne, instrumentalne i narracyjne, tworząc artystyczne świadectwo tragicznej przeszłości oraz dowód, że sztuka może pełnić rolę narzędzia pamięci, wspólnotowej refleksji i budowania tożsamości

I.2 Motyw pamięci w muzyce współczesnej

I.2.1 Geneza i teoretyczne uwarunkowania motywu pamięci

Motyw pamięci, tak zbiorowej, jak i indywidualnej, jest fundamentem współczesnych rozważań o tożsamości kulturowej, a także sposobach przetwarzania traumatycznych wydarzeń. Klasyczne podejście do pamięci jako konstruktu społecznego zaproponował Maurice Halbwachs, który w swojej pracy *La Mémoire Collective* wykazał, że pamięć nie jest jednostkową funkcją, ale głęboko osadza się w ramach grupowych struktur społecznych. Halbwachs argumentuje, że pamięć jest „wspólnym dziedzictwem”, które nieustannie ewoluje dzięki interakcjom międzyludzkim, a także poprzez rytuały i symboliczne reprezentacje⁹.

Z kolei w ujęciu pamięci traumy Paula Ricoeura, pamięć nie służy dokumentowaniu przeszłości, lecz także rekonstrukcji, która pozwala na przetwarzanie bolesnych doświadczeń. W jego ujęciu pamięć to dynamiczny proces, w którym traumatyczne doświadczenia ulegają reinterpretacji dzięki narracji kulturowej. Muzyka staje się zatem jednym z najważniejszych mediów tego procesu¹⁰.

Współczesne postrzeganie pamięci jako dynamicznego zjawiska, kształtującego jednostkowe i zbiorowe doświadczenie, ukazuje jej kluczową rolę w procesach kulturowych. Zarówno koncepcja społecznej konstrukcji pamięci Maurice’a Halbwachsa, jak i refleksje Paula Ricoeura odnoszące się do traumy oraz jej reinterpretacji przez narrację, otwierają nowe perspektywy analizy muzyki jako medium pamięci. Muzyka, poprzez swoją wyjątkową zdolność do wywoływania emocji, przywoływania wspomnień i tworzenia symbolicznych odniesień, staje się nie tylko przestrzenią artystycznego wyrazu, ale także narzędziem służącym do kształtowania tożsamości.

⁹ M. Halbwachs, *La mémoire collective*, (1950), w: www.psychanalyse.com
https://www.psychanalyse.com/pdf/memoire_collective.pdf (dostęp: 11.02.2025 r.)

¹⁰ Por. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2007, s. 583-584.

I.2.2 Estetyka pamięci w muzyce współczesnej – strategie kompozytorskie i środki wyrazu

W kontekście przywoływania pamięci w twórczości muzycznej należy podkreślić również rolę intertekstualności – zjawiska, w którym utwór odwołuje się do wcześniejszych tekstów kultury, w postaci fragmentarycznych wspomnień oraz związanych z przeszłością symboli. Jednakże w myśl postmodernistycznej postawy wobec tradycji, fragmenty przeszłości służą jedynie swoistej grze, której celem nie jest wierne odtworzenie minionych zdarzeń, lecz przetworzenie i reinterpretacja tych fragmentów w nowym kontekście. W muzyce współczesnej oznacza to, że cytaty z dawnych dzieł, motywy nawiązujące do znanych melodii czy stylistyczne zapożyczenia stają się narzędziem dialogu z przeszłością¹¹.

Współczesna muzyka podejmująca tematykę pamięci balansuje między postmodernistyczną grą z przeszłością a głębszą refleksją nad jej znaczeniem. W przeciwieństwie do kompozycji, które traktują historyczne odniesienia jako element estetycznej zabawy, istnieje nurt twórczości, w którym pamięć o przeszłości nie podlega dekonstrukcji, ale staje się hołdem wobec ofiar i świadectwem traumy.

W dalszej części tekstu przedmiotem rozważań będą zatem dzieła i techniki niewpisujące się w postmodernistyczną grę, lecz koncentrujące się na podtrzymaniu pamięci poprzez emocjonalne zaangażowanie, symbolikę nawiązań i świadome odniesienia do traumatycznych wydarzeń. W ten sposób konstruowane kompozycje stanowią wyraz dbałości o pamięć będącą istotnym elementem tożsamości zbiorowej i kulturowej.

Przykłady godnego i autentycznego podejścia do pamięci, w którym odniesienia do tragicznych wydarzeń nie są „grą z tradycją”, ale formą hołdu i świadectwem, można odnaleźć w licznych utworach XX i XXI wieku. W przeciwieństwie do postmodernistycznych tendencji, które koncentrują się na dekonstrukcji i reinterpretacji, omawiane kompozycje dążą do utrwalenia pamięci o ofiarach dzięki głębokiemu emocjonalnemu zaangażowaniu, prowadząc świadomy dialog z historią.

¹¹ M. L. Klein, *Intertextuality in Western Art Music*, Indiana University Press, Indianapolis 2005, s. 55-68.

W poniższym zestawieniu znajdują się wybrane dzieła symfoniczne¹², w których pamięć o ofiarach ludobójstwa stanowi motyw centralny, a przekaz artystyczny opiera się na autentycznym podejściu do tematyki zbiorowej pamięci:

- Luigi Nono *Il canto sospeso* (1956) na trzy głosy solowe, chór i orkiestrę
- Krzysztof Penderecki *Tren Ofiarom Hiroszimy* (1961) na 52 instrumenty smyczkowe
- Dmitrij Szostakowicz XIII Symfonia *Babi Jar* (1962)
- Krzysztof Penderecki *Dies irae* (1967) na trzy głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną
- Andrzej Panufnik *Epitafium katyńskie* (1967) na orkiestrę symfoniczną
- Tigran Mansurian *Requiem* (2016) na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną,

W dalszej części niniejszej pracy przedstawiona zostanie ogólna analiza przedstawionych utworów, oparta na czterech kryteriach, które pozwolą na wielowymiarowe zrozumienie roli pamięci w twórczości kompozytorskiej:

- Kontekst historyczny;
- Inspiracje, idee, założenia;
- Zastosowane środki i techniki kompozytorskie;
- Recepcja i interpretacje.

Analiza kontekstu historycznego umożliwia odczytanie tła, w którym powstały omawiane dzieła. Znajomość wydarzeń, realiów społeczno-politycznych, w których tworzyli kompozytorzy jest warunkiem *sine qua non* do zrozumienia ich intencji twórczych, oraz głębi przekazu. Kontekst historyczny odsłania także powiązania między osobistymi doświadczeniami kompozytora a zbiorową pamięcią o ludobójstwie, co stanowi fundament dla dalszych interpretacji.

Analiza dzieł muzycznych w kontekście pamięci ludobójstwa wymaga uwzględnienia nie tylko ich historycznego i stylistycznego charakteru, ale także ideowych założeń i artystycznego przesłania. Kompozytorzy podejmujący tematykę

¹² Niniejsze kryterium wybrano z uwagi na potrzebę konkretnego odniesienia do *Symfonii Piaśnickiej*.

ludobójstwa często inspirują się konkretnymi źródłami – zarówno historycznymi, literackimi, jak i filozoficznymi. Uwzględnienie tej perspektywy pozwala lepiej zrozumieć intencje kompozytora i odkryć sposób, w jaki muzyka staje się nośnikiem pamięci i świadectwem przeszłości.

Wybór konkretnych środków wyrazu przez kompozytorów nie jest przypadkowy, lecz wynika z ich artystycznych poszukiwań w przekazywaniu emocji oraz wartości pamięci. Stąd też istnieje potrzeba analizy technik kompozytorskich, która pozwala zidentyfikować, w jaki sposób forma dzieła, orkiestracja czy inne zabiegi brzmieniowe oddają charakter traumy, żałoby i hołdu wobec ofiar. Odkrycie tych środków umożliwi głębsze zrozumienie, w jaki sposób wybrane kompozycje komunikują się z odbiorcą oraz wpisują się w szerszy dialog z tradycją muzyki pamięci.

Ostatni aspekt analizy skupia się na tym, jak omawiane utwory były odbierane przez krytyków, wykonawców i publiczność. Zbadanie recepcji pozwala ujawnić, w jaki sposób przekaz artystyczny trafia do zbiorowej świadomości oraz jak zmieniały się interpretacje utworów na przestrzeni czasu. Dzięki temu możliwe będzie określenie, jak bardzo autentyczne podejście do pamięci w twórczości kompozytorów wpłynęło na kształtowanie narracji kulturowej oraz zbiorowej pamięci.

Przeprowadzenie analizy wg wskazanych kryteriów umożliwi kompleksowe spojrzenie na omawiane dzieła. Umożliwi to nie tylko odczytanie ich artystycznej wartości, ale także pozwoli na ukazanie, w jaki sposób poprzez twórczość kompozytorską można podtrzymywać pamięć o ofiarach ludobójstwa oraz budować trwały dialog z przeszłością. Dzięki temu omawiane kompozycje stanowią nie tylko wyraz artystycznej refleksji, ale również istotny element kulturowej tożsamości zbiorowej, której analiza ma ogromne znaczenie w badaniach nad muzyką pamięci.

I.2.2.1 Luigi Nono *Il canto sospeso* (1956) na trzy głosy solowe, chór i orkiestrę

- Kontekst historyczny

Luigi Nono skomponował *Il canto sospeso* w latach 1955–1956, w okresie, w którym refleksja nad okrucieństwami II wojny światowej była niezwykle żywa. Jednakże, należy ten utwór postrzegać także w kontekście narastających napięć wynikających z zimnej wojny.

- Inspiracje, idee, założenia

Utwór jest kantatą na sopran, alt i tenor solo, chór mieszany oraz orkiestrę, a jego tytuł można przetłumaczyć dosłownie jako „Pieśń zawieszona”. Nono wykorzystał w kompozycji fragmenty listów pożegnalnych europejskich więźniów ruchu oporu, którzy zostali skazani na śmierć przez nazistów. Teksty zaczerpnięte zostały z antologii *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*, opublikowanej w 1954 roku przez Giulio Einaudiego¹³.

- Zastosowane środki i techniki kompozytorskie

W aspekcie makro formalnym utwór podzielony został na 9 części. W każdej z nich używa kompozytor określonego aparatu wykonawczego tworząc pomiędzy poszczególnymi warstwami swoisty dyskurs:

- I. Orkiestra
- II. Chór
- III. Sopran, alt, tenor solo z orkiestrą
- IV. Orkiestra
- V. Tenor solo z orkiestrą
- VI. Chór i orkiestra
- VII. Sopran solo i chór
- VIII. Orkiestra
- IX. Chór i kotły

¹³ Informacje przytoczono w oparciu o opis dzieła znajdujący się na stronie internetowej wydawnictwa Schott: https://www.schott-music.com/en/il-canto-sospeso-no405721.html?utm_source=chatgpt.com (dostęp: 13.02.2025 r.)

przyjmuje rolę współprowadzącą tok ekspresyjny do kulminacji, w której osiągnięte zostaje niemal *tutti* orkiestrowe.

Segment IV. pozwala w swej początkowej fazie wybrzmieć kulminacji poprzez *pianissimo possibile* i flażoletowe brzmienie instrumentów smyczkowych. W dalszej fazie rozwoju bardzo wyraźny jest zabieg ukazania serialnej melodyki poprzez wydobywanie każdego ze stopni przez inny instrument. Partie instrumentów dętych realizowane są za pomocą techniki *frullato*, co sprzyja budowaniu napięcia. Rozwojowi kolorystycznemu sprzyja zastosowanie ksylofonu, wibrafonu i marimby, które w organiczny wobec instr. dętych sposób realizują swe partie przy użyciu *tremolo*. Zbudowana za pomocą wymienionych środków kulminacja zostaje wycofana niemal natychmiast, a jej rozładowaniu nie towarzyszy już *frullato*. Obsada uczestnicząca w toku narracyjnym jest ograniczona. Na tym etapie utworu można zatem dostrzec tytułowe *sospeso* – postrzegane jako swego rodzaju powstrzymanie, czy też zawieszenie.

Kolejny, piąty już odcinek utworu nosi znamiona recytatywu w rozumieniu tradycji baroku, gdzie recytatyw stanowił formę swobodnej, ekspresyjnej narracji z metrum i rytmem zbliżonym do naturalnej mowy, co pozwalało na przekazanie tekstu z naciskiem na treść. Prozodia słowa w niniejszej części *Il canto sospeso* oraz układ fakturalny, gdzie tenor solo prowadzi zasadniczą narrację wyrażając treści tekstu nie pozostawiają wątpliwości co do zamiarów kompozytora mających na celu maksymalne naświetlenie tekstu.

Kompozytor segment VI. podzielił na dwa odcinki *a.* i *b.*, gdzie pierwszy z nich zarówno pod kątem energetyczno-dynamicznym, jak i fakturalno-brzmieniowym stanowi kontrast wobec poprzedniej części. Zanika ruch melodyczny. Każda z warstw realizuje materiał brzmieniowy w sposób repetycyjny. W połączeniu z bardzo wysoką głośnością wyraża dojmujący tekst: „Drzwi otwierają się. Oto nasi zabójcy. Wykopują nas z synagogi”.

Dalsza część, segment VII *b.*, stoi w ekspresyjnej opozycji wobec powyższego. Warstwa orkiestry powraca do funkcji ascetycznego tła, zaś w partia chóralna poprzez strzępy melodyki wyraża dalszą część tekstu: „Jak trudno pożegnać się na zawsze z tak pięknym życiem¹⁵”. Całość utrzymana jest w bardzo niskiej głośności i oszczędnej orkiestracji, co jest zarazem bezpośrednim przygotowaniem nadejścia segmentu VIII., który jest kolejnym recytatywem: „*Addio mamma*”. Kompozytor za pomocą

¹⁵ Tłum. wł. z partytury *Il canto sospeso*, Ars Via Verlag (Hermann Scherchen) GmbH 1957.

sopranowego recytatywu umuzycznia tekst, w którym córka, żegna się z matką. Wykorzystanie harfy czelesty i dzwonków, może przywołać silne skojarzenia z niewinnością i dziecięcym światem, nadając fragmentowi eteryczny charakter. Delikatność brzmienia harfy i czelesty buduje atmosferę kruchości i ulotności, podkreślając emocjonalny wymiar pożegnania, co w połączeniu z ogólnym kontekstem oddaje wręcz makabryczny charakter.

Intymną i eufoniczną, bądź co bądź, atmosferę przerywa zdecydowana interwencja orkiestry rozpoczynająca segment *VIII*. z wykorzystaniem instr. dętych blaszanych i wysokiego rejestru fletu. Część ta pod względem kształtowania rysu energetycznego przypomina fazę początkową utworu. Jednakże wybrzmiewające i „stawiane” w segmencie pierwszym dźwięki zostały zastąpione, czy też wyewoluowały w repetycje o silnej głośności. Przedostatnie ogniwo stanowi zatem swoistą konkluzję serialnego przebiegu, pozostając silnym echem ekspresji poprzednich części. Biorąc pod uwagę przebieg całego *Il canto sospeso*, segment *VIII* mógłby być bardzo przekonującym zakończeniem, kwitując utwór jako „mocna *coda*”. Zakończenie kompozytor powierza jednak warstwie chóralnej z towarzyszeniem kotłów. Tak jak nie pozwalał w całym utworze na rozwinięcie się silnej ekspresji płynącej z tematyki śmierci „powstrzymując” raz po raz każdą kulminację, tak i w kończącym kompozycję fragmencie nie decyduje się na silną egzaltację. Chór w bardzo ascetycznej aurze brzmieniowej stwarza przestrzeń do wybrzmienia ostatnich słów dumnych Ofiar idących na rozstrzelanie:

„...nie boję się śmierci”,

„Będę opanowany i spokojny przed plutonem egzekucyjnym.

Ci którzy nas potępiłi, są tacy spokojni”,

„idę z wiarą w lepsze życie dla Ciebie”¹⁶

¹⁶ Tłum. wł. z partytury *Il canto sospeso*, Ars Via Verlag (Hermann Scherchen) GmbH 1957.

- Recepcja i interpretacje

Premiera utworu odbyła się 24 października 1956 roku w Kolonii pod dyktando Hermanna Scherchena. *Il canto sospeso* jest uznawane powszechnie za jedno z najważniejszych dzieł muzyki serialnej lat 50. XX wieku, które łączący zaawansowaną technikę kompozytorską z głębokim przekazem emocjonalnym¹⁷.

Utwór zaprezentowano w czasie, gdy głośno nie mówiono jeszcze o zbrodniach wojennych dokonywanych przez niemieckie plutony egzekucyjne zaledwie 10 lat wcześniej. Zaprezentowanie dzieła w Kolonii siłą rzeczy musiało wzbudzić wiele emocji¹⁸.

Wybór tekstów w połączeniu z zastosowaniem serializmu wywołał liczne kontrowersje. Heinz-Klaus Metzger krytykując Nono, nazwał go „serialnym Pfitznerem”, wykorzystującym poważne teksty w celu zyskania uznania burżuazyjnej publiczności. Gorliwą debatę na temat dzieła Nono podsycało stwierdzenie Theodora Adorno zawarte w jego esej *Das Altern der neuen Musik*: „pisanie wierszy po Auschwitz jest barbarzyństwem”¹⁹. Wrzawa powstała wskutek premiery *Il canto sospeso* wyraźnie ukazuje jak żywe i niezabliźnione były wówczas powojenne emocje.

Należy z całą pewnością stwierdzić, że utwór *Il canto sospeso* Luigiego Nono był dziełem przełomowym pod względem techniki kompozytorskiej, jak i emocjonalnego przekazu, co jednocześnie stało się obiektem dyskusji na temat etycznych granic sztuki w obliczu wojennej traumy. Skonstruowanie dzieła muzycznego w oparciu o listy członków ruchu oporu, wykonało z więzi z historią, która była silnie zakorzeniona w kompozytorze, będącym też działaczem społecznym i politycznym. Wszakże, prócz Weneckiego konserwatorium ukończył również prawo na Uniwersytecie w Padwie²⁰. Swoje działania z okresu powojennego sam skwitował słowami, które przytacza Justyna Humięcka-Jakubowska: „Dla nas młodych ludzi, w tym czasie pamięć Ruchu Oporu i sprzeciwu wobec faszyzmu była motorem życia. (...)”²¹.

Konkludując, należy za K. Kwiatkowskim przytoczyć słuszne stwierdzenie: „*Il canto sospeso*, najbogatszy pod względem wyrazu utwór Nona z lat 50., jest zarazem

¹⁷ Por. C. Nielinger, *Journal of Royal Musical Association*, „The Song Unsung: Luigi Nono’s *Il canto sospeso*”, 2006, t. 131, nr 1, s. 88-89.

¹⁸ Por. C. Nielinger, *op. cit.*, s. 83

¹⁹ Por. *Ibidem*, s. 89.

²⁰ Por. J. Humięcka-Jakubowska, *Intuicja czy scjentyzm: Stockhausen – Ligeti – Nono – Berio – Xenakis – Grisey*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013, s. 286.

²¹ *Ibidem*, s. 287.

jednym z najlepszych przykładów olbrzymiej różnorodności sposobów formowania materii dźwiękowej rozwiniętych w muzyce postschönbergowskiej i postwebernowskiej”.

I.2.2.2 Krzysztof Penderecki *Tren Ofiarom Hiroszimy* (1961) na 52 instrumenty smyczkowe

- Kontekst historyczny oraz inspiracje, idee, założenia

Krzysztof Penderecki przystąpił w 1959 r. do Konkursu Młodych Związku Kompozytorów Polskich, gdzie zdobył wszystkie trzy nagrody. Jedną z nich otrzymał za utwór zatytułowany 8'37'' na 52 instrumenty smyczkowe. Dopiero po premierze i kolejnych wykonanych w Polsce odbiorcy i krytycy zaczęli zauważać, że w swoistym studium sonoryzmu pełnym intensywności i pełnej napięć narracji odnaleźć można silne powiązanie z makabrycznym tematem śmierci i traumy powojennej. Wobec tych skojarzeń, jak również pod wpływem sugestii przyjaciół i środowiska artystycznego, Penderecki zmienia tytuł i wysyła rękopis do burmistrza Hiroszimy. Nowy tytuł: *Ofiarom Hiroszimy – tren* miał za zadanie w zimnowojennej rzeczywistości i ciągle żywej traumie powojennej „wzbudzać emocje”, co miało zapewne wpłynąć na bardziej skuteczną egzystencję utworu na arenie międzynarodowej. Zabieg ten okazał się niezwykle skuteczny, bowiem utwór, który podczas jego tworzenia nie miał nic wspólnego z chęcią upamiętnienia ofiar ataku bombowego na Hiroszimę, otrzymał nagrodę UNESCO, a kompozytor za swój artystyczny hołd – swoisty muzyczny pomnik Ofiar, otrzymał w Japonii medal i szereg wyróżnień²². Ogromny sukces *Trenu Ofiarom Hiroszimy* sprawił zapewne, jak twierdzi Tomasz Tarnawczyk: „iż dzieła Pendereckiego zostały zamówione, a następnie uświetniły tak wiele ważnych wydarzeń minionego wieku”²³. Wśród owych wydarzeń autor wymienia: 700-lecie katedry w Munster, 25-lecie ONZ, 700-lecie Moskwy, 1000-lecie Gdańska oraz 3000-lecie Jerozolimy²⁴.

²² J. Topolski, *Krzysztof Penderecki „Tren Ofiarom Hiroszimy”*, w: culture.pl, <https://culture.pl/pl/dzieło/krzysztof-penderecki-tren-ofiarom-hiroszimy> (dostęp: 17.02.2025 r.)

²³ T. Tarnawczyk, *Elementy ekspresjonistyczne w twórczości Krzysztofa Pendereckiego*, w: *Dzieło muzyczne – dzieło sztuki. Analiza hermeneutyczna i recepcja dzieła muzycznego. Analiza integralna i filozofia sztuki*, red. Alicja Gronau-Osińska, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2007, s. 177.

