Beata Wróblewska

Pieśni Joachima Schwarza w opracowaniach wokalnych i wokalno-instrumentalnych



Słupsk 2012

Beata Wróblewska

Pieśni Joachima Schwarza w opracowaniach wokalnych i wokalno-instrumentalnych

Akademia Pomorska w Słupsku

Beata Wróblewska

Pieśni Joachima Schwarza w opracowaniach wokalnych i wokalno-instrumentalnych

Analiza formalna i problemy wykonawcze

Słupsk 2012

Recenzenci
prof. dr hab. Waldemar Górski
prof. zw. dr hab. Grzegorz Rubin

691

Projekt okładki
Beata i Janusz Wróblewscy

Redakcja i korekta
Ewa Bożek

Publikacja udostępniona nieodpłatnie na podstawie licencji
CC BY-NC-ND 3.0 PL
Pełny tekst licencji:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl/

W przypadku umieszczania pliku książki na innych serwerach
prosimy o zaznaczenie źródła pochodzenia pliku:
https://www.wydawnictwo.apsl.edu.pl

ISBN 978-83-7467-184-2

Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku
ul. K. Arciszewskiego 22a, 76-200 Słupsk
tel. 59 84 05 378, 59 84 05 375; faks 59 84 05 378
www.wydawnictwo.apsl.edu.pl e-mail: wydaw@apsl.edu.pl

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław
www.totem.com.pl; tel. 52 35 400 40

Obj. 17,5 ark. wyd., format B5

Muzyka jest językiem, który łączy wszystkie narody i otacza świat wtedy, gdy służy pokojowi.

Joachim Schwarz

WSTĘP

Ziemia słupska nosi w sobie ślady obecności dwóch narodów – Niemców i Polaków. Bywało w przeszłości, że Słupsk stawał się sceną, na której dokonywała się wymiana ludności obydwu krajów, zwłaszcza zaraz po II wojnie światowej, kiedy jedni mieszkańcy musieli zapomnieć, a drudzy wybaczyć niewypowiedziane pretensje. Skutki spustoszenia, jakiego dokonał największy konflikt zbrojny w historii świata, odcisnęły piętno na chrześcijańskich Kościołach w Europie, jednak z biegiem czasu ludzie odpowiedzialni za te Kościoły zaczęli odczuwać potrzebę przezwyciężania wzajemnej nieufności. Po 1945 r. podjęto próby rozliczenia tych, którzy byli odpowiedzialni za wywołanie wojny z całym jej okrucieństwem i rozpoczęła się powolna odbudowa tożsamości europejskiej milionów ludzi.

Podejmowane od lat działania mające na celu pojednanie niemiecko-polskie są nieustanną próbą stworzenia gwarancji pokoju, gdyż „nie da się osiągnąć pokoju na ziemi bez obrony dóbr osoby ludzkiej, swobodnej wymiany myśli między ludźmi, poszanowania godności osób i narodów, wytrwałego dążenia do braterstwa”[1]. Istnieje potrzeba ciągłego tworzenia kultury pamięci, prowadzenia dialogu w sprawach decydujących o przyszłości sąsiadujących ze sobą państw Europy, jak również inicjowania nowych działań na rzecz porozumienia i pojednania.

Niniejsza książka jest efektem pracy badawczej związanej z Joachimem Schwarzem, urodzonym w 1930 r. w Słupsku, niemieckim diakonem, dyrektorem muzyki kościelnej, kompozytorem i wydawcą. Celem dysertacji jest analiza warstwy słownej i muzycznej 11 utworów wokalno-instrumentalnych skomponowanych przez autorkę rozprawy, które powstały na podstawie jednogłosowych pieśni Schwarza, z uwzględnieniem problematyki wykonawczej występującej w tych utworach. Praca skierowana jest przede wszystkim do dyrygentów zespołów chóralnych i orkiestrowych, którzy do swojego repertuaru chcieliby włączyć utwory o tematyce religijnej, zawierające przesłanie pokoju, miłości i nadziei, mające również wymiar ekumeniczny.

Joachim Schwarz poprzez swoją działalność artystyczną oraz swoje zaangażowanie na rzecz rekonstrukcji zabytkowych organów w kościele św. Jacka w Słupsku wpisał się na trwałe w kulturalną mapę miasta. Należy docenić jego znaczący wkład w ratowanie niemiecko-polskiego dziedzictwa kulturowego. Podejmował inicjatywy, które służyły nawiązywaniu kontaktów i współpracy pomiędzy artystami niemieckimi i polskimi. Przyświecało mu motto „Musik ist

[1] *Katechizm Kościoła katolickiego*, rozdz. III, *Obrona pokoju*, Poznań 1994, s. 522.

eine Sprache, die alle Völker und die Welt umspannt, wenn sie dem Frieden dient"[2] (Muzyka jest językiem, który łączy wszystkie narody i otacza cały świat, gdy służy pokojowi).

Obecnie kontynuatorką tej idei jest wdowa po Joachimie Schwarzu – Mechthild. Dzięki jej staraniom Wydawnictwo Akademii Pomorskiej w Słupsku wydało w 2006 r. autobiograficzną książkę Schwarza *Na wschodzie wschodzi słońce*, która została przetłumaczona na język polski przez studentów filologii germańskiej AP w Słupsku pod merytoryczną opieką mgr Ilony Zwierz. Oprócz tego organizowane są niemiecko-polskie koncerty chóralne oraz wyjazdy studentów Akademii Pomorskiej na warsztaty grupy TAKT[3] do Neudietendorf w Niemczech. Odbyły się również wykłady[4] poświęcone J. Schwarzowi.

Niniejsza praca łączy się w pewnym stopniu z niemiecko-polskim projektem, który zakładał opracowanie na głos solowy, chór mieszany, organy i orkiestrę pieśni Joachima Schwarza. W ramach tej współpracy przewidziano również nagranie dwupłytowego albumu z polskimi i niemieckimi wersjami tych opracowań oraz wydanie śpiewnika z pieśniami w obu językach, a także wymianę chóralną między zespołami z Polski i Niemiec.

Inicjatorką tego przedsięwzięcia była Mechthild Schwarz, która postanowiła zrealizować pomysł muzycznego opracowania wybranych pieśni jej męża Joachima. W 2007 r. zwróciła się z taką propozycją do autorki niniejszej pracy. To doprowadziło do powstania swoistego niemiecko-polskiego dzieła o pokoju, miłości i nadziei. Jednogłosowe melodie Schwarza posłużyły autorce do stworzenia wokalno-instrumentalnych kompozycji, odrębnych w stosunku do oryginału, będących nową jakością brzmieniową i gatunkową, w których mamy do czynienia z różnymi formami pieśni. Utwór pierwotny jest dominujący i wyraźnie rozpoznawalny. Poszczególne kompozycje są w mniejszym lub większym stopniu związane z warstwą melodyczną i słowną oryginału. Istotne jest, że wszystkie prezentują idee, które występują w pieśniach Schwarza. W latach 2008-2009 powstały dwie wersje językowe opracowań. Nagrania wersji polskiej dokonano w dniach 28-30 kwietnia 2009 r., natomiast wersji niemieckiej w lipcu 2010 r. Wykonawcami wersji polskiej są: Katarzyna Chacińska – mezzosopran, Bogdan Narloch – organy, Chór Akademii Pomorskiej w Słupsku *Iuventus Cantans*, Pomorski Chór Kameralny *Cantus Pomeraniae* oraz muzycy grający na co dzień w orkiestrze Polskiej Filharmonii *Sinfonia Baltica* w Słupsku. Chóry i orkiestra zostały przygotowane i poprowadzone przez autorkę.

Wszyscy twórcy tekstów niemieckich wyrazili zgodę na wykorzystanie ich utworów w tym przedsięwzięciu. Stosowne zezwolenia na przedruk i opracowania znajdują się w wydawnictwie Mechthild-Schwarz-Verlag.

Autorka wybrała 11 kompozycji w wersji polskojęzycznej spośród 20 zarejestrowanych na potrzeby wspomnianego wcześniej projektu i uczyniła je przed-

---

[2] J. Schwarz, *Im Osten geht die Sonne auf*, Fassberg 1997, s. 129.