²⁴ Por. *Ibidem*.

Można stwierdzić, iż droga, jaką przebył *Tren Ofiarom Hiroszimy*, od eksperymentu sonorystycznego do utworu o głębokim, symbolicznym znaczeniu, odzwierciedla słowa Pendereckiego: „*Tylko błędzenie – droga okrężna prowadzi do spełnienia*”²⁵, które przytacza na łamach pisma Teoria Muzyki Mieczysław Tomaszewski. To nie bezpośrednia twórcza intencja, lecz późniejsze interpretacje i kontekst historyczny nadały kompozycji jej ostateczne głębokie znaczenie, czyniąc ją istotnym elementem spuścizny muzyki XX wieku.

Niezależnie od intencji, jakie towarzyszyły kompozytorowi należy *Tren Ofiarom Hiroszimy* postrzegać w kategoriach muzyki poświęconej pamięci ludobójstwa, albowiem jako taka właśnie zapisała się ta muzyka na kartach historii.

- Zastosowane środki i techniki kompozytorskie

W całej kompozycji Penderecki posługuje się pasmami dysonansowych brzmień oraz sonorystycznych efektów w postaci stukotów i szmerów, w subiektywnym ujęciu kształtowania czasu, na co wskazuje Tomasz Tarnawczyk²⁶.

Krzysztof Bilica wysnuwa tezę, iż Penderecki przystępując do komponowania *Trenu*, chciał przede wszystkim:

- wypróbować materiał dźwiękowy oparty na niekonwencjonalnych wówczas sposobach wydobywania dźwięków z instrumentów smyczkowych,
- przeciwstawić się zachodnioeuropejskiemu ścisłemu serializmowi własną techniką (...),
- wprowadzić zmodyfikowaną, praktyczniejszą notację muzyczną²⁷.

Analizę toku ekspresyjnego *Trenu Ofiarom Hiroszimy* należy rozpocząć od sformułowania, iż początkowy „skowyt” wysokich dysonansowych brzmień umiejscawia emocjonalność utworu w obszarze głębokiej traumy, która rezonuje zarówno z osobistym, jak i zbiorowym doświadczeniem tragedii.

²⁵ M. Tomaszewski, „*Tylko błędzenie...*” Pendereckiego droga twórcza, red. K. Droba, w: *TEORIA MUZYKI. Studia, interpretacje, dokumentacje*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2016, s. 223.

²⁶ T. Tarnawczyk, *Elementy ekspresjonistyczne w twórczości Krzysztofa Pendereckiego*, w: *Dzieło muzyczne – dzieło sztuki. Analiza hermeneutyczna i recepcja dzieła muzycznego. Analiza integralna i filozofia sztuki*, red. Alicja Gronau-Osińska, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2007, s. 179.

²⁷ K. Bilica, *Tren – Ofiarom Hiroszimy na 52 instrumenty smyczkowe*, w: *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego: od genezy do rezonansu: interpretacje. 2. Czas prób i doświadczeń 1960-1966: faza Trenu, De natura sonoris i Brygady śmierci*, red. Mieczysław Tomaszewski, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2010, s. 8.

W ten sposób słuchacz zostaje natychmiast wprowadzony w przestrzeń, w której dominuje dramatyczny, antywojenny lament, odzwierciedlający ból, przerażenie i beznadziejność wynikające z doświadczeń wojennych oraz z zagrożenia nowoczesnymi technologiami militarnymi. Kompozytor pozwala wybrzmiewać tej ekspresji przez pierwszą minutę utworu, by zaraz po tym płynnie przejść do zagęszczenia ruchowego osiągniętego poprzez nagromadzenie sonorystycznych środków. *Quasi* perkusyjny przebieg znajduje swoje ujście w powracającym w odcinku 10. zawodzeniu przywodzącym na myśl wycie syren – tak bardzo kojarzonych z bombardowaniami. Konstruowanie odcinków od 10. do 19. w oparciu o wznoszące i opadające *glissando*, czy nakładanie na siebie w wyrafinowany sposób poszczególnych warstw brzmieniowych ukazuje znakomite operowanie przestrzenią i tworzy atmosferę nadchodzącego „uderzenia”. W ten sposób zaantycypowana kulminacja przybiera jednak formę rozproszonej tkanki perkusyjnych stukotów i szmerów, co stwarza atmosferę chaosu

i paniki osiągnącej swe apogeum w segmencie 62., gdzie powraca „skowyt” – tym razem już wyrażający ostateczne przerażenie.

Powyższe zjawiska zostały przez kompozytora w aspekcie makroformalnym podzielone na wyraźne, ponumerowane odcinki, które kontrastując ze sobą w sposób ciągły atakują słuchacza kolejną dawką silnej ekspresji.

Spośród rozmaitych technik kompozytorskich wykorzystanych przez Pendereckiego należy wyróżnić:

- **aproksymatywizm wysokościowy**, czyli niewyznaczanie konkretnych wysokości dźwięku,
- **aproksymatywizm czasowy** (segmenty 62-65),
- **aleatoryzm**, przejawiający się w swobodzie wyboru przez instrumentalistów podanych grup dźwięków,
- **punktualizm**, czyli częste operowanie dźwiękami wyizolowanymi w przestrzeni dźwiękowej i czasie,
- **serializacja przedbiegu** pod względem barwy, wysokości, głośności i czasu trwania (w ramach poszczególnych ugrupowań),
- **technika klasterowa**, pozwalająca na operowanie silnie zagęszczonymi pasmami brzmieniowymi
- **technika hoketowa**.

Podsumowując, zastosowanie przez Pendereckiego szerokiej palety nowatorskich technik pozwoliło na stworzenie dzieła o złożonej, wielowarstwowej ekspresji. Eksperymenty w postaci niekonwencjonalnych sposobów wydobywania dźwięków z instrumentów smyczkowych nie tylko umożliwiły skuteczne przeciwstawienie się sztywnym normom serializmu zachodnioeuropejskiego.

Innowacyjna strategia kompozytorska przejawia się w dynamicznym przejściu od początkowego „skowytu”, głęboko zakorzenionego w traumie, przez narastający dramatyzm i atmosferę nadchodzącego uderzenia, aż po kulminację chaosu. Wszystko to czyni *Tren – Ofiarom Hiroszimy* nie tylko wyrazistym manifestem antywojennym, ale także świadectwem artystycznej odwagi i eksperymentalnego podejścia.

- Recepcja i interpretacje

Tadeusz A. Zieliński na łamach *Ruchu Muzycznego* (1961), w artykule pt. *Nowe utwory Krzysztofa Pendereckiego*, znaczną część treści poświęca *Trenowi*, komentując, że Penderecki traktując swą muzykę jako kompozycję barw rezygnuje z dźwięków o określonej wysokości, (...) a wszystkie te efekty okazały się pretekstem do stworzenia głębokiego, gramatycznego i wręcz wstrząsającego dzieła²⁸.

Nieco bardziej z przymrużeniem oka komentuje *Tren* Zygmunt Mycielski, kwitując również na łamach *Ruchu Muzycznego* (1964), że utwór ten jest jak ostrygi, ślimaki czy wódka. Wyjaśnia w ten sposób, że *Tren*, skonstruowany ze statycznych elementów, pozbawiony rytmu, nie powinien mieć prawa egzystencji, a jednak „działa”, co w jego odczuciu ukazuje niezwykłą dźwiękową i konstrukcyjną wyobraźnię Pendereckiego²⁹.

W listopadzie 1961 r. utwór planowano wykonać w Sztokholmie, jednak już na pierwszej próbie wykonawcy odmówili pochylenia się nad dziełem Pendereckiego, argumentując, jak pisze Ludwik Erhardt, że: „to nie jest muzyka i nie mają zamiaru niszczyć sobie instrumentów”³⁰. Ostatecznie doszło do wykonania, dzięki sile dyplomacji dyrygenta. Jednak nieco później, zaplanowane wykonanie podczas XV Festiwalu w Wenecji z tych samych przyczyn zostało odwołane. Erhardt dodaje, że „podobnie stało się w Kolonii i wielu innych miastach”³¹.

²⁸ T. A. Zieliński, *Nowe utwory Krzysztofa Pendereckiego*, „Ruch Muzyczny”, 1961, nr 12, s. 17.

²⁹ Z. Mycielski, *Przeżyłem VIII Warszawską Jesień*, „Ruch Muzyczny”, 1964, nr 21, s. 5.

³⁰ L. Erhardt, *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*, PWM, Kraków 1975, s. 36.

³¹ *Ibidem*, s. 36.

Tren – Ofiarom Hiroszimy po dzień dzisiejszy (2025) jawi się jako dzieło przełomowe, które łączy w sobie śmiałość eksperymentów sonorystycznych z głębokim, historycznym przekazem.

Dzieło Pendereckiego powstałe w 1960 r. stało się inspiracją dla wielu kompozytorów i do dziś, żaden z następców Pendereckiego, jak stwierdza Erhardt: „nie posunął się choćby o krok naprzód w eksperymentowaniu z instrumentami smyczkowymi”³².

Niepokojący jest fakt, iż dziś – w trzeciej dekadzie XXI w. ogromna grupa kompozytorów próbuje w bezrefleksyjny sposób naśladować estetykę *Trenu*. Już 1964 roku Mycielski stwierdził: „Znam już kilka utworów pisanych pod *Tren*. Skandal! Akademicka awangarda, szukanie dziesięciozłotówki, która wleciała do fortepianu. To już umarło. Ale *Tren* żyje”³³. Słowa te wybrzmiewają nie tylko cztery lata po premierze *trenu* niezwykle świeżo i adekwatnie, ale też sześćdziesiąt cztery lata później. Sam Penderecki tak wypowiada się trzydzieści lat od powstania *Trenu*:

„Zaczynałem karierę w okresie, gdy wiele jeszcze było do odkrycia. Otwierała się przede mną nowa rzeczywistość, nowe wizje sztuki i świata. Szybko jednak zorientowałem się, że w nowatorstwie tym, sprowadzającym się głównie do eksperymentów i spekulacji formalnych, więcej jest destrukcji niż budowania od nowa (...). Ucieczkę z awangardowej pułapki umożliwił mi zwrot ku tradycji (...) Kierowało mną pragnienie syntezy, chęć scalenia natłoku doświadczeń, jakie są udziałem współczesnego człowieka”³⁴.

³² Por. L. Erhardt, *op. cit.*, s. 36.

³³ Z. Mycielski, *Przeżyłem VIII Warszawską Jesień*, „Ruch Muzyczny”, 1964, nr 21, s. 5.

³⁴ Krzysztof Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1977, s. 23.

I.2.2.3 Dmitrij Szostakowicz XIII Symfonia *Babi Jar* (1962)

- Kontekst historyczny

W dniach 29–30 września 1941 roku, pod Kijowem, rozegrał się jeden z najtragiczniejszych rozdziałów w nowożytnej historii ludzkości, który na zawsze pozostanie świadectwem niewyobrażalnego cierpienia i demonicznego okrucieństwa. W tych dniach Niemcy zgładzili w wąwozach nieopodal Kijowa około 34 000 Żydów. W kolejnych latach II wojny światowej do Babiego Jaru przywożono setki tysięcy więźniów wojennych i pacjentów szpitali psychiatrycznych, w celu eksterminacji. Szacuje się, że liczba ofiar niemieckich zbrodni pod Kijowem to około 100 000 ludzi³⁵.

- Inspiracje, idee, założenia

W Związku Radzieckim upamiętnianie Ofiar Holokaustu nierzadko było zaniedbywane, a wszelkie obchody, jeśli już do nich dopuszczano, nie były nagłaśniane i obchodzono je bardzo skromnie i symbolicznie. Sowieckie władze postrzegały obchody związane z Holokaustem jako „brak szacunku i zaniedbanie” wielkiej liczby sowieckich ofiar II wojny światowej.

W 1961 r. miejsce egzekucji pod Kijowem odwiedził Jewgienij Jewtuszenko. Wstrząśnięty ogromem cierpienia, jakie miało tam miejsce, a zarazem kompletnym brakiem upamiętnienia napisał poemat zatytułowany *Babi Jar*, który bardzo wymownie zaczyna od słów: „nad Babim Jarem nie ma pomników”. Opublikowany w tym samym roku wiersz zachwycił Szostakowicza, który niemal natychmiast zabrał się za opracowywanie go – początkowo jako utwór na chór. Szybko jednak pojawiły się pomysły na dalsze plany, ostatecznie dzieła na bas solo, chór męski i orkiestrę³⁶. Szostakowicz dzieli je na pięć części, w każdej z nich kompozytor wykorzystuje inny wiersz Jewtuszenki jako podstawę tekstową. Teksty te były publikowane w różnym czasie, a wiersz *Strachy*, na którym opiera się czwarta część, został napisany dla Szostakowicza specjalnie na potrzeby *Symfonii*³⁷.

³⁵ V. Moskalets, *Babi Jar: Pamięć i zapomnienie*, Dostępny w Internecie: <https://www.jhi.pl/artykuly/babi-jar-pamiec-i-zapomnienie,4570> [dostęp: 18 lutego 2025].

³⁶ Por. D. Elphick, *Decoding the music masterpieces: Shostakovich's Babi Yar*, Dostępny w Internecie: <https://theconversation.com/decoding-the-music-masterpieces-shostakovichs-babi-yar-82819> [dostęp: 19 lutego 2025].

³⁷ Por. K. Meyer, *Szostakowicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973, s. 147.

- Zastosowane środki i techniki kompozytorskie

Dymitr Szostakowicz, jak stwierdza Tadeusz A. Zieliński: „nie był rewolucjonistą w samej technice dźwiękowej i nierzadko operuje dość tradycyjnymi środkami. Ważną pozycję w historii zawdzięcza jednak dużej szlachetności inwencji, doskonałości, rzemiosła i bardzo indywidualnemu stylowi (...)”³⁸.

Wszystkie te cechy Szostakowicza uwydatniają się w XIII Symfonii. Jest to dzieło różnorodne pod względem strukturalnym i emocjonalnym, które ukazuje wyjątkową wrażliwość kompozytora wobec złożonych tematów historycznych i politycznych.

Cały kształt formalny utworu kształtuje się następująco:

- I. *Babi Jar* – Adagio
- II. *Humor* – Allegretto
- III. *W sklepie* – Adagio
- IV. *Strachy* – Adagio
- V. *Kariera* – Allegretto

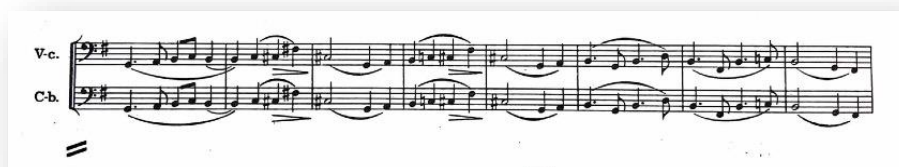
W I. części utworu kompozytor kładzie nacisk na tematyczność poszczególnych warstw. Zarówno smyczki (zwłaszcza w fazie początkowej), jak i instr. dęte poruszają się ruchem sekundowo-tercjowym, co stwarza stosowną aurę do pojawienia się *unisono* chóru, który w ascetycznej strukturze melodyczno-rytmicznej wyraża ciężar gatunkowy wiersza Jewtuszenki. Tematyka początkowej fazy odgrywa kluczową rolę w konstrukcji całej pierwszej części utworu, niejako definiując strukturalizm całego segmentu. Ekspresji, wyrażanej poprzez statyczną melodykę, towarzyszy stały wzrost obsady wykonawczej w partii orkiestry. Kulminacja, do której doprowadza kompozytor, odbywa się bez udziału warstwy wokalne, co pozwala na niczym nieskrępowane ukazanie *tutti* orkiestrowego. Szostakowicz czyni to w mistrzowski sposób eksplorując aspekt kolorystyczny poszczególnych grup instrumentów, przy jednoczesnym oddaniu charakteru sceny śmierci, dzięki silnemu zagęszczeniu ruchowemu przeciwstawionemu bardzo szerokiemu pasmu stawianych przez instr. blaszane akordów. Spowolniana stopniowo i wybrzmiewająca poprzez długie dźwięki wzmocnione *tremolem* kulminacja znajduje swoje ujście energetyczne w końcowej fazie, która bezpośrednio nawiązuje do

³⁸ T. A. Zieliński, *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Wydawnictwo Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1972, s. 107.

toku ekspresyjnego odcinka początkowego, jedynie na samym końcu wybrzmiewając echem kulminacji.

Przywołana w postaci *cody* pierwszej części kulminacja natężeniowo-ruchowa bezpośrednio antycypuje nadejście części II., gdzie stawiane pionowo akordy nadają charakter dalszemu przebiegowi narracji. Jaskrawa kolorystyka orkiestracji kontrastuje przekornie z treścią tekstu, która traktuje o tym, jak wszyscy władcy rozkazywali przez pokolenia defiladom. „Humor”, jaki prezentuje Szostakowicz, jest przekorny – jakoby „grający na nosie”, o czym może świadczyć naprzemiennosc i ruchliwość następowania po sobie poszczególnych warstw orkiestry przy jednoczesnym patetycznym śpiewie solisty. Niniejszy dyskurs oraz swoista naprzemiennosc stają się głównym elementem formotwórczym, kształtującym odznaczającą się wielkim dynamizmem narrację drugiej części utworu. Na szczególną uwagę zasługuje tutaj mistrzowskie wariantowanie faktur, co wpływa na nieustannie frapującą brzmieniowość.

Część III. *W sklepie* wyraża w tekście rewolucyjną wręcz jak na początek lat 60. treść zawierającą refleksję dotyczącą roli kobiety w społeczeństwie. Dotychczasowa humorystyczna narracja przechodzi do majestatycznej powagi za sprawą niskiego rejestru wiolonczel i kontrabasów, w którym wyrażony zostaje temat w oczywisty sposób przywodzący na myśl początek I. części.



Przykład 2. D. Szostakowicz XIII Symfonia *Babi Jar*, cz. III, takty 6-13.



Przykład 3. D. Szostakowicz XIII Symfonia *Babi Jar*, cz. I, takty 1-4.

Szostakowicz rozwija rozpoczętą sekwencję kaskadowo, dołączając do przebiegu coraz wyższe głosy orkiestrowe. Na uwagę zasługuje kunsztowne ukształtowanie przebiegu pod względem kontrapunktycznym. Imitacyjnemu postępowi narracji z biegiem czasu zaczynają towarzyszyć powtarzane w prostym ósemkowym rytmie interwencje kastanietów i claves, które kierują narrację w melancholijny charakter. Podobnie jak w części pierwszej stopniowo rozwijana orkiestracja osiąga kulminację napięciową pod koniec przebiegu, wyrażoną w najwyższej głośności (*fff*), nie porzucając jednak swojego patetycznego strukturalizmu melodyczno-rytmicznego. Szostakowicz, podkreślając wagę tematu początkowego posługuje się nim do zakończenia narracji III. części, przywołując go w sposób dosłowny za pomocą stonowanego *pianissimo*.

Część IV. *Strachy* przynosi odświeżenie w zakresie wykorzystywanych środków brzmieniowych. Początkowe *solo* tuby wykorzystuje niemal atonalny zbiór dźwięków. W początkowej fazie warstwa solowa ściera się z pozostałościami motywiki poprzedniej części, które w dalszym ciągu możemy dostrzec w partiach wiolonczeli i kontrabas. Z czasem ustępują one miejsca nowo zaprezentowanym ustrojom melodyczno-rytmicznym. Wejście chóru nie burzy brzmieniowej aury, gdyż melodyka tej partii opiera się na repetowanym dźwięku *gis*, w końcowej fazie jedynie wychylając się o sekstę w górę. Zjawiska mające miejsce w dalszej części przebiegu trafnie komentuje Krzysztof Meyer: „przejmujący dialog solisty, z klarnetem basowym, niespodziewany fanfarny motyw solowych trąbek z tłumikiem (...) pojawia się prosta pieśń masowa przypominająca tak często cytowany przez Szostakowicza „rewolucyjny folklor” (...) potem następuje symfoniczne rozwinięcie tej pieśni, kulminacja i motywiczne nawiązanie do zakończenia *Passacaglii* z VIII *Symfonii*”³⁹.

Jak pisze Krzysztof Meyer: „Żadna z pięciu części XIII *Symfonii* nie jest oparta na tradycyjnych modelach formalnych. Jedynie w *Karierze* można dopatrzeć się pewnych analogii z rondem”⁴⁰. Ostatnia część niesie też bardziej pogodny charakter niż III. i IV., który objawia się już w pierwszych taktach za sprawą jaskrawie brzmiącej na tle statycznych smyczków partii fletów oraz wyraźnego nawiązania do walca. W treści wiersza Jewtuszenki wybrzmiewa opowieść o sumieniu artysty. Półironiczny i nieco groteskowy charakter finału można odebrać jako swego rodzaju odezwę do artystów, potępiając tych, którzy milczą, aby zachować karierę. Skameralizowana

³⁹ K. Meyer, *Szostakowicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973, s. 150.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 148.

i momentami solowa faktura części V. przybiera na moment rozmiary *tutti* orkiestrowego, po czym zmierza ku końcowi w zamierającej kodzie zakończonej *solo* czelesty, na tle statycznych smyczków, w którym wyraźne są motywiczne nawiązania do przebiegu poprzednich części. Ten zabieg kompozytorski sprawia, że zakończenie trwającej godzinę Symfonii, pełnej emocjonalnej narracji, nabiera spokojnego i refleksyjnego charakteru.

- Recepcja i interpretacje

Do premiery XIII *Symfonii* miało dojść 18 grudnia 1962 r., jednak tuż przed nią rozpoczęły się silne naciski sowieckich władz dążące do zdjęcia utworu z programu. Stawiano warunek, by doszło do wykonania, ale bez pierwszej części. Naciskano Szostakowicza różnymi metodami, jednak premiera ostatecznie odbyła się. Już po pierwszej części rozległy się brawa, a po prezentacji całego utworu miała miejsce owacja na stojąco. Aram Chaczaturian skomentował premierę na gorąco słowem: „genialne”. Echa premiery były tak silne, że pod naciskiem propagandy radzieckiej niespodziewanie opublikowana została „nowa wersja” wiersza *Babi Jar*, w ordynarny sposób przepuszczony przez machinę cenzury. Naciskano Szostakowicza na wprowadzenie nowego tekstu do *Symfonii*. Kompozytor dokonał zmian pozostawiając jednak materię muzyczną niezmienną. *Symfonia* w wersji ocenzurowanej zabrzmiała po raz drugi w Mińsku.

Prawomyślne zmiany dokonane przez kompozytora nie zmieniły recepcji utworu. Recenzje, które ukazały się w Związku Radzieckim w 1963 r. były rażąco negatywne, a każdym kolejnym wykonaniom usiłowano przeszkadzać. Kompozytor do końca życia musiał zmagać się z tymi trudnościami⁴¹.

Reasumując, XIII *Symfonia Babi Jar* Szostakowicza stanowi nie tylko muzyczne upamiętnienie ofiar, ale także wyraźny apel o pamięć o ludobójstwie. Utwór, wykorzystując bogatą symbolikę, przekształca historyczny ból i cierpienie w uniwersalny przekaz o moralnej odpowiedzialności. Pomimo cenzury i nacisków politycznych władz radzieckich, dzieło to przetrwało do dnia dzisiejszego jako nieustannie inspirujące do refleksji nad przeszłością, przypominając o konieczności zachowania pamięci najczarniejszych kart w historii ludzkości.

⁴¹ K. Meyer, *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 283-285.

I.2.2.4 Krzysztof Penderecki *Dies Irae* (1967) na trzy głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę

- Kontekst historyczny

Dies Irae, skomponowane w 1967 r. zamówienie komitetu organizacyjnego upamiętnienia ofiar obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau w celu uświetnienia uroczystości odsłonięcia Międzynarodowego Pomnika Ofiar Faszyzmu w Oświęcimiu-Brzezince, jest — w przeciwieństwie do *Trenu Ofiarom Hiroszimy* — kompozycją poświęconą ofiarom ludobójstw dokonanych w Auschwitz.

- Inspiracje, idee, założenia

Tytuł dzieła w sposób bezpośredni przywodzi na myśl liturgiczną sekwencję o Dniu Sądu Ostatecznego, lecz ma ona w tym wypadku wymiar wyłącznie symboliczny i ideowy, bowiem w całym utworze nie decyduje się kompozytor na muzyczne zacytowanie słynnego gregoriańskiego motywu.

Penderecki w celu stworzenia wielowymiarowej refleksji nad makabrycznymi wydarzeniami z Auschwitz decyduje się na wykorzystanie tekstów *Psalmu 114*, *Apokalipsy św. Jana*, *I listu św. Pawła do Koryntian*, *Eumenidy* Ajschylosa oraz tekstów Louisa Aragona, Władysława Broniewskiego, Tadeusza Różewicza Paula Valéry'ego. Teksty biblijne i pochodzące z dramatu Ajschylosa wyrażają treści uniwersalne, natomiast pozostałe mają szczególny związek z makabrą obozowego ludobójstwa, prócz Valéry'ego, który w końcowym fragmencie wlewa nadzieję: *Wstaje wiatr! Próbuje żyć!*

- Zastosowane środki i techniki kompozytorskie

W utworze ujętym w trzy części I. *Lamentatio*, II. *Apocalypsis* oraz III. *Apotheosis*, ogromną rolę w aspekcie formotwórczym sprawuje rozmieszczenie tekstu. Jacek Targosz wskazuje na wyraźną symetrię struktury I. *Lamentatio* w tym zakresie stwierdzając, że: „Fragment z Aragona stanowi ogniwo centralne. Wokół niego większą część zarówno w samym tekście, jak i w ujęciu utworu, zajmują *Ciała*, Broniewskiego utrzymane w konwencji litanii”⁴². Silny nacisk w kształtowaniu narracji kładzie kompozytor na słowo „*corpora*”, czyli ciała. Narracyjna warstwa głosu solowego komentowana jest niejako przez chór, który właśnie od tego słowa rozpoczyna ów „komentarz”, realizując go w postaci repetytywnych – skandowanych wręcz struktur.

⁴² J. Targosz, *Dies Irae Krzysztofa Pendereckiego*, w: *Muzyka Instrumentalno-wokalna Kompozytorów Krakowskich*, Ogólnopolska Sesja Naukowa w XXX-lecie PWSM w Krakowie, Kraków 1979, s. 2

Tego typu układ przywodzi na myśl rolę chóru w antycznym dramacie, gdzie obrazuje on i uwydatnia przebieg akcji.

Przebieg pierwszej części można określić jako dialog pomiędzy warstwą solową a chóralną na tle statycznej narracji orkiestry wyrażonej za pomocą klasterowych pasm brzmieniowych.

Część II. *Apocalypsis*, rozpoczęta potężnie brzmiącym chórem w 24-głosowym ujęciu od samego początku ukierunkowuje tok ekspresyjny w o wiele bardziej niespokojną aurę. Statyka orkiestrowej warstwy pozostaje niezmienną. Jednakże poszerza kompozytor obsadę o perkusyjne środki brzmieniowe, które niejednokrotnie swym szorstkim metalicznym wydźwiękiem dopełniają atmosfery grozy. Ujęcie chóru jest w przeważającym stopniu skandujące, lecz wyrażone poprzez *parlando*. Pozbawienie chóru parametru wysokościowego, wprowadza nową jakość brzmieniową, ale przede wszystkim sprzyja wyżej wspomnianemu zamierzeniu odmiany odcienia narracyjnego. Długo niewykorzystywany materiał wysokościowy powraca w warstwie chóralnej w określonym celu, w segmencie 5. Po pewnym czasie staje się on „nową” jakością brzmieniową, poprzez której narastanie kompozytor buduje kulminację antycypującą nadejście kluczowego z punktu widzenia całego dzieła tekstu: *VENIT DIES MAGNUS IRAE* (nadszedł wielki dzień gniewu), który wypowiada chór, jednak już po wybrzmiałej kulminacji brzmieniowej w ujęciu *piano*. Rozpoczęta w stonowany sposób warstwa nabiera dramatycznych rozmiarów, osiągając skalę krzyku. Po pauzie generalnej pozwalającej na dotarcie komunikatu ekspresyjnego do słuchacza, następuje fragment, w którym ożywia się statyczna dotychczas warstwa orkiestry, skonkludowana kolejnym *un grido* chóralnym. W ten sposób skonstruowany przebieg napięciowo-ruchowy antycypuje nadejście centralnego z punktu widzenia konstrukcji formalnej ogniwa, w którym bas solo wyraża tekst apokalipsy: „nie lękaj się tego co masz wycierpieć” – niejako zapowiadając nadejście wymownej sentencji: „Ujrzałem bestię”, która ukazuje się dopiero po orkiestrowej konkluzji fragmentu wcześniejszego. Wyskandowana przez chór przeradza się w makabryczną, chaotyczną tkankę. Takim właśnie komentarzem kompozytor kończy II. część opadającym glissandem prowadzącym *attaca* do III części.

Finałowy segment *Dies Irae* przybiera w swej początkowej fazie, zaraz po wybrzmieniu chóralnego akordu będącego echem poprzedniej części, formę recytatywu tenoru solo z komentującym w dalszej fazie chórem. Do głosu tenorowego dołącza sopran, potem bas. Po zapytaniu wyrażonym przez trzy głosy solowe: „Gdzież jest zwycięstwo twe, o śmierci?” natychmiastowe pojawienie się „złowieszczej” w swym

wyrazie statycznej warstwy chóralnej, wspartej instrumentami dętymi blaszanymi w subiektywny sposób może wyrażać wywołaną przed chwilą retorycznym pytaniem śmierć. Jednakże w warstwie tej chór wyraża rozczłonkowany tekst: „Wstaje wiatr. Spróbujmy żyć!” Tekst ten rozczłonkowany pomiędzy poszczególne głosy chóralne przebija się przez warstwę brzmieniową w sposób nieoczywisty. Po wybrzmieniu klasterowego pasma odpowiada tenor solo: „Zwycięstwo pochłonęło śmierć”. Kluczowe słowo: *victoria*, podjęte zostaje przez chór, który wyraża je w sposób możliwie najbardziej przejrzysty w przeciwieństwie do poprzedniego wejścia, poprzez *unisono*. Konkluzją osiągniętego napięcia stają się klasterowe akordy instrumentów dętych w niskim rejestrze – triumfalne, acz posępne.

Wygasająca narracja niespodziewanie ukazuje na sam koniec echo *quasi* litanijnych interwencji chóru. *Corpora parvulorum*, czyli „ciała dzieci”. Ten zabieg wydaje się być osobistym wyrazem kompozytora - swoistą artystyczną refleksją nad niewinnością Ofiar.

Z analizy przebiegu narracji jasno wynika, iż słusznym wydaje się stwierdzenie Targosza: „Kompozycja dzieła jest w wypadku *Dies Irae* równoczesną kompozycją tekstu i muzyki. Dotyczy to zarówno wspólnych cech kształtowania formalnego, jak i zbieżności w rozwoju napięć i ekspresji, a nawet pewnych momentów ilustracyjnych”⁴³.

- Recepcja i interpretacje

Premiera utworu 16 kwietnia 1967 r. była wydarzeniem szczególnym, gdyż odbyła się w Oświęcimiu-Brzezince. Wykonawcami byli Delfina Ambroziak (sopran), Wiesław Ochman (tenor), Bernard Ładysz (bas) oraz Orkiestra i Chór Państwowej Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie pod dyrekcją Krzysztofa Missony.

Aleksandra Jagiełło-Skupińska, próbując umieścić omawiany utwór w kontekście całej spuścizny Krzysztofa Pendereckiego wyraża przywołuje tezy wybitnych badaczy: „Regina Chłopicka umiejscawia wyraziste *Dies Irae* w drugiej fazie stylistycznej twórczości kompozytora, zatytułowanej „W poszukiwaniu wartości uniwersalnych”. Między sonoryzmem i polifonią” (1962-74). Z kolei Tomaszewski zalicza utwór do

⁴³ J. Targosz, *op. cit.*, s. 3

trzeciego z wyróżnionych przez siebie okresów twórczości Pendereckiego, który nazwał fazą "Przełomu i pierwszej syntezy" i "Fazą Pasji" (1965-71)"⁴⁴.

Utwór Pendereckiego poświęcony pamięci Ofiar Auschwitz odbił się szerokim echem na całym świecie, czego dowodzi fakt, że w 2011 r. pod batutą kompozytora wykonano *Dies Irae* w Wenezueli.

Liczne recenzje utworu zwracają uwagę na adekwatność zastosowanych środków w kontekście pamięci o ludobójstwie. W portalu *Gramophone* podkreśla się rolę zbudowanej atmosfery, która balansuje prymitywne efekty dźwiękowe wykorzystane przez kompozytora, równocześnie zwracając uwagę na silną eksploatację warstwy solowej, która w ocenie Arnolda Whittalla może stać się trudna do zniesienia ⁴⁵. Na łamach brytyjskiego *The Guardian* określono *Dies Irae* jako porażające, odnosząc się do wykonania pod batutą Antoniego Wita⁴⁶.

Faktem jest, iż *Dies Irae* rozpoczyna erę wielkich oratoryjno-kantatowych dzieł Pendereckiego, w których stopniowo odchodzi od języka brzmieniowego, który zaprezentował w dziełach pierwszej połowy lat 60-tych.

Podsumowując, należy stwierdzić, iż dokonując wysublimowanej selekcji wykształconego w poprzednich utworach języka brzmieniowego, Penderecki tworzy dzieło, które poprzez przekonujący dialog muzyki z tekstem w sposób godny upamiętnia ofiary obozu Auschwitz, a także zamienia makabryczny temat w swoisty manifest pamięci. *Dies Irae*, wykorzystując precyzyjne operowanie napięciami ekspresyjnymi oraz symboliczne odniesienia do biblijnych tekstów i antycznego dramatu, staje się artystyczną odpowiedzią na ludobójstwo, wzywając odbiorcę do pogłębionej refleksji nad okrucieństwem i moralną odpowiedzialnością wobec historii.

⁴⁴ A. Jagiełło-Skupińska, *Krzysztof Penderecki*, „*Dies Irae*”, Dostępny w Internecie: <https://culture.pl/pl/dzielo/krzysztof-penderecki-dies-irae>, [dostęp: 21 lutego 2025].

⁴⁵ A. Whittal, *Penderecki, Schoenberg and Van de Vate*, Dostępny w Internecie: https://www.gramophone.co.uk/review/penderecki-schoenberg-and-van-de-vate?utm_source=chatgpt.com, [dostęp: 25 lutego 2025].

⁴⁶ T. Ashley, *Penderecki: Symphony No 8; Dies Irae; Aus den Psalmen Davids, Raune/Rehis/Drabowicz/Warsaw National Philharmonic Orch and Chorus/Wit*, Dostępny w Internecie: https://www.theguardian.com/music/2008/feb/08/classicalmusicandopera.shopping6?utm_source=chatgpt.com, [dostęp: 25 lutego 2025].

1.2.2.5 Andrzej Panufnik *Epitafium katyńskie* (1967) na orkiestrę symfoniczną

- Kontekst historyczny

Sam tytuł utworu Andrzeja Panufnika wskazuje na bardzo klarowne intencje twórcze. *Epitafium katyńskie* stanowi hołd dla tysięcy polskich więźniów zamordowanych w 1940 r. przez radziecką NKWD w lasach nieopodal Katynia. Masowa eksterminacja ludności objęła prawie 22 tys. osób, w tym około 10 tys. oficerów Wojska Polskiego i Policji Państwowej⁴⁷.

- Inspiracje, idee, założenia

Epitafium katyńskie jest jedną z wielu kompozycji, w których mieszkający w Wielkiej Brytanii Panufnik podkreśla przywiązanie do Ojczyzny. Sam kompozytor tak komentuje okoliczności powstania utworu:

W okupowanej przez nazistów Warszawie, w 1943 roku po raz pierwszy usłyszałem wstrząsającą wiadomość o Lesie Katyńskim w Rosji, gdzie kilkanaście tysięcy bezbronných polskich jeńców wojennych zostało brutalnie zamordowanych, z rękami skrępowanymi na plecach, zastrzelonych jeden po drugim strzałem w potylicę, nad brzegiem wykopanego wcześniej własnymi rękami masowego grobu. W tym czasie Niemcy oskarżali o zbrodnię Rosjan, podczas gdy Rosjanie z uporem twierdzili, że zbrodnia ta była dziełem nazistów. Po wielu latach, kiedy już wszyscy inni główni zbrodniarze wojenni zostali schwytani i osądzeni, czułem, że duch Katynia, zbrodni, o której wciąż się nie mówiło i która oficjalnie była nierozwiązana, mimo wielu dowodów na rosyjską winę, mnie prześladowa. Napisałem *Epitafium katyńskie*, aby wyrazić mój smutek, wynikający z faktu, że demokratyczne kraje Zachodu pozwoliły popaść w zapomnienie tej zbrodni. Dlatego dedykowałem swój utwór pamięci 15 tysięcy polskich patriotów, którzy zostali zgładzeni tylko dlatego, że chcieli bronić swojej ojczyzny.⁴⁸

Przebywanie na emigracji pozwoliło Panufnikowi w sposób nieskrępowany odnosić się do zbrodni sowieckiej, w przeciwieństwie do przebywającego w kraju Pendereckiego, który jednak dokładnie w tym samym roku komponuje monumentalny hołd Ofiarom niemieckiego obozu śmierci.

Obydwa utwory, pisane w bardzo podobnym kontekście, pozostają skrajnie od siebie różne.

⁴⁷ Por. Katyń 1940. *Ofiary. Ich już nie ma*, Dostępny w Internecie:

<https://katyn.ipn.gov.pl/kat/ludzie/ofiary/12144,Ich-juz-nie-ma.html> , [dostęp: 25 lutego 2025].

⁴⁸ *Katyń Epitaph (Epitafium Katyńskie)*, Dostępny w Internecie:

<https://www.panufnik.polic.pl/index.php/pl/tworczosc/omowienia-utworow/46-katyn-epitaph-epitafium-katynskie> , [dostęp: 25 lutego 2025].

- Zastosowane środki i techniki kompozytorskie

Panufnik poświęca pamięci tysiącom pomordowanych niewielkich rozmiarów utwór orkiestrowy o bardzo prostej budowie. Podniosła i lamentacyjna tkanka brzmieniowa wolna jest od sonorystycznych efektów brzmieniowych w sposób bezpośredni przywołujących atmosferę grozy.

Trwające około minuty powściągliwe i liryczne solo skrzypiec w sposób natychmiastowy definiuje funeralny charakter całego dzieła. Narracja podjęta w dalszym przebiegu utworu pozostawia niezmienny wektor emocjonalny. Instrumenty dęte drewniane w drugiej fazie rozwoju kontynuują przebieg z zastosowaniem niemal identycznego – „snującego się” strukturalizmu interwałowego opartego na sekundowym postępie. Trzecia faza, poprzedzona wyraźną *cesurą*, jawi się jako nieustanne *crescendo* nabierające dramatyzmu z każdym pojawieniem się kolejnej warstwy. Jasny i klarowny tok ekspresyjny wzmaga miarowe uderzenia kotłów, które w zakończeniu utworu podbudowują w kontekście ruchowym, podniosłe brzmiące statyczne akordy. Wymowne zerwanie wybrzmiewającego *tutti* orkiestrowego kończy *Epitafium katyńskie*.

Zastosowana przez Panufnika prostota i oszczędność środków dają słuchaczowi mnóstwo przestrzeni do refleksji i kontemplacji, a przez to upamiętnienia Ofiar. Narracja oparta na konwencjonalnym przebiegu w prostej, lamentacyjnej melodyce ukazuje pokorę twórcy wobec tematu dzieła, który w związku z powyższym w sensie wrażeniowym wysuwa się niejako na plan pierwszy.

- Recepcja i interpretacje

Epitafium Katyńskie skomponowane w 1967 r. nie doczekało się premiery w Polsce. Utwór został prawykonany 17 listopada 1968 r. w nowojorskiej Carnegie Hall przez American Symphony Orchestra pod dyktando Leopolda Stokowskiego.

Jakub Ekier recenzując nagranie Polskiej Orkiestry Radiowej pod batutą Łukasza Borowicza, na łamach pisma *Newsweek* określa *Epitafium Katyńskie* jako przejmującą,

subtelną skargę⁴⁹, natomiast wedle opinii Tomasza Cyza utwór zabrzmiał „jak rosnący zbiorowy płacz, w którym słychać było pojedyncze łkanie”⁵⁰.

Bez wątpienia spośród omawianych utworów poświęconych pamięci Ofiar ludobójstw *Epitafium Katyńskie* Andrzeja Panufnika odznacza się najbardziej ascetycznym podejściem do zagadnienia w każdym aspekcie – zarówno formalnym, jak i strukturalno-brzmieniowym. W osobliwej ascezie utwór daje wyraz głębokiej zadumy, tworząc swoistą przestrzeń do wybrzmienia tak nieuchwytnych imponderabiliów płynących z traumatycznych doświadczeń i bolesnej pamięci narodowej.

I.2.2.8 Tigran Mansurian *Requiem* (2016) na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną

- Kontekst historyczny

Requiem na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną powstało jako hołd dla ofiar ludobójstwa Ormian dokonanego w Imperium Osmańskim w latach 1915–1917. W wyniku systematycznych deportacji, egzekucji i głodu zginęło według szacunków od 1 do 1,5 miliona Ormian.

- Inspiracje, idee, założenia

Dzieło Mansuriana stanowi głęboko osobistą i zarazem narodową formę żałoby, osadzoną w estetyce łączącej zachodni kanon mszy żałobnej z ormiańską tradycją muzyczną. Kompozytor, sam urodzony w diasporze, traktuje *Requiem* jako formę duchowego pojednania – nie tylko z przeszłością, ale także pomiędzy kulturami. Utwór jest wyrazem potrzeby zachowania pamięci o tragedii, która przez dziesięciolecia była

⁴⁹ J. Ekier, *Andrzej Panufnik: Nocturne. Symphonic Works Vol. I.*, Dostępny w Internecie: https://www.newsweek.pl/andrzej-panufnik-nocturne-symphonic-works-vol-1/rvmv6zm?utm_source=chatgpt.com , [dostęp: 25 lutego 2025].

⁵⁰ T. Cyz, *Epitafium w studiu radiowym*, Dostępny w Internecie: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1070-epitafium-w-studiu-radiowym.html> , [dostęp: 25 lutego 2025].

przemilczana lub negowana, a zarazem próbą nadania jej uniwersalnego wymiaru poprzez język muzyki sakralnej⁵¹.

- Zastosowane środki i techniki kompozytorskie

Tigran Mansurian wykorzystuje środki i techniki kompozytorskie, które łączą zachodni kanon muzyki sakralnej z idiomem ormiańskiej tradycji, tworząc dzieło o wyjątkowej duchowej głębi i powściągliwej ekspresji. Kompozytor operuje oszczędną fakturą – zarówno w partiach chóralnych, jak i instrumentalnych. Unika monumentalizmu i patosu. Zamiast tego decyduje się na klarowną polifonię oraz subtelną modalność, w której nawiązuje do ormiańskich systemów muzycznych. Harmonika opiera się często na *quasi*-diatonicznych strukturach z charakterystycznym napięciem wynikającym z mikromodulacji i niewielkich przesunięć harmoniczych.

Niniejsze cechy uwidaczniają się już w części **I. *Requiem aeternam***, gdzie kompozytor kilkakrotnie w podobny sposób buduje kulminacje przy użyciu repetycji słowa *Domine*. Motoryczna rytmika części **II. *Kyrie*** stoi w opozycji do majestatycznej części pierwszej i jest jednoznacznym potwierdzeniem tezy o czerpaniu z ormiańskiej tradycji muzycznej. Owo ujęcie rytmiczne kontynuuje i rozbudowuje kompozytor w cz. **III. *Dies Irae***. We fragmencie **IV. *Tuba mirum*** Mansurian decyduje się na wykorzystanie głosów wokalnych *a cappella*, co wydaje się zabiegiem koniecznym i logicznym po dotychczas burzliwym toku ekspresyjnym. Wyszczególnia wyraźnie tekst z sekwencji *Dies Irae*, wyodrębniając *Tuba mirum* jako osobną część oraz co warto zauważyć – w dialogicznej narracji początkowej fazy przebiegu wyraźnie nawiązuje do ujęcia fakturalnego, które zaproponował Mozart w swoim *Requiem d-moll* KV 626. Poprzez pojawiającą się nagle instrumentalną interwencję kompozytor przywołuje czołowy motyw cz. III. Fragment ten, będący swoistym „echem” podkreśla zarazem przynależność tekstu *Tuba mirum* do sekwencji *Dies Irae*.

Część **V. *Lacrimosa*** odzwierciedla w aspekcie narracyjnym własności przebiegu części I. Eufoniczna harmonika i powściągliwa rytmika stwarzają przestrzeń do refleksji, pozwalają na kontemplację znaczeń zawartych w tekście, jak również odniesienie tychże do ludobójstwa Ormian dokonanego w latach 1915–1917.

⁵¹ Por. Aram Arkun, *Mansurian Reveals the Roots of His Music and Requiem Prior to Boston Premiere*, Dostępny w Internecie: https://mirrorspectator.com/2015/10/01/mansurian-reveals-the-roots-of-his-music-and-requiem-prior-to-boston-premiere/?utm_source=chatgpt.com

Szczególną cechą części **VI. Domine Jesu Christe** jest naprzemiennność narracji w zakresie obsady wykonawczej. Swoista dialogiczność warstwy solowej i chóralnej, wsparta akompaniamentem orkiestry prowadzi tok ekspresyjny do zasadniczej kulminacji przypadającej dokładnie w 2/3 przebiegu, po której wprowadza kompozytor tekst *Hostias*, który niejednokrotnie w formie mszy żałobnej rozpoczyna kolejną część o takim właśnie tytule.

Część **VII. Sanctus** dialogowe ujęcie posępnej warstwy instrumentalnej na przemian z chorałowym *unisono* głosów męskich dominuje do pojawienia się fragmentu *Benedictus*, gdzie dialogowość przestaje być głównym elementem formotwórczym – warstwa wokalna i instrumentalna przebiegają symultanicznie. Rolę głosów męskich przejmują żeńskie. Wszystkie warstwy, a więc: głosy żeńskie, męskie i orkiestra, zostają użyte łącznie w ostatnim – kluczowym fragmencie utworu: *Hosanna in excelsis*. Tak przejrzyste ujęcie formalne służy rozdzieleniu dwóch zasadniczych fragmentów hymnu występujących niegdyś oddzielnie w tradycji kościoła⁵².

Zwieńczeniem *Requiem* Tigrana Mansuriana jest cz. **VIII. Agnus Dei**, w której kompozytor podkreśla i pieczętuje prześwietlającą się przez cały utwór przejrzystość formalną i ascezę w aspekcie fakturalno-brzmieniowym. Wykorzystane przez Mansuriana niemal identyczne struktury melodyczno-rytmiczne sprawiają, że część finałowa staje się swoistą klamrą całego przebiegu, a pozostając w ascetycznym ujęciu, podkreśla wymowę i charakter mszy żałobnej.

Cała kompozycja nacechowana jest duchową i kontemplacyjną aurą, która nadaje dziełu sakralnego wymiaru i pozwalają na jego odbiór jako aktu pamięci oraz cichego sprzeciwu wobec przemocy, z jaką wiąże się historia ludobójstwa Ormian.

- Recepcja i interpretacje

Dzieło odbiło się głośnym echem na całym świecie. Spośród licznych pochlebnych recenzji potwierdzających zgodnie wyjątkowy charakter *Requiem*, szczególnie często podkreślano jego emocjonalną powściągliwość, głęboką duchowość oraz umiejętne połączenie zachodniej formy liturgicznej z elementami ormiańskiej tradycji muzycznej. Krytycy zwracali uwagę na to, że kompozycja Mansuriana unika patosu, osiągając silny wyraz emocjonalny poprzez prostotę środków i subtelne

⁵² *Benedictus* było samodzielną częścią mszy. W dzisiejszej liturgii jest elementem przebiegu *Sanctus*.

prowadzenie narracji muzycznej. Recenzje m.in. w *The Irish Times*, *Armenian Weekly* i na portalach takich jak *Bachtrack* czy *ECM Reviews* wskazywały, że *Requiem* nie tylko spełnia funkcję upamiętniającą ofiary ludobójstwa Ormian, lecz również stanowi uniwersalny manifest przeciwko przemocy i zapomnieniu, przemawiając do słuchaczy niezależnie od ich pochodzenia kulturowego czy religijnego.

I.2.3 Podsumowanie i implikacje dla *Symfonii Piaśnickiej*

Muzyka poświęcona pamięci ludobójstwa powinna mobilizować odbiorców do krytycznego spojrzenia na mechanizmy zapomnienia i przypominać o konieczności pielęgnowania tożsamości kulturowej. W ten sposób kompozycja zyskuje znaczenie zarówno jako artystyczny manifest upamiętniający tragiczne rozdziały historii, jak i jako inspiracja do działań prewencyjnych, mających na celu zapobieganie powtórzeniu się podobnych tragedii w przyszłości.

Symfonia Piaśnicka nie wpisuje się w postmodernistyczne podejście do pamięci i tradycji, ponieważ jej celem jest przede wszystkim oddanie hołdu ofiarom oraz wierne przywołanie traumatycznych doświadczeń historycznych, a nie dekonstrukcja, gra z formą czy ironiczne podejście do przeszłości.

Epitafium katyńskie Andrzeja Panufnika, w swoim pokornym, ascetycznym podejściu, stanowi przykład tego, jak za pomocą ograniczonej formy i wyciszonej ekspresji można oddać głębię osobistego żalu i zbiorowej straty. Jednakże, w przeciwieństwie do niego, monumentalizm obecny w kompozycjach Pendereckiego – który wykorzystuje pełnię orkiestrowej ekspresji – ujmuje pamięć w sposób bardziej dramatyczny i rozbudowany.

Symfonia Piaśnicka, łącząc te dwie perspektywy, jawić się będzie jako złożony artystyczny konstrukt: z jednej strony oszczędna momentami forma epitafialna, która pozwala na introspekcję i subtelną refleksję, z drugiej zaś – monumentalny i orkiestrowy pełen ekspresji przekaz, który angażuje odbiorcę w intensywną medytację nad tragicznymi wydarzeniami przeszłości. Takie połączenie stanowi nie tylko artystyczny

manifest upamiętniający ludobójstwo, ale również inspirację do dalszych działań edukacyjnych i prewencyjnych, podkreślając konieczność pielęgnowania pamięci jako fundamentu tożsamości kulturowej w erze postmodernizmu.

Symfonia Piaśnicka nie jest jedynie postmodernistycznym eksperymentem polegającym na zabawie z tradycją, lecz głębokim, konfrontacyjnym wyrazem artystycznym, który kompleksowo integruje dziedzictwo historyczne z nowatorskimi środkami wyrazu. Podczas gdy niektóre postmodernistyczne kompozycje ograniczają się do dekonstruowania i przeinaczania tradycyjnych form, symfonia nie poprzestaje na powierzchownej grze, lecz przemawia pełnią emocji, formy i treści. Jej wartość tkwi w umiejętności syntezy różnorodnych warstw, co nadaje jej wymiar uniwersalny i ponadczasowy, przewyższając tym samym wszelkie próbne interpretacje czy manipulacyjne konceptualizacje tradycji.

Symfonia Piaśnicka wyznacza nowe standardy artystycznego przetwarzania traumatycznych wydarzeń, stając się narzędziem nie tylko kultywowania pamięci, ale także edukacji i refleksji społecznej.

Rozdział II. *Symfonia Piaśnicka* jako muzyczny pomnik pamięci Ofiar

Proces twórczy stojący u źródeł *Symfonii Piaśnickiej* wyrasta z potrzeby przywrócenia pamięci wydarzeniom, które – mimo skrajnej intensywności tragicznych doświadczeń – nie zyskały w świadomości zbiorowej należytej widoczności. Piaśnica, miejsce masowych egzekucji ludności polskiej i kaszubskiej w latach 1939–1940, pozostaje jednym z tych punktów topografii pamięci, w których – jak pisał Paul Ricoeur – szczególnie silnie odczuwalne jest zagrożenie zapomnieniem definitywnym. Filozof zauważa: „Gdy chodzi o zapomnienie definitywne, które można przypisywać zatarciu śladów, przeżywa się je jak zagrożenie: to przeciw takiemu zapomnieniu kultywujemy dzieło pamięci, ażeby spowolnić zapomnienie czy wręcz je powstrzymać”⁵³.

Słowa te wyznaczają istotny horyzont interpretacyjny dla niniejszego rozdziału. *Symfonia Piaśnicka* staje się dziełem pamięci zarówno w wymiarze intencjonalnym – jako świadomy akt przywracania głosu ofiarom – jak i w wymiarze formalnym, zakodowanym w strukturze muzycznej w doborze tekstów i w symbolice brzmieniowej.

Rozdział II poświęcony jest ukazaniu utworu jako muzycznego pomnika – formy artystycznej, która nie tylko upamiętnia, ale także aktywnie przeciwstawia się wymazywaniu historii. Analiza ta obejmuje trzy zasadnicze płaszczyzny:

1. Okoliczności powstania utworu, w których odczytać można zarówno potrzebę indywidualnego gestu twórczego, jak i odpowiedź na współczesną sytuację kulturową, w której pamięć ulega osłabieniu, a świadectwa przeszłości coraz częściej wymagają ponownego wypowiedzenia.
2. Warstwę tekstową, obejmującą zarówno wybór fragmentów Księgi Ezechiela, jak i ich semantyczną obróbkę, będącą zarazem medium narracji biblijnej, metafory ożywienia oraz głosem regionu, wpisanym w kaszubskie dziedzictwo miejsca.
3. Autorską analizę muzyczną, ukazującą sposób, w jaki struktura, orkiestracja, motywika i dramaturgia czterech części symfonii budują przestrzeń pamięci,

⁵³ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Universitas, Kraków 2007, s. 563.

współbrzmienia historii i aktu artystycznego oraz symbolicznego przejścia od śmierci ku ponownemu życiu.

W tym ujęciu *Symfonia Piaśnicka* nie jest jedynie kompozycją — jest aktem sprzeciwu wobec zapomnienia, formą świadectwa i dźwiękowym pomnikiem, który próbuje „powstrzymać zapomnienie”, o którym pisał Ricoeur. Przedmiotem dalszych podrozdziałów będzie więc nie tylko analiza formalna, lecz także refleksja nad sposobem, w jaki muzyka może przejąć ciężar pamięci zbiorowej i nadać jej trwały, samoistny kształt.

II.1 Okoliczności powstania utworu

Lasy Piaśnickie są szczególnym miejscem silnie naznaczonym martyrologią. Miejsce to znajduje się w pobliżu głównej, bardzo ruchliwej drogi i bardzo często ten leśny cmentarz jest omijany i pozostawiony na boku. Jednakże w świadomości mieszkańców północnej części województwa pomorskiego miejsce to nabiera zupełnie innego wymiaru – staje się niemal sakralnym punktem pamięci, gdzie traumatyczne echa historii spotykają się z codzienną egzystencją. Sanktuarium Piaśnickie jest obowiązkowym punktem wycieczek szkolnych. Jednakże dopiero w późniejszym okresie życia, po zdobyciu większej dojrzałości i pogłębieniu refleksji nad historią, człowiek zaczyna analizować miejsce to nie tylko jako obiekt rutynowych odwiedzin, lecz również jako przestrzeń, która umożliwia krytyczną ocenę przeszłych wydarzeń oraz wpływ na budowanie zbiorowej pamięci.

Wyjazd do Sanktuarium Piaśnickiego stał się bezpośrednim impulsem do powstania *Symfonii Piaśnickiej*:

W maju 2020 r. wraz z przyjaciółmi z Warszawy przejeżdżałem samochodem obok Piaśnicy. Zatrzymaliśmy się w Sanktuarium. Dla nas wszystkich był to swego rodzaju szok. Oni pierwszy raz zetknęli się z tym miejscem, ja zaś pierwszy raz pojechałem tam jako dojrzały człowiek. Byliśmy tam zaledwie 15 minut. Wróciliśmy do samochodu. Pozostała część drogi (około 20 minut trwalismy w milczeniu. Każdy rozmyślał nad tym, czego przed chwilą doświadczył. Podczas tamtego pobytu w Lasach Piaśnickich doświadczyłem wyraźnego artystycznego impulsu, który skłonił mnie do głębszego zastanowienia się nad zagadnieniami pamięci i tożsamości kulturowej. Stojąc w miejscu, gdzie niegdyś paliły się stosy ciał, i obserwując nadpalone drzewa, noszące trwałe ślady tych makabrycznych wydarzeń, uświadomiłem sobie, że funkcjonują one jako ostatni „żywi” świadkowie tamtych czasów. W tamtej chwili zrodziła się myśl o stworzeniu utworu muzycznego inspirowanego tym miejscem – utworu, w którym las, poprzez swoją strukturę, przetworzyłby pamięć w dźwięk, stanowiąc swoisty muzyczny komunikat. Pragnienie, by „przemówili” świadkowie, czyli drzewa, znalazło swoje wyrażenie w formie symfonii, bowiem samo słowo *symphonia* oznacza „zgodność dźwięków” lub „współbrzmienie głosów”. Uważam, że ta forma, dzięki swej wielowymiarowości, najlepiej odda w metafizyczny i trwały sposób międzypokoleniowy przekaz pamięci⁵⁴. Symfonia Piaśnicka wpisuje się w nurt mojej twórczości, w którym znajdują się takie utwory, jak *Requiem Kaszubskie pamięci Ofiar Marszu Śmierci obozu koncentracyjnego Stutthof* oraz *Missa pro pace*. Utwory te w oczywisty sposób łączą działalność kompozytorską z refleksją nad historycznymi traumami. Przetwarzają bolesne doświadczenia w język muzyczny i tworzą most między pamięcią a współczesnym odbiorem estetycznym.

⁵⁴ Opis autora dotyczący okoliczności powstania *Symfonii Piaśnickiej* oraz osobista autorefleksja.

II.2 Warstwa tekstowa

II.2.1 Wybór tekstu

Podstawą literacką Symfonii Piaśnickiej stał się biblijny tekst z Księgi Ezechiela, który został wyryty na jednej z tablic w miejscu zbrodni, stając się integralnym elementem przestrzeni pamięci.



Fotografia 3. Tablica w miejscu palenia zwłok Ofiar zawierająca tekst biblijny Ez 37, 1-14 (fotografia własna).

Tablica znajduje się tuż obok postumentu, na którym wyryte zostały słowa będące bezpośrednią inspiracją do powstania utworu, a brzmią one: **„Drzewa zapamiętały waszą zbrodnię”**. W tym samym momencie zapadła więc decyzja zarówno o napisaniu utworu, jak i o kształcie warstwy tekstowej. Fragment z Księgi Ezechiela w symboliczny, a zarazem niezwykle trafny sposób nawiązuje do scenerii i historii lasów piaśnickich, bowiem w opisywanej w tekście biblijnym „dolinie wyschłych kości” symbolika masowych grobów i zapomnienia splata się z motywem obietnicy życia. Tekst doskonale rezonuje z motywem artystycznego „ożywienia” pamięci o ofiarach Piaśnicy. Przejście

od martwej, milczącej materii do świadectwa „wojska” wstającego na nogi staje się tu symboliczną osią narracji.

W wykorzystaniu tego tekstu w *Symfonii Piaśnickiej* korespondencja historycznego ludobójstwa z biblijnym motywem zbiorowego odrodzenia podkreśla uniwersalny wymiar nadziei i woli pamiętania.

Zważywszy dążenie do uniwersalizacji przekazu *Symfonii Piaśnickiej* wykorzystany został łaciński przekład powyższego tekstu. Cała warstwa tekstowa wraz z tłumaczeniem przedstawia się następująco:

TEKST ŁACIŃSKI

I

- 1** *Facta est super me manus Domini et eduxit me in spiritu Domini et dimisit me in medio campi qui erat plenus ossibus*
- 2** *et circumduxit me per ea in gyro erant autem multa valde super faciem campi siccaque vehementer*
- 3** *et dixit ad me fili hominis putasne vivent ossa ista et dixi Domine Deus tu nosti*
- 4** *et dixit ad me vaticinare de ossibus istis et dices eis ossa arida audite verbum Domini*

II

- 5** *haec dicit Dominus Deus ossibus his ecce ego intromittam in vos spiritum et vivetis*
- 6** *et dabo super vos nervos et succrescere faciam super vos carnes et superextendam in vobis cutem et dabo vobis spiritum et vivetis et scietis quia ego Dominus*

III

- 7** *et prophetavi sicut praeceperat mihi factus est autem sonitus prophetante me et ecce commotio et accesserunt ossa ad ossa unumquodque ad iuncturam suam*
- 8** *et vidi et ecce super ea nervi et carnes ascenderunt et extenta est in eis cutis desuper et spiritum non habebant*
- 9** *et dixit ad me vaticinare ad spiritum vaticinare fili hominis et dices ad spiritum haec dicit Dominus Deus a quattuor ventis veni spiritus et insufla super interfectos istos et revivescant*
- 10** *et prophetavi sicut praeceperat mihi et ingressus est in ea spiritus et vixerunt*

steteruntque super pedes suos exercitus grandis nimis valde
11 *et dixit ad me fili hominis ossa haec universa domus Israhel est ipsi dicunt aruerunt*
ossa nostra et periit spes nostra et abscisi sumus
12 *propterea vaticinare et dices ad eos haec dicit Dominus Deus*

IV

ecce ego aperiam tumulos vestros et educam vos de sepulchris vestris populus meus et
inducam vos in terram Israhel
13 *et scietis quia ego Dominus cum aperuero sepulchra vestra et eduxero vos*
de tumulis vestris populus meus
14 *et dederō spiritum meum in vobis et vixeritis et requiescere vos faciam super humum*
vestram et scietis quia ego Dominus locutus sum et feci ait Dominus Deus⁵⁵.

TEKST POLSKI

I

- 1** Potem spoczęła na mnie ręka Pana, i wyprowadził mnie On w duchu na zewnątrz,
i postawił mnie pośród doliny. Była ona pełna kości.
- 2** I polecił mi, abym przeszedł dokoła nich, i oto było ich na obszarze doliny bardzo
wiele. Były one zupełnie wyschłe.
- 3** I rzekł do mnie: «Synu człowieczy, czy kości te powrócą znowu do życia?»
Odpowiedziałem: «Panie Boże, Ty to wiesz».
- 4** Wtedy rzekł On do mnie: «Prorokuj nad tymi kośćmi i mów do nich: "Wyschłe kości,
słuchajcie słowa Pana!"».

II

- 5** Tak mówi Pan Bóg: Oto Ja wam daję ducha po to, abyście się stały żywe.
- 6** Chcę was otoczyć ścięgnami i sprawić, byście obrosły ciałem, i przybrać was w skórę,
i dać wam ducha po to, abyście ożyły i poznały, że Ja jestem Pan».

⁵⁵ **Biblia-Online**, *Clementine Vulgate*, Księga Ezechiela 37 [Dostęp: 23.10.2025], Dostępny w Internecie:
<https://biblia-online.pl/Biblia/ClementineVulgate/Ksiega-Ezechiela/37/25?vt=2>

III

7 I prorokowałem, jak mi było polecone, a gdym prorokował, oto powstał szum i trzask,
i kości jedna po drugiej zbliżały się do siebie.

8 I patrzyłem, a oto powróciły ścięgna i wyrosło ciało, a skóra pokryła je z wierzchu,
ale jeszcze nie było w nich ducha.

9 I powiedział On do mnie: «Prorokuj do ducha, prorokuj, o synu człowieczy, i mów do
ducha: Tak powiada Pan Bóg: Z czterech wiatrów przybądź, duchu, i powiej po tych
pobitych, aby ożyli».

10 Wtedy prorokowałem tak, jak mi nakazał, i duch wstąpił w nich, a ożyli i stanęli na
nogach - wojsko bardzo, bardzo wielkie.

11 I rzekł do mnie: «Synu człowieczy, kości te to cały dom Izraela. Oto mówią oni:
"Wyschły kości nasze, minęła nadzieja nasza, już po nas".

12 Dlatego prorokuj i mów do nich: Tak mówi Pan Bóg:

IV

Oto otwieram wasze groby i wydobywam was z grobów, ludu mój,
i wiodę was do kraju Izraela,

13 i poznacie, że Ja jestem Pan, gdy wasze groby otworzę
i z grobów was wydobędę, ludu mój.

14 Udzielę wam mego ducha po to, byście ożyli, i powiodę was do kraju waszego,
i poznacie, że Ja, Pan, to powiedziałem i wykonam» - wyrocznia Pana Boga.

Tekst ten powstał w VI w. p.n.e., w okresie wygnania babilońskiego. Prorok Ezechiel, działając na wygnaniu, zwraca się do Izraelitów pozbawionych nadziei, obiecując im duchowe i narodowe „zmartwychwstanie”. Księga należy do literatury prorostw „duchowych” (tzw. księgi kozłów-opuszczonych), akcentujących doświadczenie osobistego spotkania z Bogiem oraz obietnicę przywrócenia życia.

II.2.2 Analiza treści

Narracja tekstu była bezpośrednim kryterium podziału makroformy *Symfonii Piasnickiej* na cztery zaznaczone powyżej części. Wersy 1-4 stanowiące **pierwszą część** utworu są swoistym wprowadzeniem, w którym prorok opisuje krajobraz doliny wypełnionej kośćmi, a Bóg przemawia do niego by pouczył owe kości, by wsłuchały się w słowa Pana. Początek **części II.** przypada na wers 5, który jest pierwszym momentem, w którym to Bóg zwraca się do wyschłych kości. Wraz z wersem 6 cała część druga wyraża wypowiedź Boga skierowaną do owych kości. Po Boskim tchnieniu słowa, prorocze wezwanie w wersie 7 skierowane do wyschłych kości inicjuje proces biologicznej reanimacji, stanowiący inaugurację części III. Prorok zwraca się do kości, a te zaczynają ożywać w sensie biologicznym, jednak nadal pozbawione są ducha. Wówczas Pan Bóg nakazuje mu przywoływać ducha. Przebudzone kości, nazwane przez Boga „całym domem Izraela” wreszcie przemawiają, jednak wyrażają jedynie brak nadziei. Ten szczególny moment, w którym przemawiają umarli w symboliczny sposób wybrzmiewa w *Symfonii Piasnickiej* w języku kaszubskim, jako głos „Tej Ziemi”, która została splamiona krwią niewinnych.

„Nasze gnôhtë są wëschlë, naja nôdzeja je ùszlô, z nama je ju kùhc”⁵⁶

(łac.)

aruerunt ossa nostra et periit spes nostra et abscisi sumus

(pol.)

"Wyschły kości nasze, minęła nadzieja nasza, już po nas".

Jednakże pan Bóg nie pozostawia swojego ludu. Nakazuje prorokowi przekazać im Jago słowa: „Oto otwieram wasze groby i wydobywam was z grobów, ludu mój, i wiodę was do kraju Izraela”. Te kluczowe słowa otwierają IV część – triumfalny finał *Symfonii Piasnickiej*, wykorzystując pełen nadziei tekst ewokujący zbiorowe „zmartwychwstanie” pamięci oraz symboliczne odrodzenie.

⁵⁶ Tłumaczenie własne z łaciny na język kaszubski.

Powyższy obraz doliny wypełnionej kośćmi jest jedna z czterech wizji znajdujących się w księdze Ezechiela. W opinii biblistów jest ona bezpośrednim nawiązaniem i swoistą zapowiedzią wskrzeszenia umarłych w dniu Sądu Ostatecznego⁵⁷.

W aspekcie literackim warto zauważyć, iż anafora *et dixit* (i rzekł) staje się elementem rytmizującym i porządkującym kolejne etapy wizji, a powtarzające się formuły dotyczące prorokowania podkreślają rolę słowa jako twórcze i ożywczej informacji.

II.2.3 Sfera metaforyczna

Wylaniająca się z biblijnego obrazu dolina wypełniona wyschłymi kośćmi, będąca niemal fotograficznym opisem, przywodzi na myśl miejsce kaźni tysięcy ludzi w lasach piasnickenich. Pozbawione tkanki i mięśni, w metaforyczny sposób mówią o społeczeństwie pozbawionym prawa do żałoby, o przytłumionej przemocą pamięci. Gdy w scenie biblijnej pojawia się duch, rozbrzmiewa uniwersalny motyw Ducha Świętego. Jest to „tchnienie pamięci”, które przywraca godność Ofiarom. W kontekście Piasnicy działa jak akt ożywienia – sztuka i słowo pozwalają ofiarom „wstać z grobów” i istnieć w zbiorowej świadomości.

Z kolei przybywające z czterech stron świata przypomnienie (biblijne tchnienie wiatru), wyrażające się w tym, że pamięć o tej tragedii nie może być jedynie lokalna. Każdy kierunek wiatru niesie ze sobą orędzie, by tu i teraz módl się za pomordowanych, ale też stale budować świadomość tego martyrologicznego świadectwa.

Finałowe wydobycie ciał z grobów staje się metaforą powrotu historii wbrew zapomnieniu. Polska, po traumie II wojny światowej, odzyskuje tu swoją «duszę» i godność – pamięć powraca na swoje miejsce, scalając naród.

Powtarzający się w tekście motyw prorokowania w akcie artystycznym *Symfonii Piasnickeniej* jawi się jako rytualne wezwanie – muzyka staje się pomostem, przez który głosy tych, którzy zginęli, połączą się z naszymi, zespalać się w jeden puls pamięci

⁵⁷ K. Borowicz, *Resurrectio prima – resurrectio secunda* (Ezechiel 37, 1-14; Izajasz 26, 13-21), „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 1963, t. V-VI, nr 2, s. 236.

zbiorowej. Biblijny tekst Ez 37,1–14 stanowi wzorcowy model biblijnej metafory zmartwychwstania – zarówno w aspekcie indywidualnym, jak i zbiorowym. W kontekście Piaśnicy staje się on swoistą matrycą do budowy artystycznego pomnika, w którym dźwięk i słowo scalają rozproszone świadectwa Ofiar w jedno, żywe wspomnienie.

interwałowego należy wyróżnić brak skoków większych niż tercja wielka (za wyjątkiem taktów 11-12).

Czoło tematu, zaprezentowane w warstwach fletów, klarnetu basowego ujęciu *tutti* orkiestrowego, utrzymane głównie w dynamice *forte* nadaje podniosły charakter Symfonii już od pierwszych taktów.

Konstrukcja tematu oparta na powtórzeniu w inwersji buduje symboliczną narrację objawienia i odpowiedzi.

Przejęcie narracji przez chór

Po podniosłej ekspozycji tematu następuje fragment antycypujący wejście chóru. Segment ten rozpoczyna *solo* wiolonczeli z towarzyszeniem pozostałych instrumentów smyczkowych. Dla zachowania *continuum* akcji muzycznej warstwa tematyczna oparta jest na motywce tematu początkowego.

Do przebiegu dołączają wybrane instrumenty dęte, celem ukazania narastania gęstości fakturalnej zarówno w aspekcie wysokościowym, jak i barwowym. Jest to symboliczne wznoszenie modlitwy i przygotowanie do aktu proroczego.

Po dialogowaniu waltorni, puzonu oraz kontrabas (takty 26-32) główna myśl tematyczna powraca do kwintetu smyczkowego. Skrzypce I oraz altówki realizujące identyczną warstwę melodyczną sprowadzają narrację do *unisono* – w takim bowiem ujęciu zaprezentowane zostanie pierwsze wejście chóru.

Obraz doliny kości

Po fragmencie swobodnego rozwoju warstwy melodycznej następuje ponowna prezentacja tematu początkowego, który podjęty zostaje przez chór.

Jednogłosowe ujęcie służy tutaj podkreśleniu roli tematu jako głównego budulca narracji muzycznej, ale także maksymalnej ekspozycji warstwy tekstowej podczas jej pierwszego pojawienia się w utworze.

Segment mieszczący się w taktach 42-64 jest trzyodcinkowy. Najpierw chór *unisono* prezentuje tytułowy werset, po czym w ramach antyfonalnej odpowiedzi prezentację tematu przejmują wyłącznie głosy męskie. Następnie kolejne wejścia poszczególnych głosów chóralnych budują kulminację, która swój szczyt osiąga w takcie 64. Warto zauważyć, iż tworzywem trzeciego odcinka jest w dalszym ciągu strukturalizm

interwałowy tematu początkowego. Wchodzące głosy rozpoczynają od jego czoła pieczętując całość jednorodnością materiału i wzmacniając poczucie formalnej spójności.

Kontynuacja osiągniętej kulminacji powierzona została warstwie kwintetu smyczkowego, który w czterotaktowym łączniku rozładowuje zbudowane dotychczas napięcie. Wejściom poszczególnych głosów ponownie towarzyszy czoło tematu. Stopniowe wznoszenie się warstwy melodycznej osiąga szczyt na słowach: *in spiritu Domini*. Pojawienie się w tekście „Ducha Pańskiego”, przynosi ożywienie w pojawiającej się w takcie 79 sekcji instrumentów dętych drewnianych.

16 **Più mosso** 3/4

77 78 79 80

Fl. 1 2

Cl. in Bb 1 2

B. Cl. in Bb

Bsn. 1 2

Cbsn.

solo 1. *leggero*

ff

ff

ff

ff

ff

4/4

Przykład 5. I. *Facta est super me*, t.77-80. Sekcja instrumentów dętych drewnianych.

Celowy zabieg diametralnej zmiany charakteru na *misterioso* w takcie 81 ma na celu zbudowanie atmosfery niepewności i oczekiwania. Tekst bowiem opisuje akcję sceniczną, w której Pan wyprowadza proroka do doliny, jak się okazuje – jest ona pełna kości. Moment pojawienia się tej treści (*qui erat plenus ossibus*) przynosi sprowadzenie dotychczas bardzo gęstej harmonicznie faktury chóru mieszanego do *unisono*. Po raz kolejny zabieg ten służy nadaniu fragmentowi mocnego ciężaru narracyjnego. Należy podkreślić, iż struktura interwałowa diametralnie różni się od motywiki tematu początkowego. W taktach 87-89 dominującymi interwałami są skoki o kwartę i kwintę. Tok ekspresyjny ponownie wzmacniają instrumenty dęte – tym razem jednak zarówno drewniane, jak i blaszane, które kontrastują z warstwą chóru, realizując materiał melodyczny w drobnych wartościach rytmicznych w warstwie trąbek i puzonów, co

sprawia, że napięcie osiąga nowy pułap intensywności. Partie te pełnią nie tylko funkcję brzmieniowego wzmocnienia, ale również pogłębiają dramaturgię formy, nadając całości monumentalny charakter i prowadząc słuchacza ku kolejnemu punktowi zwrotnemu w narracji muzycznej. Zasadnicza kulminacja zakończona została w takcie 89 techniką *glissando* we wszystkich głosach chóralnych. Zejście do możliwie najniższego dźwięku zamyka fragment, dodając atmosfery grozy i niepokoju.

Przykład 6. I. *Facta est super me*, t.86-89. Partia chóru mieszanego.

Chór *a cappella*

Kryterium odróżniającym czwartą fazę rozwoju pierwszej części symfonii jest zastosowanie ujęcia *a cappella* chóru mieszanego. Po jednotaktowej pauzie, pozwalającej wybrzmieć dramaturgii poprzedniej fazy, chór w *pianissimo* wyznacza zupełnie odmienny kierunek narracji. Wszystkie głosy ujęte w długich wartościach rytmicznych w dość wąskim *ambitusie* wyhamowują narrację. W tym momencie rozpoczyna się drugi werset tekstu biblijnego. Zastosowanie diametralnego zwrotu ekspresyjnego i orkiestracyjnego podyktowane jest przede wszystkim chęcią podkreślenia formy, płynącej z tekstu.

Odcinek 4 jest najbardziej rozbudowany spośród dotychczasowych. Należy wyszczególnić trzy zasadnicze fazy jego rozwoju:

- a. takty 92-104 – wspomniany fragment prezentacji chóru *a cappella*;
- b. takty 105-115 – faza przetworzeniowa budująca napięcie, wyrażająca stopniowe wznoszenie parametru wysokościowego

- c. takty 116-124 – kulminacja wraz z jej wygaszeniem. Takt 116 jest bezpośrednim nawiązaniem do kulminacji odcinka 3., w którym tekst ukazuje dolinę wypełnioną kośćmi. Tutaj zaś, okazuje się, że są one zupełnie wyschłe.



I. Facta est super me, t. 87-89.



I. Facta est super me, t. 116-117

Przykład 7. I. Facta est super me - zestawienie fragmentów t. 87-89 oraz t.116-117.

W bezpośrednim następstwie chóralnej kulminacji pojawia się powtórzenie materiału melodycznego w partii skrzypiec I i II, altówek i wiolonczel, będące echem głównego motywu chóralnego. Ujęta w ramach *decrescendo* interwencja instr. smyczkowych staje się łącznikiem prowadzącym do odcinka będącego wygaszeniem narracji. Dalsza repetycja słów *siccaque vehementer*⁵⁸ (t. 118-124) podkreśla znaczenie ich treści w ramach całego toku ekspresyjnego – jest to punkt kulminacyjny dotychczasowej treści. Dla ilustracyjnego podkreślenia motywu kości, wygaszaniu kulminacji towarzyszy *col legno battuto* w warstwie skrzypiec I i II oraz altówek.

⁵⁸ Tłum. Były one zupełnie wyschłe.

Materiał melodyczny oparty jest na inwersji czoła tematu początkowego, co wzmacnia jednolitość fakturalną całego przebiegu utworu.

Faza dialogu

Stopniowe zamieranie prowadzi do wybrzmienia dźwięku c¹ w partii klarnetów. z niego wyłania się odcinek 5., w którym cały tok ekspresyjny zmienia się diametralnie. W trzecim oraz czwartym wersecie tekstu następuje dialog z wyraźnym podziałem na role. Narracja muzyczna, podążając za treścią warstwy słownej przybiera *quasi* solistyczne ujęcie. Partię narratora przejmuje partia tenorów, którym odpowiadają soprały i alty. Warstwę towarzyszącą dialogowi stanowią: klarnet basowy, fagot i kontrafagot. Motywika akompaniamentu opiera się na ruchu półtonowym, czerpiąc bezpośrednio z czoła tematu. Strukturalizm interwałowy partii wokalnych jest również uporządkowany w odniesieniu do początkowego tematu. Wraz z drugim pojawieniem się narratora zmienia się obsada towarzyszenia – partii fagotu w dalszym ciągu powierzony zostaje sekundowy motyw (w inwersji wobec poprzedniego), jednak długie dźwięki będące tłem przejęte zostały przez wiolonczele i kontrabasy. Ma to rzecz jasna związek nie tylko z chęcią urozmaicenia przebiegu, ale przede wszystkim z tym, iż w tekście przemawia inna osoba – prorok odpowiada Panu.

Faza zamierania

Wprowadzenie kolejnego znaku podziału (6) w takcie 143 podyktowane jest wprowadzeniem kolejnego, czwartego wersetu tekstu. Jednakże w tym wypadku brak silniej zmiany fakturalno-brzmieniowej. Dialog z wersu poprzedniego jest kontynuowany. Rolę towarzyszenia warstwie chóralnej przejmują instrumenty smyczkowe, wyraźnie powracając do techniki *col legno battuto*, która jawi się już na tym etapie rozwoju narracji muzycznej, jako motyw kości. W ostatnim bowiem „ujęciu”, używając nomenklatury sztuk wizualnych - do kości właśnie zwracać ma się prorok.

Konkluzją szóstego odcinka, jak i całej części I, jest fragment, w którym dźwięk c otwiera cichą narrację, a dynamika – przechodząc płynnie poprzez *sussurando* do *pianissimo possibile* – towarzyszy symbolicznemu przemówieniu „kości” w słowach: *audite verbum Domini*⁵⁹ i subtelnie antycypuje ich przyszłe ożywienie.

⁵⁹ Tłum. Słuchajcie słowa Pana.

Powyższy dwuodcinkowy fragment (5-6), trwający około dwóch i pół minuty, ma także istotne znaczenie w kontekście makroformy utworu, bowiem celowe wygaszenie narracji stanowi przygotowanie dramaturgiczne do części drugiej, która silnie kontrastować będzie z dotychczasowym przebiegiem narracji.

II.3.2 Część II. *Haec dicit Dominus*

Druga część *Symfonii Piasnickiej* stanowi punkt swoistego objawienia w całym cyklu. Jej tekst, zaczerpnięty z wersetów 5-6 Księgi Ezechiela jest bezpośrednią kontynuacją prorockiego dialogu rozpoczętego w części pierwszej.

O ile część I. *Facta est super me* ukazywała wprowadzenie proroka do doliny śmierci, o tyle część II. *Haec dicit Dominus* jest momentem, w którym przemawia sam Bóg – głosem nieopisanej potęgi, a zarazem twórczej mocy.

Tkanę muzyczną tej części można zatem określić dźwiękową teofanią – manifestacją słowa, które stwarza. Jej formę można ująć w czterech zasadniczych odcinkach odpowiadających wewnętrznym segmentom tekstu i zmianom dramaturgicznym.

Faza przygotowawcza (t. 1-38)

Początek przynosi gwałtowne *fortissimo* w obszernym składzie chóralno-orkiestrowym. Tekst «*Haec dicit Dominus Deus*» wypowiedziany zostaje przez chór w rytmicznie zdyscyplinowanej deklamacji.

Motywika warstwy orkiestrowej oparta na interwałach kwarty i kwinty, odcina się od poprzedniej części, w której dominowały pochody tercjowe. Warstwa orkiestry w pierwszych taktach części drugiej wzmacnia rytmiczną retorykę słowa, a krótkie wartości rytmiczne nadają energię rozkazu.

W takcie 17 dochodzi do pierwszego zwrotu ekspresyjnego. Warstwa chóru przechodzi w technikę *parlando*. To moment rozpoczynający przygotowanie bezpośredniego wcielenia Boskiego słowa.

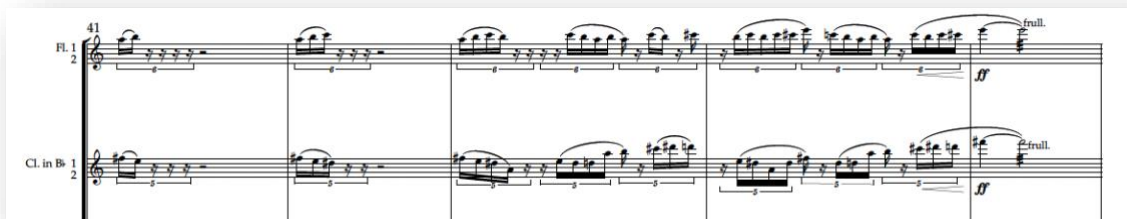
Warstwa instrumentów smyczkowych nabiera charakteru chaotycznego przekazu ujętego w aleatoryczne *col legno battuto*, które tworzy szmer przypominający trzask łamanych gałęzi lub pękających kości. Rozwój motywiczny pozostałych warstw oparty na powtórzeniach buduje niemal transowe napięcie.

Chóralna deklamacja słowa *Deus* w takcie 35 stanowi kulminację narastającego napięcia całego odcinka, będąc zarazem punktem zwrotnym jego dramaturgii. Bezpośrednio po niej pojawia się zwrot melodyczny (t. 37–38), który w sposób czytelny przywołuje układ interwałowy z taktów 15–16, tworząc tym samym czytelny znak wewnętrznej symetrii formy i zapowiadając wejście w kolejną fazę rozwoju muzycznego.

Przykład 8. *Haec dicit Dominus*, t. 15-16 oraz 37-38: porównanie „motywu antycypującego” w dwóch różnych odcinkach części.

Boski komunikat (t. 39-99)

Takt 39 wyznacza moment apogeum retorycznego. Po osiągnięciu kulminacji napięcie nagle opada, jakby dźwiękowa materia ulegała rozproszaniu. Na przestrzeni kolejnych pięciu taktów (t. 41-45), w oparciu o technikę hoketową, rozwija się motoryczny motyw. Rytmiczne spiętrzenie zbudowane z sekstolowych figur fletów zestawionych z kwintolami klarnetów – tworzy efekt pulsującego, zacieśniającego się czasu. Ten kontrapunkt rytmiczny stanowi przygotowanie do wejścia partii recytatora, którego pojawienie się ma wymiar retorycznego następstwa – głos ludzki przejmuje tutaj energię instrumentalnego impetu, nadając jej wymiar semantyczny i symboliczny.



Przykład 9. *Haec dicit Dominus*, t. 41-45 – kontrapunkt rytmiczny fletów i klarnetów budujący efekt kinetycznego spiętrzenia.

Moment wejścia recytatora w takcie 49 poprzedzony zstępującą kwintą – *glissandem tremolo* na kotłach – zyskuje wymiar symboliczny. Interwał kwinty, od wieków uznawany za znak boskiej doskonałości i porządku, w swej zstępującej postaci staje się muzycznym obrazem zejścia głosu Boga z niebios ku ziemi. To nie tylko pochod dźwiękowy, ale akt teologiczny: dźwięk, który z góry spływa na dolinę martwych kości, wypełniając ją obecnością stwórczego słowa.

W tej właśnie chwili recytator wypowiada słowa «*Ossibus his*», kierując swoje wezwanie do wyschłych kości spoczywających w dolinie. Frazy rozdzielone są długimi pauzami – rytm oddechu i ciszy staje się tu odpowiednikiem samego procesu technienia życia.

Głosowi recytatora towarzyszą niemal wyłącznie instrumenty dęte blaszane – tworzące majestatyczną, hieratyczną aurę brzmieniową. Ich intensywność i jaskrawość przywodzą na myśl biblijne trąby jerychońskie – nie tyle symbol wojny, ile znak boskiej obecności, która wstrząsa ziemią. Dzięki temu zestawieniu narracja zyskuje wymiar sakralny i uroczysty. Głos Boga mówi dalej w taktach 57-65 – zwraca się do kości: „Oto Ja wam daję ducha, abyście ożyły”.

Chór niejako „odpowiada na wezwanie” (t. 65-75), oznaczony adnotacją *sussurando quasi pregare*, szepcze niczym w modlitwie – jak echo boskiego wezwania, które dopiero co rozbrzmiało. To już nie krzyk, lecz pokorna odpowiedź stworzenia. Dynamika *piano* i aleatoryczne ujęcie warstwy chóru mieszanego wprowadzają wrażenie rozproszenia, niepewności – jakby wśród chóralnych głosów dopiero rodziła się świadomość życia. Wytworzone brzmienie ilustruje poruszenie wśród ożywionych: spontaniczne, chaotyczne, nie w pełni zorganizowane – pierwszy oddech nowego istnienia, które rozpoznaje swego Stwórcę. Towarzysząca dialogowi Boga z ludem warstwa orkiestry powraca w partiach klarnetów do miarowego pochodu.

Dwunastotaktowy odcinek (t. 66-77) zostaje gwałtownie przerwany interwencją instrumentów dętych i wysokich smyczków. Brzmienie to, wyraźnie statyczne

o wstępującym kierunku, można interpretować jako symbol ponownego wkroczenia boskiego głosu w materię – jakby sam Stwórca ponownie przemawiał, kontynuując akt boskiej kreacji:

«Chcę was otoczyć ścięgnami i sprawić, byście obrosły ciałem, i przybrać was w skórę,
i dać wam ducha po to, abyście ożyły i poznały, że Ja jestem Pan»

Ez 37, 6

W trakcie wybrzmiewania boskiego komunikatu chór powraca do miarowych pionów akordowych, a z wcześniejszej faktury typu *parlando* stopniowo wyłania się klasterowe, wertykalne brzmienie. Poszczególne głosy chóru wchodzi sukcesywnie, tworząc efekt warstwowego narastania faktury. Równolegle warstwa kwintetu smyczkowego ulega ożywieniu; jej wejście poprzedzone jest inwersją „motywu antycypującego”, który pojawiał się już w przebiegu w taktach 15-16 i 37-38. Warstwa, która w taktach 17-34 stanowiła ilustrację „wyschłych kości” (kwintet smyczkowy), zostaje reaktywowana w ujęciu motywicznym, a nie sonorystycznym, przy zastosowaniu technik *tremolo*, *staccato* i *sul ponticello*, co intensyfikuje efekt ruchu wewnętrznego.

W obrębie całego odcinka występuje wyraźna fragmentacja motywiczna, prowadząca do stopniowego scalania struktury wokół pierwotnego „motywu antycypującego”.

Kulminacja procesu przypada na takt 99, w którym chór w pełnym dynamicznym unisonie realizuje deklamację «*Haec dicit Dominus Deus*», stanowiąc punkt największej gęstości fakturalnej i dynamicznej tej części. To moment stwarzania ciała – muzyczna wizualizacja procesu, o którym mówi tekst: «*et dabo super vos nervos et succrescere faciam super vos carnes*»⁶⁰.

Faza scalania (t. 100-122)

Ponowne wybrzmienie boskich słów przynosi ze sobą fazę intensywnego ożywienia materii – proces „scalania” dźwiękowych elementów w jeden, zorganizowany organizm. Po potężnym unisonie z t. 99, który zamknął poprzedni segment, faktura choralna pozostaje motoryczna i pulsująca, jednak okrzyki chóru przedzielone dłuższymi odcinkami pauz, w których powtórnie wybrzmiewają ożywcze słowa Boga. Orkiestra

⁶⁰ Tłum.: Chcę was otoczyć ścięgnami i sprawić, byście obrosły ciałem, i przybrać was w skórę.

smyczkowa rozwija materiał oparty na drobnych wartościach rytmicznych oraz w ujęciu aleatorycznym, co napędza proces rozwoju. Pojawiające się w instrumentach dętych *frullato* oraz *ostinata* rytmiczne nadają całości wrażenie narastającej energii wewnętrznej.

Powtarzanie przez chór krótkich jednostek tekstowych („*Haec dicit Dominus*”) ma charakter inkantacyjny, a rytmiczna repetytywność i intensywne *crescenda* prowadzą do narastania fakturalnego.

W partiach smyczków zauważa się łączenie technik *col legno battuto* i *glissando*, które nawarstwiają się w krzyżujących się planach rejestrów – od niskich basów po wysokie skrzypce, co tworzy efekt organicznego pulsowania, jakby „poruszania się ciała”. To właśnie tutaj muzyka nabiera cech „biologicznej” dynamiki – drgań, wibracji, napięć mikroskopowych.

Stopniowe zacieśnianie interwałów, rytmiczne spiętrzenia i kontrastujące faktury chóru i orkiestry prowadzą do kulminacji fakturalno-dynamicznej w końcowych taktach odcinka (ok. t. 121-122), gdzie fortissimo chóru i pełne tutti orkiestrowe tworzą wrażenie dźwiękowego „wzrostu”, będącego zwieńczeniem procesu ożywienia. Po raz ostatni pojawia się „motyw antycypujący”, tym razem w ujęciu zstępującym. Zwiastuje on nadejście kody.

Koda (t. 123-131)

Ostatni odcinek pełni funkcję dźwiękowej epifanii – momentu spoczynku po dokonanej akcji stworzenia. Tempo ulega znacznemu zwolnieniu, a faktura przechodzi w klarowny, przejrzysty układ. Chór, kończąc przebieg części drugiej, po raz pierwszy powraca do regularnego śpiewu, porzucając techniki mowy i szeptu; tym samym uzyskuje pełnię brzmienia, jakby „ożył” definitywnie w akcji odrodzenia.

Harmonia przybiera przejrzystą postać opartą na jednym akordzie, utrzymanym w długim, statycznym trwaniu. W partii smyczków pojawiają się *glissanda* o kierunku zstępującym, które podkreślają ostateczne zejście boskiego komunikatu – dźwiękowe dopełnienie aktu stwórczego i symboliczne „osadzenie” boskiego słowa w materii. Wartym podkreślenia jest fakt, iż motywika ostatnich taktów tej fazy opiera się na strukturach dźwiękowych obecnych podczas prezentacji tekstu o „kościach” w części I – *Facta est super me*. Zachowana w ten sposób ciągłość materiałowa tworzy kontinuum formy między obiema częściami cyklu, spajając je na poziomie semantycznym i brzmieniowym.

Powracające motywy pełnią funkcję dźwiękowej reminiscencji – jakby proces zapoczątkowany w dolinie śmierci w części I znalazł swoje dopełnienie w akcie ożywienia w części II.

II.3.3 Część III. *Et prophetavi*

Trzecia część Symfonii Piaśnickiej, *Et prophetavi*, stanowi centralny węzeł dramaturgiczny całego cyklu – moment, w którym prorok, wykonując polecenie Boga, inicjuje właściwy proces ożywienia wyschłych kości. W warstwie muzycznej część ta realizuje złożony, wieloetapowy przebieg formotwórczy, którego kolejne segmenty odzwierciedlają progresję wydarzeń narracji biblijnej: od stopniowego porządkowania materii, poprzez dialogiczny etap przepowiadania, aż po narastanie energii prowadzące do kulminacyjnego aktu tchnienia życia.

Introdukcja (t.1-45)

W taktach 1-45 przebieg muzyczny rozwija się stopniowo, opartą na klarownej strukturze kanonu, która pełni funkcję dźwiękowej organizacji materiału – sukcesywnego porządkowania i „odtwarzania” jego wewnętrznych relacji. Kolejne wejścia głosów oraz narastająca gęstość faktury prowadzą do systematycznego zwiększania napięcia.

Lokalna kulminacja tego procesu przypada na takt 34, w którym dotychczasowa linearna progresja ulega chwilowemu zatrzymaniu. Pauza w ruchu nadaje frazie charakter punktu zwrotnego, podkreślając przejście między etapami wewnętrznej logiki formotwórczej.

Po tym zatrzymaniu rozwój zostaje wznowiony, lecz w innym ujęciu harmonicznym. Zwrot harmoniczny w takcie 39, wyraźnie odmienny od wcześniejszej, bardziej wewnętrznej ekspresji, inicjuje nowy kierunek napięcia – o charakterze bardziej zdecydowanym i energetycznym.

W taktach 43-44 pojawia się wyraźne ożywienie rytmiczno-fakturalne, stanowiące sygnał zmiany dynamiki narracji. Ten krótki odcinek pełni funkcję zapowiedzi nadchodzącej intensyfikacji procesu, wyznaczając przejście do kolejnej fazy dramaturgicznej.

Aria mezzosopranu (t. 46-79)

Pauza generalna w takcie 45 stanowi wyraźną cezurę formalną, zamykającą fazę rozwijania materiału przy użyciu zasad imitacji i przygotowuje przestrzeń dla wejścia nowego elementu dramaturgicznego. Z chwilą jej wybrzmienia rozpoczyna się zasadnicza przemiana w strukturze fakturalnej oraz relacjach między warstwami.

W takcie 46 pojawia się mezzosopran, którego monodyczna linia inicjuje nowy materiał melodyczny, wyraźnie odrębny od dotychczasowej, gęsto tkanej struktury instrumentalnej. Wejście solistki ma charakter inicjalny – wyznacza bowiem punkt zwrotny w organizacji materiału: liniowość głosu solowego zostaje skontrastowana z dotychczasową polifonią i repetytywnością.

Równolegle warstwa orkiestrowa, przede wszystkim smyczkowa, zaczyna stopniowo przekształcać swój materiał, odpowiadając na obecność nowej linii wokalne. Proces ten staje się wyraźny w takcie 58, gdzie smyczki ulegają znacznemu zagęszczeniu i przechodzą w strukturę o odrębnej rytmice opartej tutaj na ruchu triolowym. Interwencja orkiestry w tym miejscu ma charakter silnie spolaryzowany: zestawia gęstą tkankę instrumentalną z monodyczną, ascetyczną linią mezzosopranu.

Tym samym tworzy się wyrazista opozycja fakturalna – solistka operuje materiałem linearnym, klarownym i semantycznie ukierunkowanym, podczas gdy orkiestra konstruuje energetyczny profil odcinka: warstwa smyczków, poprzez wykorzystanie szybszych wartości rytmicznych oraz stopniowego wzrostu dynamiki generuje napięcie służące przygotowaniu kolejnej kulminacji.

W odpowiedzi na tę intensyfikację mezzosopran przejmuje część impetu orkiestrowego w takcie 69, co w warstwie retorycznej łączy się z treścią wypowiedzianych słów: „Oto powstał szum i trzask, i kości jedna po drugiej zbliżały się do siebie”. Zbieżność ta potwierdza funkcję solistki jako narratorki procesu, a nie jedynie nośnika linii melodycznej – jej głos pełni tu rolę semantycznego dopełnienia. W momencie wybrzmiewania niniejszego fragmentu tekstu warstwa smyczkowa ulega stopniowej redukcji, przechodząc do brzmienia opartego na flażoletach, które pełnią funkcję sonorystycznego „wygaszenia” faktury (takty 76-79).

W rezultacie, odcinek mieszczący się w taktach 46-80 tworzy układ dialogiczny: monodyczna warstwa wokalna zostaje zestawiona z narastającą energią planu orkiestrowego, którego intensyfikacja prowadzi do wyznaczenia kolejnych etapów procesu „ożywienia”. Tym samym dobiega końca trwający około pięciu i pół minuty

segment makroformalny, obejmujący wstęp oraz rozbudowany dialog mezzosopranu ze smyczkami, stanowiący przygotowanie dla następnej fazy dramaturgicznej.

Reminiscencja i intensyfikacja (t. 80-104)

Po zakończeniu dialogicznego odcinka mezzosopranu ze smyczkami (t. 46–80) następuje wyraźna zmiana dramaturgiczna. Wypowiedziane przez solistkę słowa „oto powstał szum i trzask, i kości jedna po drugiej zbliżały się do siebie” nie znajdują natychmiastowego zobrazowania w warstwie muzycznej. Zasadniczy akt „łączenia się kości” zostaje celowo odłożony w czasie, co wprowadza element wieloetapowości narracyjnej. Dopiero po tej semantycznej zapowiedzi muzyka przechodzi do nowej konfiguracji barwowej, inicjującej kolejny etap dramaturgii.

Faza reminiscencji (t. 80–88)

Kolejną fazę rozwoju rozpoczyna diametralna zmiana barwy. Faktura zostaje zredukowana do zespołu instrumentów dętych, prowadzących przebieg w ujęciu *nota contra notam*. Ta ośmiotaktowa introdukcja pełni funkcję stabilizującą – umożliwia osadzenie się słuchacza w nowej odsłonie brzmieniowej oraz tworzy neutralną podstawę dla pojawienia się warstwy reminiscencyjnej.

Na przestrzeni ośmiu taktów pojawia się solo wiolonczeli, którego materiał bazuje na temacie początkowym symfonii z części I. *Facta est super me*. Zestawienie to wskazuje na świadome prowadzenie cykliczności motywicznej, budując relację między początkiem cyklu a procesem ożywienia w części trzeciej.



Przykład 10. Porównanie solo wiolonczeli (III. *Et prophetavi* – t. 89-92) z tematem inicjalnym symfonii z części I. *Facta est super me*.

Ośmiotaktowy przebieg pełni funkcję przygotowawczą, zapowiadając narastanie energii prowadzącej do zasadniczej kulminacji w takcie 105.

Faza intensyfikacji (t. 89–104)

Odcinek ten stanowi płynne przejście od reminiscencji do kulminacyjnej fazy ożywienia. Solistka rozwija materiał horyzontalny zgodnie z dotychczasową linią melodyczną, zachowując stabilną relację między warstwą wokalną a towarzyszącą jej fakturą dętą. Do chorałowo prowadzonej faktury instrumentów dętych dołączają sfragmentaryzowane interwencje smyczków, które działają w wyraźnej opozycji barwowej wykorzystując artykulacje *pizzicato* i *col legno battuto*.

Od taktów 98–101 smyczki przechodzą w ujęcie aleatoryczne, co znacząco zmienia relacje między planami fakturalnymi – aleatoryczna zasada organizacji smyczków pełni funkcję łącznika między warstwami, powodując przenikanie energii rytmiczno-barwowej do planu dętego. W wyniku tego powstaje rodzaj „reakcji łańcuchowej”, w której elementy dotąd typowe dla smyczków zaczynają oddziaływać na kształtowanie faktury dętej.

Równolegle z wejściem aleatoryki pojawia się warstwa perkusji, która wzmacnia proces narastania napięcia i pełni funkcję impulsu prowadzącego bezpośrednio do kulminacji.

Całość odcinka 89–104 formuje narastający ciąg energetyczny, którego zwieńczeniem jest kulminacyjny atak w takcie 105. Odcinek ten pełni funkcję progresywnej intensyfikacji, niezbędnej dla uzyskania napięcia dramaturgicznego odpowiadającego aktowi boskiego tchnienia.

The image displays a musical score for the piece 'Et prophetavi', measures 97-102. The score is divided into two main sections: the woodwind quintet (top) and the string quintet (bottom). A large black arrow points from the woodwind quintet section down to the string quintet section, indicating a musical relationship or influence. The woodwind quintet section is enclosed in a black box, and the string quintet section is also enclosed in a black box. The string quintet section includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwind quintet section includes parts for Flute, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in F, and Trombone. The string quintet section includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwind quintet section is enclosed in a black box, and the string quintet section is also enclosed in a black box. The string quintet section includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwind quintet section is enclosed in a black box, and the string quintet section is also enclosed in a black box.

Przykład 11. *Et prophetavi*, t. 97–102 – oddziaływanie warstwy kwintetu smyczkowego na motorykę partii instrumentów dętych

Faza kulminacyjna i rekonstrukcja procesu tworzenia (t. 105–118)

Skumulowane w poprzednich odcinkach napięcie znajduje swoje wyraźne ujście w takcie 105, który stanowi punkt kulminacyjny zarówno w wymiarze energetycznym, jak i formalnym. W tym miejscu zostaje przywrócony materiał kanoniczny z fazy wstępnej części, przerwany uprzednio w takcie 45. W rezultacie oba segmenty – t. 1-45 oraz t. 105-118 – można traktować jako bezpośrednio ze sobą korespondujące, mimo czasowego oddalenia i wprowadzenia nowej motywiki w odcinku mezzosopranowym. Otrzymujemy tym samym przebieg o charakterze wielowątkowym, przypominający narracyjne strategie filmowe: fragmentacja i równoległe prowadzenie wątków zostają scalone w momencie kulminacyjnego powrotu zasadniczego procesu imitacyjnego.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The Violin I staff begins with a measure marked '42' and a first ending bracket. The Violin II staff has a first ending bracket. The Viola, Violoncello, and Contrabass staves have first ending brackets. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

[illegible]

Przykład 12. *Et prophetavi*, t. 43–45 i 103–108 – zestawienie dwóch odcinków opartych o zasady kanonu (ciągłość procesualna).

Powracający temat kanonu zostaje poddany intensyfikacji poprzez rozbudowaną fakturę orkiestrową, która w odcinku t. 105–118 działa w dwóch planach brzmieniowych. Zasadnicza prezentacja tematu należy do I skrzypiec, które prowadzą linię w nieprzerwanej sekwencji wartości krótkich. Równolegle instrumenty dęte operują tym samym materiałem, lecz w dyminucji, co daje w rezultacie spowolnienie przebiegu względem planu smyczkowego. Prowadzi to do powstania tekstury o charakterze równoległego wielogłosowego prowadzenia z różnych punktów wysokości.

Strukturę harmoniczną-rejestrową tego fragmentu można ująć w dwie kategorie:

Warstwa podstawowa (fundament harmoniczny)

- klarnety – **As**,
- waltornia – **As**,
- tuba – **As**,
- kontrabas – **As**.

Zestaw tych głosów tworzy stabilny rdzeń brzmieniowy, pełniący funkcję niskiego fundamentu, wokół którego organizowana jest pozostała faktura.

Warstwa dopełniająca (interwałowe odchylenia od podstawy)

- flety – **kwinta czysta w górę**,
- klarnet basowy – **sekunda wielka w górę**,
- fagot II – **kwarta czysta w dół**.

Układ ten przypomina sposób rejestrowania głosów w organach: stała podstawa ($16' / 8'$) zostaje stopniowo nasycona rejestrowymi odległościami ($2'$, $4'$, $5 \frac{1}{3}'$), co daje efekt barwowego zagęszczenia bez naruszenia stabilności harmonicznej. Analogiczny zabieg wykorzystał Béla Bartók w *Koncertie na orkiestrę*. W części *Giuoco delle coppie* zróżnicowane interwały między parami instrumentów generują tam spójną melodycznie i zarazem wielobarwną strukturę harmoniczną.

W omawianym fragmencie *Symfonii Piasnckiej* konstrukcja ta prowadzi do powstania nasyconej harmonicznie warstwy, funkcjonującej jako tło, które pozostaje jednak bezpośrednio powiązane z tematem inicjalnym części trzeciej. Tło nie jest tu

elementem neutralnym: jego barwowa i interwałowa organizacja wynika wprost z materiału tematycznego, wzmacniając jego obecność i potęgując wymiar kulminacyjny całego odcinka.

Rozwój omawianego odcinka osiąga swoją kulminację w takcie 117, kiedy pojawia się *okrzyk chóralny* «*Haec dicit Dominus Deus*». W perspektywie dramaturgicznej stanowi on punkt największej koncentracji zarówno energii fakturalnej, jak i znaczeniowej.

Zamknięcie fragmentu polifonicznego w tym miejscu pełni funkcję wyrazistej antycypacji powrotu właściwego *Communicatum Divinum*, czyli ponownego przywołania głosu Boga w dalszej części przebiegu. Kulminacja ta łączy się więc z procesem „oddychania” struktury – po intensywności wielogłosowego odcinka następuje przejście do sfery bardziej sonorystycznej i rozrzedzonej.

„Z czterech wiatrów przybądź, duchu...”: przygotowanie aktu ożywienia (t. 119)

Tekst biblijny, który w tym miejscu zostaje przywołany – «*A quattuor ventis veni, spiritus, et insuffla super interfectos istos, et vivant*» – wprowadza nową jakościowo przestrzeń semantyczną. Jego tematyka związana jest z duchem, tchnieniem i ruchem powietrza, co znajduje bezpośrednie odzwierciedlenie w warstwie orkiestrowej.

Sonorystyczny plan brzmieniowy orkiestry

Orkiestra konstruuje sonorystyczny pejzaż akustyczny, wykorzystując:

- dźwięki powietrza (*air sounds*),
- głuchoe uderzenia w instrument (*key clicks*),

Warstwa ta tworzy akustyczną metaforę życiodajnego tchnienia, które w tekście Ezechiela pełni funkcję decydującą w procesie ożywienia. Zastosowane środki sytuują ten fragment w tradycji technik sonorystycznych znanych z dzieł Pendereckiego (*De natura sonoris*), Lutosławskiego (aleatoryka kontrolowana jako „materia drgająca”) oraz z praktyk muzyki spektralnej, w której szum i powietrze stanowią element kształtowania barwy.

Warstwa chóralna – szept jako sygnał „poruszenia”

Chór realizuje tekst w technice *sussurrando*, nieregularnie i zróżnicowanie rytmicznie. Takie ujęcie nadaje przebiegowi muzycznemu następujących cech:

- wzmacnia wrażenie falowania i ruchu powietrza,
- tworzy efekt *commotio* – „poruszenia” materii,
- przygotowuje wejście kolejnego kluczowego segmentu dramaturgicznego.

Szept w kontekście muzyki religijnej pełni często funkcję progu między głosem ludzkim a głosem nadprzyrodzonym; w tym znaczeniu wpisuje się w tradycję teofanicznych ujęć w muzyce współczesnej.

Funkcja przygotowawcza – wejście recytatora

Całość prowadzi bezpośrednio do wejścia recytatora, który wypowiada słowa przywołania ducha. Wejście to jest przygotowane nie wprost – nie kontrastem, lecz stopniowym „wyciszeniem” muzycznej materii i wprowadzaniem barw powietrznych. Wytwarza to rodzaj akustycznej próżni, w której głos recytatora może zostać wyeksponowany jako *medium sacrum*, pełniące rolę proroka Ezechiela.

W efekcie otrzymujemy odcinek, w którym struktura muzyczna pełni funkcję przestrzeni oczekiwania – miejsce zawieszone między kulminacją poprzedniego wołania dalszym przebiegiem utworu.

Faza kształtowania faktury chóralnej (t. 120-146)

Po wybrzmieniu wezwania boskiego chór inicjuje odpowiedź, powracając w surowo zarysowanym *unisonie*, pozbawionym jeszcze pełnej harmonizacji. Taki sposób prowadzenia głosów przywodzi na myśl stan „niedokończonego” lub „nieukształtowanego” brzmienia, co koresponduje z etapem procesu ożywienia, w którym postaci przywoływane w tekście biblijnym nie osiągnęły jeszcze pełni swojej formy.

W kolejnych taktach faktura chóralna rozwija się do czterogłosu, co pozostaje w bezpośredniej relacji z treścią tekstu, w którym pojawia się wzmianka o „*wojsku bardzo wielkim*”. Rozszerzenie faktury można interpretować jako dźwiękowy odpowiednik stopniowego porządkowania i różnicowania się „ożywionych” głosów – od jednego wspólnego tonu ku wielogłosowej strukturze zdolnej do samodzielnego funkcjonowania.

Pomimo tego poszerzenia brzmienia chór nie osiąga jeszcze pełnej, afirmacyjnej postaci – nie posiada świadomości wydarzenia, które dopiero się dokonuje. Faktura nadal nosi cechy „wahania” i „początkowego ukonstytuowania”, pozostając w sferze przejściowej między stanem bezkształtności a pełnią życia, która przyjdzie dopiero w kulminacyjnej części odcinka.

Faza „kształtowania materii” (t. 147–171)

Odcinek mieszczący się w taktach 147–171 inicjuje kolejny etap dramaturgiczny, w którym następuje scalanie dotychczas ujawnionych elementów motywicznych, tematycznych i semantycznych. Fragment ten otwiera formuła «*Et dixit ad me*», której kontur melodyczny nawiązuje wprost do wersów 3–4 części I (*Facta est super me*), gdzie po raz pierwszy zarysowany został dialog proroka z Bogiem. Powrót tej formuły stanowi przykład ciągłości motywicznej, świadomie podtrzymywanej w obrębie całego cyklu, a zarazem ujawnia mechanizm wewnętrznej cykliczności narracyjnej.

Konstrukcja wielogłosu w tym fragmencie przybiera postać *stretto* opartego na „czole tematu”, co intensyfikuje przebieg i wprowadza wrażenie narastającej determinacji procesu. *Stretto* to pełni funkcję przygotowawczą wobec wejścia warstwy skrzypiec solo, które prezentuje temat inicjalny symfonii — ponownie odsyłając do materiału otwierającego część pierwszą. W tym sensie „historia zatacza koło”: układ motywiczny powraca do swego źródła, jak gdyby cały proces przedstawiony w trzeciej części domagał się domknięcia w postaci aktu „przygotowania do wskrzeszenia”.

Muzyczna wizualizacja aktu tworzenia (t. 155)

W takcie 155 pojawia się szczególnie znaczący moment: w obrazowy sposób przedstawiony zostaje proces tworzenia ciała, odpowiadający treści ósmego wersetu (Ez 37,8). Tekst ten — zawierający najpełniejszy opis fizjologicznego formowania: „i powstały ścięgna, i obrosły ciałem, i przybrały skórę...” — wydawał się dotąd pominięty w przebiegu narracyjnym. Jego późne umiejscowienie ma charakter celowy: pojawia się dokładnie wtedy, gdy narracja muzyczna osiąga stan odpowiedni dla przedstawienia złożonego procesu organizacji materii.

Chór realizuje ten fragment nie wprost, lecz w postaci permutacji, inwersji i rekombinacji elementów tekstowych. Powstaje w ten sposób warstwa sylabiczna, która na pierwszy rzut oka wydaje się niezrozumiała semantycznie, lecz pełni funkcję sonorystyczno-gestyczną, obrazując proces heterogenicznego scalania materii ciała.

Warstwa tekstowa chóru opiera się na trzech typach przekształceń:

1. Inwersja całego wersetu (permutacja literowa)

*tnabebah non mutirips te repused situc sie ni tse atnetxe te tnurednecsa senrac te ivren
ae repus ecce*

2. Operacje na samogłoskach (wyodrębnienie i inwersja)

samogłoski wersu 8:

ee ue ea ei e ae ae eu e eea e i ei ui eue e iuu o aea

inwersja:

aea o uii e eue iu ie i e aee e ueea ea e ie ae eu ee

3. Operacje na spółgłoskach (wyodrębnienie i inwersja)

spółgłoski wersu 8:

cc spr nrv t crns scndrnt t xtnt st n s cts dspr t sprtm nn hbbnt

inwersja:

tnbbh nn mtrps t rpsd stc s n ts tntx t tnrdncs snrc t vrn rps cc

Zastosowana technika reorganizacji tekstu nie ma charakteru semantycznego, lecz procesualno-strukturalny:

- oddaje złożoność aktu formowania ciała,
- ilustruje nawarstwianie się elementów,
- ukazuje przejściową, nieukończoną kondycję materii,
- wzmacnia napięcie dramaturgiczne prowadzące do pełnego ożywienia.

Omawianej części odcinka (t. 155-171) towarzyszy plan instrumentów dętych, który tworzy tło oparte na strukturach brzmieniowych wypracowanych wcześniej w części III. Stabilna struktura warstwy instrumentów dętych stanowi podporę dla rozwijającej się narracji i współtworzy aurę oczekiwania na ponowne pojawienie się boskiego komunikatu.

W końcowym etapie niniejszej fazy pojawia się głos Boga, realizowany przez recytatora. W tym miejscu wprowadzone zostają słowa:

„Synu człowieczy, kości te to cały dom Izraela. Oto mówią oni...”

Jest to moment o szczególnym znaczeniu dramaturgicznym: narracja zatrzymuje się w takcie 171, ponieważ Bóg cytuje głos ludu – przywraca mowę tym, którzy dotąd pozostawali „niemi”, obecni jedynie jako martwa materia.

Faza eschatologicznej antycypacji (t. 172-190)

Chór, który w poprzednich odcinkach funkcjonował w zdeformowanej, zdeintegrowanej postaci (w warstwie opartej na permutacjach, inwersjach i rekombinacjach fonemów ósmego wersetu), odpowiada teraz w pełni uporządkowaną fakturą akordową. Po raz pierwszy jego wypowiedź przybiera formę harmonicznie stabilną. Współbrzmienia mają czytelny układ wertykalny i funkcjonują jako nośnik klarownego, semantycznego przekazu.

Odpowiedź chóru zostaje wyrażona w języku kaszubskim, który pełni funkcję symbolicznego głosu piasnickiej ziemi – ziemi, na której rozgrywa się pamięciowy kontekst Symfonii. Wybór lokalnego idiomu wzmacnia relację między biblijną wizją Ezechiela a przestrzenią realnej, historycznej traumy regionu. Chór wypowiada słowa:

„Nasze gnôtë są wëschłé, naja nôdzeja je ùszłô, z nama je ju kùńc.”

(„Wyschły kości nasze, minęła nadzieja nasza, już po nas”.)

Odpowiedź ta ma charakter zrezygnowany, pozbawiony dynamiki – stanowi dźwiękowy odpowiednik całkowitego braku nadziei, o którym mowa w tekście. Faktura chóru zachowuje prostotę i statyczność, jakby dopiero zaczynała odzyskiwać kształt po okresie rozproszenia i bezgłosu.

Po tym akcie wypowiedzi narracja ponownie milknie, tworząc wrażenie chwilowego zamknięcia całego procesu. Pauza ma wymiar retoryczny – jakby wizja miała dobiec końca, a los „kości” został przesądzony. Ciszę jednak przerywa boski głos, który ponownie zwraca się do proroka:

„dlatego prorokuj więc i mów do nich: Tak mówi Pan Bóg:

Oto otwieram wasze groby (...)”

Słowa te inicjują kolejną, zasadniczą fazę dramaturgiczną, stanowiąc zapowiedź finalnego aktu wskrzeszenia i otwarcia grobów – kulminacyjnego punktu całej wizji z Księgi Ezechiela i zarazem finalnej części *Symfonii Piasnickiej*.

Warto podkreślić, że wers 12 zostaje w tym miejscu przerywany w połowie, co ma wyraźną funkcję retoryczną. Przerwanie to pełni rolę zawieszenia dramaturgicznego, przygotowującego odbiorcę na *otwarcie triumfalnego finału*, w którym spełnia się akt wskrzeszenia wypowiedziany przez Boga w słowach „*Oto otwieram wasze groby...*”

Niepełność wersetu zostaje wpisana w strukturę muzyczną jako gest antycypujący, zapowiadający moment kulminacyjnego odsłonięcia – zarówno w warstwie tekstowej, jak i dźwiękowej.

II.3.4 Część IV. *Ecce ego aperiam*

Czwarta część *Symfonii Piaśnickiej*, *Ecce ego aperiam*, pełni funkcję finałowego ogniwa całego cyklu, w którym spełnia się zapowiedziany wcześniej akt otwarcia grobów i przywrócenia życia (Ez 37, 12-14). Jej przebieg został ukształtowany w postaci kolejnych faz dramaturgicznych – od proklamacyjnej introdukcji, przez wyhamowanie narracji i przejście tekstu przez chór, aż po rozbudowaną fazę finałnej konsolidacji oraz triumfalną kodę. Część ta integruje kluczowe idee motywiczne, idiom kaszubski oraz środki brzmieniowe w sposób prowadzący do ostatecznego aktu afirmacji, zamykającego Symfonię w symbolicznym geście zwycięstwa życia nad śmiercią.

Introdukcja (t. 1-32).

Czwarta część otwiera się natychmiastowym orkiestrowym wejściem w *forte*, opartym na motywach zaczerpniętych z kaszubskiej pieśni *Kaszëbskô Królewò*. Uruchomiona w ten sposób homorytmiczna, jednorodna fakturalnie masa brzmieniowa nadaje fragmentowi charakter proklamacyjny, ustanawia jednocześnie dwa istotne wektory znaczeniowe:

1. **triumfalność** – wynikającą z marszowego profilu rytmicznego i zwartej artykulacji,
2. **zakorzenie w lokalnym idiomie kulturowym** – poprzez bezpośrednie odwołanie do kaszubskiej tradycji muzycznej.

Nie jest to zabieg przypadkowy: *Kaszëbskô Królewò*, pełniąca w kulturze kaszubskiej funkcję pieśni emblematycznej, odgrywa tu rolę analogiczną do roli *Bogurodzicy* w polskiej tradycji muzyczno-symbolicznej. Jej obecność otwiera część w sposób uroczysty i manifestacyjny, a jednocześnie na poziomie semantycznym przywołuje ducha i pamięć regionu, do którego odnosi się przesłanie całej *Symfonii Piaśnickiej*.



Przykład 13. IV. *Ecce ego aperiam*, zestawienie czoła tematycznego Symfonii Piaśnickiej z motywiką pieśni *Kaszëbskô Królewò*.

Wyraźne zatrzymanie na pierwszym stopniu pochodzenia melodycznego służy uniknięciu prostego odwołania do diatonicznej gamy durowej. Zamiast prowadzić linię w kierunku oczywistego następstwa, rozwiązanie to umożliwia wprowadzenie materiału tematycznego o bardziej indywidualnym profilu, spójnego z językiem stylistycznym całej Symfonii i zakorzenionego w jej specyficznym idiomie brzmieniowym. Jednocześnie zachowana zostaje sugestywność konturu zaczerpniętego z pieśni kaszubskiej, dzięki czemu motyw ten, mimo modyfikacji, nadal niesie w sobie rozpoznawalne odwołanie do lokalnego idiomu i jego symbolicznego znaczenia.

Ekspozycja pierwszego segmentu pieśni (t. 1-15)

W pierwszych taktach zarysowany zostaje pierwszy motyw pieśniowy, utrzymany w jednorodnej rytmice i wzmocniony przez pełne tutti. Faktura pozostaje spłaszczona, wertykalnie przejrzysta, co potęguje charakter *exordium* o dużej sile retorycznej. Motyw zostaje następnie poddany krótkiemu rozwinięciu, obejmującemu zarówno drobne transformacje rytmiczne, jak i stopniowe zagęszczenia faktury.

Kontynuacja i drugi segment pieśni (t. 15-23)

W taktach 15-23 ujawnia się charakterystyczne dla czwartej części współlistnienie dwóch odmiennych, lecz komplementarnych źródeł materiału melodycznego. Odcinek ten stanowi przestrzeń, w której idiom regionalny (pieśń *Kaszëbskô Królewò*) oraz motyw należący do wewnętrznej struktury *Symfonii Piasnickeniej* (opadająca kwarta z części I) wchodzą w dialog o wyraźnym znaczeniu dramaturgicznym.

Pierwszy z elementów obejmuje fragment pieśni *Kaszëbskô Królewò*, wprowadzony tu w postaci drugiego segmentu melodii („*Swianoweskò nasza Matinko*”). Odniesienie to nie pełni funkcji cytatu w sensie dosłownym, lecz stanowi sygnalizację przestrzeni kulturowej poprzez użycie idiomu rozpoznawalnego jako triumfalny znak miejsca, zakorzeniający całą część IV w topografii pamięci Piasnicy.



Przykład 14. Zestawienie drugiego segmentu pieśni *Kaszëbskô Królewò* z odpowiadającym mu przetworzeniem w części IV. *Ecce ego aperiam* (partia waltorni, t. 19-20).

Drugi z elementów, wyeksponowany w Przykładzie 14. (*partie waltorni, t. 23-27*), to motyw opadającej kwarty, którego pierwotny wzorec pochodzi z części I (t. 77-78). W tamtym kontekście był on powiązany z deklamacją słowa *spiritu*, funkcjonując jako znak retoryczny „tchnienia”. Wprowadzenie go ponownie, w nieco przekształconej, wariantowej postaci, nie tylko spaja obie części cyklu wewnętrzną pamięcią tematyczną, ale również niesie znaczeniowe odwołanie do przywoływanego w IV. części Ducha, stanowiącego czynnik sprawczy otwarcia grobów i ożywienia Izraela.



Przykład 15. *IV. Ecce ego aperiam*, t. 23-27 (grupa instrumentów dętych blaszanych). Zestawienie motywu kwartowego ulegającego wariantowaniu z jego pierwotnym wzorcem z części I, t. 77-78 (partie sopranów i altów).

W rezultacie oba motywy – ludowy segment pieśni kaszubskiej oraz interwał kwarty o funkcji retorycznej – funkcjonują tu nie jako elementy konkurencyjne, lecz jako dwa równoległe wektory znaczeń, które wpisują się w proces stopniowego narastania ruchowego i energetycznego odcinka. Materiał pieśniowy, o wyrazistej sylabicznej rytmice i łagodnym konturze, zostaje przecięty przez motyw kwarty, nadający przebiegowi wymiar retoryczno-symboliczny. Oba źródła materiału wchodzą w rodzaj dyskursu motywicznego, w którym lokalna tożsamość (pieśń) spotyka się z wewnętrzną logiką symfonii (motyw „*spiritu*”).

Całość prowadzi do stopniowej intensyfikacji ruchowej: zagęszczają się wartości rytmiczne, zwiększa się liczba synchronizacji akcentów, a smyczki przechodzą w bardziej motoryczne figury. Odcinek kończy się wyraźnym wygaszaniem zaistniałym w takcie 30:

- dynamika maleje,
- zanikają poprzednie spiętrzenia rytmiczne,
- głosy instrumentalne rozrzedzają się i rozkładają na dłuższe wartości.

Proces „opadania energii” pełni funkcję przejścia do następnej jednostki dramaturgicznej części IV, w której w miejsce triumfalnej proklamacji pojawi się bardziej złożony przebieg imitacyjny.

Konkludując przedstawienie zasadniczych cech introdukcji (t. 1–32), należy stwierdzić, iż działa ona jak sygnał otwarcia – jednocześnie zakorzenia finał w realnym kontekście miejsca (Kaszuby) i przygotowuje przestrzeń dla rozwinięcia idei „otwarcia grobów”, która dominuje w dalszym przebiegu.

Faza wyhamowania impetu i przejęcia narracji przez chór (t. 33-59)

Odcinek rozpoczynający się w takcie 33 stanowi wyraźną fazę wyhamowania impetu orkiestrowego, który dominował w poprzednich segmentach. Energia instrumentalna ustępuje miejsca chórowi, co ma istotne znaczenie semantyczne: boski komunikat zostaje teraz wypowiedziany przez tych, którzy mają zostać ożywieni. To odwrócenie ról — w którym głos Boga rozbrzmiewa ustami chóru — wzmacnia dramaturgiczny wymiar procesu „powstawania do życia”. Chóralna deklamacja prowadzona jest początkowo w dwóch odmiennych płaszczyznach:

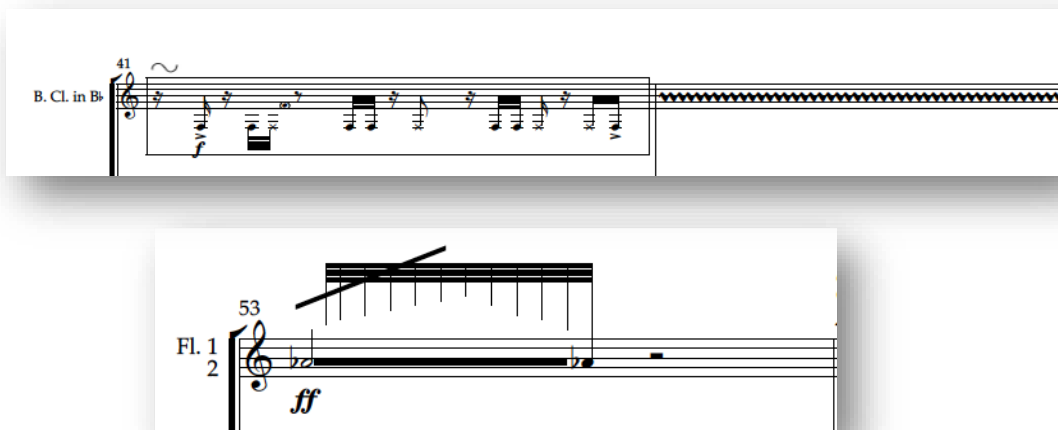
- Głosy męskie realizują tekst w czytelnej, sylabicznej deklamacji.
- Głosy żeńskie pozostają w ujęciu *parlando*, tworząc miękką, rytmiczną warstwę wspierającą.

Towarzyszy temu subtelna kontynuacja motoryki introdukcji w warstwie perkusyjnej, która utrzymuje wewnętrzne napięcie przebiegu. Instrumenty dęte pełnią funkcję kontrapunktującą, budując tło o wysokim stopniu ekspresyjnego nacechowania, co potęguje gęsta rytmika motywów oraz częste wykorzystanie *frullato*.

W miarę trwania odcinka faktura chóru ulega scaleniu: głosy żeńskie dołączają do *unisonu* chóru, co wzmacnia wymowę narracyjną tekstu. W takcie 45 następuje kolejny etap gradacji – chór rozwija wypowiedź w pełnym czterogłosie, osiągając znacznie większą gęstość wertykalną i dynamikę fakturalną.

Szczególnie istotny jest sposób kształtowania dramaturgii słowa *tumulos* („groby”). Wyraz ten nie pojawia się w narracji aż do punktu kulminacyjnego w takcie 58. Celowe opóźnienie jego wprowadzenia stanowi zabieg retoryczny o wysokiej wyrazistości: brak owego słowa w poprzednich fazach wzmacnia jego znaczenie w momencie kulminacji, czyniąc je nośnikiem głównego zwrotu semantycznego całego odcinka. Powtórzenie go w takcie 59 dodatkowo podkreśla jego wagę oraz przygotowuje przejście do kolejnej fazy przebiegu. Partia chóru kończy się tu charakterystycznym *glissandem*, które wprowadza dosadny impuls kierunkowy – jakby brzmienie „opadało”, inicjując następny etap procesu formotwórczego.

Na uwagę zasługują także sonorystyczne środki zastosowane w instrumentach dętych, m.in. *glissanda* flażoletowe (flety) oraz efekt w partii klarnetu basowego określany w legendzie partytury jako *distortion (harmonics)*. Technika ta, polegająca na chwilowym naruszeniu stabilności zadęcia poprzez delikatne dotknięcie stroika zębami, generuje brzmienia o charakterze szmerowym i niestabilnym, stanowiące dźwiękowy odpowiednik „pękania” lub „rozszczelniania” materii. Efekty te wzmacniają wymowę dramaturgiczną odcinka, sygnalizując zbliżanie się do punktu „otwarcia grobów”.



Przykład 16. IV. *Ecce ego aperiam*, partia klarnetu basowego t. 41 oraz partia fletów t. 53.

Przykład wykorzystania sonorystycznych efektów brzmieniowych

Faza finalnej konsolidacji (t. 60-119)

Odcinek rozpoczynający się w takcie 60 otwiera fazę finalnej konsolidacji, w której ujawnia się przejście od wcześniejszych procesów ożywiania ku pełnej afirmacji nowo powstałego „ludu”. W tej części dochodzi do scalenia trzech dotąd równoległych źródeł narracji: motywiki introdukcji, chóru oraz mezzosopranu.

Wejście mezzosopranu – powrót nośnika boskiego komunikatu

Po długiej nieobecności powraca partia mezzosopranu, pełniąc rolę nośnika słowa Boga. Jej wejście wpisuje się w motywiczne wzorce zaprezentowane w introdukcji, przywracając klarowną liniowość i kierunkowość komunikatu. W kontekście dramatycznym powrót głosu solowego stanowi potwierdzenie, że kulminacyjna faza przepowiedni zbliża się do spełnienia.

Chór jako jednorodna wspólnota

Równocześnie chór prowadzi skandowaną triolami figurę rytmiczną (t. 62-70). Warstwa ta pełni funkcję niemal „militarną” – nie w sensie agresji, lecz zorganizowanej wspólnoty, w której wcześniejsza niespójność (obserwowalna zwłaszcza w części II)

zostaje przewyciężona na rzecz rytmicznej jedności i harmonicznej stabilizacji. Konsekwentna triolowa pulsacja podkreśla semantykę słowa *populus*: chór staje się zbiorowym ciałem brzmienia, reprezentującym „lud” jako jednolity, w pełni zintegrowany podmiot.

Sygnal trąbki jako zapowiedź tematu finałowego (t. 71)

W takcie 71 trąbka sygnalizuje temat, który stanie się podstawowym budulcem odcinka finałowego. Motyw nie występuje tu jeszcze w pełnym kształcie – pojawia się raczej jako echo przyszłego materiału, zapowiedź z wyraźną funkcją antycypującą. Rola trąbki, o wyraznie „fanfarowym” charakterze, polega na uprzedzeniu słuchacza, że finałny akt przepowiedni jest bliski spełnienia.

Mezzosopran przejmujący kinetykę motywu

W kolejnych taktach mezzosopran przejmuje kinetyczny impuls zapoczątkowany przez trąbkę, rozwijając go w linii wokalne. Wypowiada kluczowe słowa: *«i poznacie, że Ja jestem Pan, gdy wasze groby otworzę i z grobów was wydobędę, ludu mój»*.

W taktach 81-82 linia wokalna wznosi się do górnego rejestru, szczególnie na słowach *sepulchra vestra*. Zabieg ten wzmacnia retoryczną siłę obrazu „grobu”, otwieranego nie w ciemności, lecz ku światłu – w górę. Równolegle narastająca warstwa chóru zostaje stopniowo wygładzona, co prowadzi do pięciu taktów stopniowego wyciszenia, nadających przestrzeni medytacyjny wymiar.

To właśnie w tym procesie wyciszenia rozpoczyna się decydująca faza całej części.

Inicjacja wielowarstwowej imitacji (t. 83)

W takcie 83 w warstwie kwintetu smyczkowego dochodzi do spiętrzenia tematycznego: symultanicznie prezentowane są oba motywy wyprowadzone z pieśni *Kaszëbskô Królewò*. Zestawienie ich w tym miejscu pełni funkcję sygnalizującą rozpoczęcie finalnego procesu imitacyjnego, który będzie dominował aż do końca odcinka.



Przykład 17. IV. *Ecce ego aperiā*, partia kwintetu smyczkowego, t. 83. *Stretto*.

Temat w partii wiolonczeli prowadzony jest w długich wartościach, pełniąc rolę *quasi cantus firmus* – fundamentu harmoniczo-strukturalnego. Pozostałe głosy kwintetu rozwijają motyw w różnorodnych przekształceniach kontrapunktycznych, tworząc wielowarstwową fakturę o wyraźnej tendencji polifonizującej.

Mezzosopran jako głos nadrzędny (t. 89)

W takcie 89 do biegu imitacyjnego dołącza mezzosopran, tworząc wraz z wiolonczelą nadrzędną dwugłosową oś konstrukcyjną. Pozostałe głosy pełnią funkcję kontrapunktu, współtworząc stopniowo narastającą gęstość fakturalną, która prowadzi do kulminacji w obszarze tekstowym.

Mezzosopran ponownie prowadzi linię w kierunku rejestru wysokiego, osiągając apogeum w momencie wypowiedzania słów: «*i z grobów was wydobędę, ludu mój*»

Ustawienie akcentu narracyjnego na słowie *populus meus* przygotowuje finalną odpowiedź chóru.

Ostatni gest chóru i początek finału (t. 97-98)

W takcie 97 chór wykonuje ostatni fragment tekstu, podkreślając słowa *populus meus* poprzez wstępujące *glissando*. Zabieg ten pełni funkcję symbolicznego obrazu –

ostatecznego powstania z martwych. Po tym momencie chór usuwa się z głównej narracji słownej i pozostają już jedynie okrzyki oraz interwencje o charakterze *festivo*, towarzyszące narastającej energii *tutti* orkiestrowego. Całość zaczyna przyjmować wymiar celebracyjny, niemal liturgiczno-procesyjny, zapowiadający finalne rozwarcie bram „grobu”, które dopełnia wizję Ezechiela.

Powrót tematu inicjalnego jako znak domknięcia cyklu (t. 99-108)

W taktach 99–108 wprowadzona zostaje warstwa tematyczna, której czoło bezpośrednio nawiązuje do tematu inicjalnego całej Symfonii. To nawiązanie ma rangę szczególnego gestu formalnego – pełni ono funkcję klamry kompozycyjnej, otwierającej perspektywę całościowego domknięcia narracji. Zestawienie z materiałem początkowym sygnalizuje słuchaczowi, że proces ożywienia osiągnął swój finalny etap, a wizja Ezechiela zbliża się do spełnienia.



Przykład 18. IV. *Ecce ego aperiam*, partia wiolonczel i kontrabasów t. 99 zestawiona z tematem inicjalnym *Symfonii Piaśnickiej*.

Warto podkreślić, że w odcinku t. 99-108 pojawia się wyłącznie ta jedna warstwa tematyczna. Owa elitarność nadaje jej szczególny ciężar formotwórczy: nic nie konkuruje z tematem, nic go nie zaciera – przebieg działa jak rodzaj „pochodu końcowego”, na którego tle chór dołącza z okrzykami o charakterze triumfalnym.

Dramaturgię tego odcinka wzmacnia fakt, że kluczowe słowa końcowe, wypowiedane dotąd przez recytatora lub solistów, zostają tu po raz pierwszy wykrzywane przez chór (od t. 104). To gest o wyjątkowej mocy symbolicznej: nie Bóg przemawia do ludzi, lecz lud – w pełni ożywiony – wypowiada słowa Boga. Jest to ostateczny znak wskrzeszenia, pełnego powrotu głosu i tożsamości. Chór wykrzykuje:

*«Udzielę wam mego ducha po to, byście ożyli, i powiodę was do kraju waszego,
i poznacie, że Ja, Pan, to powiedziałem i wykonam» - wyrocznia Pana Boga.»*

Kulminacja finalna (t. 109-119)

W takcie 109 pojawia się wyraźny sygnał wejścia w ostateczną fazę finałową: instrumenty dęte – w ścisłym unisonie – prezentują powrót tematu początkowego części IV, opartego na motywach pieśni *Kaszëbskô Królewò*. Powrót ten ma moc domykającą: idiom lokalny, stanowiący znak miejsca, zostaje teraz włączony w pełne *tutti* jako triumfalny fundament finalnej afirmacji życia.

Jednocześnie w partii trąbki pojawia się motyw oparty na opadającej kwarcie, bezpośrednio przywołująca motyw z części I (*spiritu*). W tym miejscu zyskuje ona jednak nowy wymiar: nie tylko przywodzi na myśl pierwotny znak ożywienia, lecz również zostaje poddany silnej intensyfikacji rytmicznej, co nadaje mu charakter energetycznego impulsu, wyraźnie napędzającego dalszy rozwój.

W takcie 112 pojawia się kolejna warstwa reminiscencyjna, tym razem powierzona fagotom, puzonom i kontrabasom, które prezentują materiał tematyczny w wydłużonych wartościach rytmicznych. Jest to analogiczny zabieg formalny polegający na ponownym sięgnięciu do materiału wprowadzonego we wcześniejszych fazach części IV i wpisaniu go w nowy kontekst fakturalny. Wspomniana warstwa tworzy monumentalny, statyczny fundament harmoniczny.

Równolegle flety i wiolonczele przejmują motyw z drugiego segmentu *Kaszëbskô Królewò* (temat refrenowy), co prowadzi do polifonicznego nawarstwienia dwóch odrębnych, lecz semantycznie powiązanych linii.

Równolegle od taktu 109 powraca motoryczna perkusja przywodząca na myśl materiał z taktów 41-59. Intensywność rytmu i jego ciągłość prowadzą do wrażenia narastającej, niepowstrzymanej dynamiki.

W takcie 115 trąbka znów wysuwa się na pierwszy plan, kontrapunktując strukturę materiałem pochodzącym z *Kaszëbskô Królewò*, tym razem w sposób zdecydowanie bardziej afirmacyjny i wyrazisty niż we wcześniejszym sygnale z taktu 71. Jest to kolejny gest antycypujący, ale teraz zrealizowany z pełną siłą – na tle intensywnie rozwijanego *stretta*.

Całość tworzy wrażenie pełnej integracji materiałów: idiomu kaszubskiego, motywu *spiritu*, motoryki perkusyjnej i technik polifonicznych. W tym miejscu Symfonia osiąga największą gęstość energetyczną całego cyklu.

Triumfalna koda (t. 120-126)

Końcowy odcinek części IV (t. 120-126) stanowi kodę triumfalną – odpowiednio silniejszą i bardziej świetlistą niż wcześniejsze momenty kulminacyjne. Narracja ulega tu zdecydowanemu zawieszeniu; materiał dźwiękowy zostaje zatrzymany w krótkiej, rytmicznie skoncentrowanej formule o fanfarrowym profilu, która dobitnie podkreśla osiągnięte zwycięstwo.

W takcie 123 pojawia się jeszcze reminiscencja czoła tematu inicjalnego całej Symfonii, co spaja cztery części w jedno kontinuum formalne i symboliczne. Ostatnie uderzenie orkiestry poprzedza wstępujące *glissando*, prowadzące linię ku górze – w kierunku światła, przekroczenia, duchowej pełni.

Ostateczny finał części IV niesie przesłanie głęboko zakorzenione zarówno w warstwie tekstowej, jak i muzycznej: nie śmierć jest ostatnim słowem, lecz życie. Wzniosły charakter kodowej kulminacji, splecionej z lokalnym idiomem i retoryką biblijną, daje temu wyraz z mocą, która przekracza wymiar czysto muzyczny. Symfonia zamyka się nie w ciemności grobu, lecz w dźwiękowym obrazie triumfu istnienia.

Zakończenie

Symfonia Piaśnicka powstała z potrzeby upamiętnienia — z wewnętrznego przymusu ocalenia pamięci o Ofiarach Piaśnicy w świecie, który coraz częściej staje się niepewny, chwiejny i podatny na zapomnienie. W czasach, w których destabilizacji ulegają podstawowe wartości, a rzeczywistość kulturowa i społeczna ulega gwałtownym przemianom, szczególnego znaczenia nabiera pytanie o to, co pozostaje trwałe. Impulsem twórczym stała się właśnie świadomość, że żyjemy w epoce przyspieszenia, w której pamięć — zarówno zbiorowa, jak i lokalna — wymaga aktywnej ochrony.

W takich warunkach akt kompozytorski nie jest wyłącznie gestem estetycznym: staje się formą sprzeciwu wobec erozji pamięci, a zarazem narzędziem przeciwstawienia się obojętności i fragmentaryczności współczesnego doświadczenia. *Symfonia Piaśnicka* wyrasta więc z przekonania, że jednym z obowiązków twórcy jest nieustanne przypominanie tego, co nie może zostać zapomniane — zwłaszcza wtedy, gdy tradycyjne filary narracji historycznej są poddawane presjom relatywizacji, uproszczeń i przemilczeń.

W tym kontekście ujawnia się także kwestia szerzej rozumianego środowiska artystycznego, które nie zawsze sprzyja gestom o charakterze pamięciowym czy duchowym. W obszarze muzyki współczesnej wciąż silnie oddziałują utrwalone hierarchie estetyczne oraz presja podporządkowania się określonym trendom — przede wszystkim tym, które utożsamiają wartość artystyczną niemal wyłącznie z radykalną innowacyjnością technologiczną lub laboratoryjnym eksperymentem brzmieniowym. Paradoks współczesności polega na tym, że konserwatyizm estetyczny manifestuje się dziś nie poprzez przywiązanie do tradycji, lecz poprzez obstawanie przy jednym modelu nowoczesności, który stał się dogmatem samym w sobie.

Taka sytuacja rodzi przestrzeń napięcia: twórca, który pragnie budować własny, semantycznie ukierunkowany język wypowiedzi, często musi przeciwstawić się tendencji do sprowadzania muzyki do akumulacji innowacji formalnych. *Symfonia Piaśnicka* była zatem także odpowiedzią na tę rzeczywistość — wyborem estetycznym, który zakłada równouprawnienie technik kompozytorskich, wolność w korzystaniu z dorobku minionych epok oraz pierwszeństwo komunikatu emocjonalnego i duchowego nad eksperymentem traktowanym jako cel sam w sobie.

Tak rozumiane podejście nie jest sprzeciwem wobec nowoczesności, lecz próbą odzyskania dla niej istoty — zdolności do tworzenia sensu, budowania znaczeń i uczestniczenia w przestrzeni pamięci. W tym sensie *Symfonia Piaśnicka* stanowi uzasadniony estetycznie gest poszukiwania własnego *credo* artystycznego w świecie, w którym formy ekspresji bywają zdominowane przez presję „nowości”, rozumianej jako wartość samoistna.

Przeprowadzone analizy pozwalają stwierdzić, że *Symfonia Piaśnicka* stanowi artystycznie i poznawczo uzasadnioną realizację idei muzyki pamięci, łącząc współczesne środki kompozytorskie z funkcją upamiętnienia,

W tym miejscu naturalnie powraca jednak to, co najważniejsze: Ofiary niemieckich mordów w Piaśnicy i sama Piaśnica jako miejsce pamięci. To ich obecność – trwała, choć milcząca – wyznacza horyzont sensu całej kompozycji. Piaśnica nie jest jedynie punktem geograficznym, lecz pejzażem, który niesie w sobie ciężar historii i zarazem obowiązek jej przekazywania. Wobec tej przestrzeni twórca nie może pozostać obojętny: sztuka staje się tu formą czuwania, próbą ocalenia tego, co kruche, a zarazem fundamentalne dla tożsamości regionu i wspólnoty.

Dlatego właśnie *Symfonia Piaśnicka* pragnie wpisać się w ten ciąg pamięci – nie jako komentarz, lecz jako głos, który towarzyszy innym głosom: tym przerwany, tym wyciszonym, tym, które mogłyby zostać zapomniane. Muzyka, w swoim charakterze pozawerbalnym, staje się tu przestrzenią, w której można przywrócić Ofiarom obecność trwałą, niepodlegającą relatywizacji ani zmianom historycznych narracji.

Przeprowadzone analizy pozwalają stwierdzić, że *Symfonia Piaśnicka* stanowi artystycznie i poznawczo uzasadnioną realizację idei muzyki pamięci, łącząc współczesne środki kompozytorskie z funkcją upamiętnienia,

Słowa Janiny Andrzejewskiej, zapisane w pamiętniku, które widnieją na jednej z tablic w Muzeum Piaśnickim w Wejherowie, zachowują w tym kontekście swoją niezwykle aktualność – są nie tylko świadectwem, lecz także zobowiązaniem:

*„Piaśnica jako wspólny grób tysięcy nieznanych
męczenników, stała się symbolem cierpienia i cichego
bohaterstwa ludności Pomorza. Stała się świadectwem
hartu i męstwa narodu, który się nie ugiął”.*

Bibliografia

1. Arkun Aram, *Mansurian Reveals the Roots of His Music and Requiem Prior to Boston Premiere*, [dostęp 25.02.2025]. Dostępny w Internecie: <https://mirrorspectator.com/2015/10/01/mansurian-reveals-the-roots-of-his-music-and-requiem-prior-to-boston-premiere>
2. Ashley Tim, *Penderecki: Symphony No 8; Dies Irae; Aus den Psalmen Davids*, [dostęp 25.02.2025]. Dostępny w Internecie: <https://www.theguardian.com/music/2008/feb/08/classicalmusicandopera.shopping6>
3. Elphick David, *Decoding the music masterpieces: Shostakovich's Babi Yar*, [dostęp 19.02.2025]. Dostępny w Internecie: <https://theconversation.com/decoding-the-music-masterpieces-shostakovichs-babi-yar-82819>
4. Erhardt Lutz, *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*, PWM, Kraków 1975.
5. Hallbwachs Maurice, *La mémoire collective*, 1950, [dostęp 11.02.2025]. Dostępny w Internecie: https://www.psychanalyse.com/pdf/memoire_collective.pdf
6. Humięcka-Jakubowska Joanna, *Intuicja czy scjentyzm: Stockhausen – Ligeti – Nono – Berio – Xenakis – Grisey*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013.
7. Klein Michael L., *Intertextuality in Western Art Music*, Indiana University Press, Indianapolis 2005.
8. Kwiatkowski Krzysztof, *Mistrz dźwięku i ciszy. Luigi Nono*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.
9. Meyer Krzysztof, *Szostakowicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.
10. Meyer Krzysztof, *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
11. Moskalets Vladyslav, *Babi Jar: Pamięć i zapomnienie*, [dostęp 18.02.2025]. Dostępny w Internecie: <https://www.jhi.pl/artykuly/babi-jar-pamiec-i-zapomnienie>
12. Mycielski Zygmunt, *Przeżyłem VIII Warszawską Jesień*, „Ruch Muzyczny”, 1964, nr 21.

13. Nielinger Christian, *The Song Unsung: Luigi Nono's Il canto sospeso*, „Journal of the Royal Musical Association”, 2006, t. 131, nr 1.
14. Penderecki Krzysztof, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1977.
15. Ricoeur Paul, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Universitas, Kraków 2007.
16. Targosz Jan, *Dies Irae Krzysztofa Pendereckiego*, w: *Muzyka instrumentalno-wokalna Kompozytorów Krakowskich*, Kraków 1979.
17. Tarnawczyk Tomasz, *Elementy ekspresjonistyczne w twórczości Krzysztofa Pendereckiego*, w: *Dzieło muzyczne – dzieło sztuki*, red. Alicja Gronau-Osińska, Warszawa 2007.
18. Tomaszewski Mieczysław, „Tylko błędzenie...” *Pendereckiego droga twórcza*, w: *Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje*, Kraków 2016.
19. Topolski Jan, *Krzysztof Penderecki „Tren Ofiarom Hiroszimy”*, culture.pl, [dostęp 17.02.2025]. Dostępny w Internecie:
<https://culture.pl/pl/dzieło/krzysztof-penderecki-tren-ofiarom-hiroszimy>
20. Whittal Arnold, *Penderecki, Schoenberg and Van de Vate*, [dostęp 25.02.2025]. Dostępny w Internecie: <https://www.gramophone.co.uk/review/penderecki-schoenberg-and-van-de-vate>
21. Zieliński Tadeusz Andrzej, *Nowe utwory Krzysztofa Pendereckiego*, „Ruch Muzyczny”, 1961, nr 12.
22. Zieliński Tadeusz Andrzej, *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Wydawnictwo COMUK, Warszawa 1972.

Spis przykładów

Przykład 1. Seria wykorzystana przez Luigię Nono w <i>Il canto sospeso</i>	17
Przykład 2. D. Szostakowicz XIII Symfonia <i>Babi Jar</i> , cz. III, takty 6-13.....	28
Przykład 3. D. Szostakowicz XIII Symfonia <i>Babi Jar</i> , cz. I, takty 1-4.....	28
Przykład 4. <i>Symfonia Piaśnicka</i> , I. <i>Facta est super me</i> , temat początkowy.	52
Przykład 5. I. <i>Facta est super me</i> , t.77-80. Sekcja instrumentów dętych drewnianych.	54
Przykład 6. I. <i>Facta est super me</i> , t.86-89. Partia chóru mieszanego.	55
Przykład 7. I. <i>Facta est super me</i> - zestawienie fragmentów t. 87-89 oraz t.116-117..	56
Przykład 8. <i>Haec dicit Dominus</i> , t. 15–16 oraz 37–38: porównanie „motywu antycypującego” w dwóch różnych odcinkach części.	59
Przykład 9. <i>Haec dicit Dominus</i> , t. 41–45 – kontrapunkt rytmiczny fletów i klarnetów budujący efekt kinetycznego spiętrzenia.	60
Przykład 10. Porównanie solo wiolonczeli (III. <i>Et prophetavi</i> – t. 89-92) z tematem inicjalnym symfonii z części I. <i>Facta est super me</i>	66
Przykład 11. <i>Et prophetavi</i> , t. 97–102 – oddziaływanie warstwy kwintetu smyczkowego na motorykę partii instrumentów dętych	67
Przykład 12. <i>Et prophetavi</i> , t. 43–45 i 103–108 – zestawienie dwóch odcinków opartych o zasady kanonu (ciągłość procesualna).	68
Przykład 13. IV. <i>Ecce ego aperiam</i> , zestawienie czoła tematycznego Symfonii Piaśnickiej z motywiką pieśni <i>Kaszëbskô Królewò</i>	77
Przykład 14. Zestawienie drugiego segmentu pieśni <i>Kaszëbskô Królewò</i> z odpowiadającym mu przetworzeniem w części IV. <i>Ecce ego aperiam</i> , (partia waltorni, t. 19–20).	78
Przykład 15. IV. <i>Ecce ego aperiam</i> , t. 23–27 (grupa instrumentów dętych blaszanych). Zestawienie motywu kwartowego ulegającego wariantowaniu z jego pierwotnym wzorcem z części I., t. 77-78 (partie sopranów i altów).	79
Przykład 16. IV. <i>Ecce ego aperiam</i> , partia klarnetu basowego t. 41 oraz partia fletów t. 53. Przykład wykorzystania sonorystycznych efektów brzmieniowych	82
Przykład 17. IV. <i>Ecce ego aperiam</i> , partia kwintetu smyczkowego, t. 83. <i>Stretto</i>	84
Przykład 18. IV. <i>Ecce ego aperiam</i> , partia wiolonczel i kontrabasów t. 99 zestawiona z tematem inicjalnym <i>Symfonii Piaśnickiej</i>	85

Spis fotografii

Fotografia 1. oraz Fotografia 2. Drzewa wokół stosów, na których palono ciała ofiar w 1944 r. (fotografie własne).	8
Fotografia 3. Tablica w miejscu palenia zwłok Ofiar zawierająca tekst biblijny Ez 37, 1-14 (fotografia własna).	45