[3] Bliższe informacje na temat grupy TAKT na s. 25.

[4] Wykłady: *Melodie Joachima Schwarza w opracowaniach wokalno-instrumentalnych Beaty Wróblewskiej*, przeprowadzony przez autorkę podczas Sesji grupy TAKT w Neudietendorf (2008), oraz *Joachim Schwarz wobec niemiecko-polskiego dziedzictwa kulturowego w Słupsku*, wygłoszony przez autorkę podczas Konferencji flagowej z okazji 40-lecia Akademii Pomorskiej w Słupsku (2009).

miotem analizy przeprowadzonej w niniejszej pracy. Praca badawcza obejmowała m.in. zapoznanie się z materiałami związanymi z życiem muzycznym Słupska w ciągu jego kilkusetletniej historii. W większości była to literatura niemieckojęzyczna drukowana czcionką gotycką. Najważniejsze źródła, które pozwoliły autorce zgromadzić obszerny materiał to: bogata dokumentacja z działalności Schwarza w latach 1961-1998 w Niemczech i Polsce zebrana podczas wywiadów z Mechthild Schwarz, poparta licznymi artykułami prasowymi; informacje z archiwum Deutscher Evangelischer Kirchentag w Fuldzie oraz z wydawnictw Strube-Verlag i Carus-Verlag; materiały uzyskane od prezesa Stowarzyszenia Rekonstrukcji Organów Kościoła Zamkowego w Słupsku. Należy wymienić także najważniejsze pozycje książkowe, w których przedstawiona została sylwetka Joachima Schwarza. Są nimi: *Evangelische Jugendarbeit in Schleswig--Holstein. Die Geschichte der landeskirchlichen Jugendarbeit von 1921-1988* (1990) – książka Bernta Haaslera przedstawiająca historię pracy ewangelizacyjnej z młodzieżą na terenie Niemiec w latach 1921-1988. Następnie *Das Neue Lied im Evangelischen Gesangbuch: Lieddichter und Komponisten berichten* (1997) pod redakcją Dietricha Meyera, w której autorzy tekstów oraz kompozytorzy pieśni znajdujących się w śpiewnikach ewangelickich wypowiadają się o sobie, swoich utworach i o swojej działalności. Ważną pozycją była także autobiograficzna książka Joachima Schwarza *Na wschodzie wschodzi słońce* (2006) oraz artykuły ze słupskich gazet opisujące działalność Schwarza na Pomorzu w ostatnich latach jego życia. W celu zgłębienia tematu autorka nawiązała kontakt z grupą TAKT, a następnie podczas jednej z dorocznych sesji w Neudietendorf przedstawiła swoje kompozycje**.**

W badaniach autorka posłużyła się trzema metodami: biograficzną – w części pracy poświęconej życiu Joachima Schwarza, analizy materiałów oraz opisu historycznego. Materiałami badawczymi były partytury analizowanych utworów, oryginalne pieśni Schwarza, a także teksty źródłowe.

Praca składa się z czterech rozdziałów. W pierwszym autorka wprowadza czytelnika w historię Słupska w kontekście różnych przejawów życia muzycznego oraz ogólnie charakteryzuje środowisko muzyczne miasta, ze szczególnym uwzględnieniem lat 20. i 30. XX w. W kolejnym rozdziale przedstawia Joachima Schwarza jako diakona, kantora, dyrygenta, organistę, kompozytora i wydawcę. Opisuje jego życie, przesłanie ideowe i bogatą działalność dla rozwoju pieśni Kościoła ewangelickiego w kontekście pracy z chórami i zespołami wokalno--instrumentalnymi**.** Trzeci rozdział stanowi główną część rozprawy. Zawiera analizę utworów skomponowanych przez autorkę. Utwory te zostały dołączone do książki w formie dzieła zarejestrowanego na płycie CD. Ważnym elementem tego rozdziału jest zwrócenie uwagi na zagadnienia związane z problematyką wykonawczą na podstawie dwudziestoletniego doświadczenia autorki w pracy z chórami. Czwarty rozdział jest podsumowaniem części analitycznej. Do pracy dołączono bibliografię oraz aneksy, w których znalazły się analizy oryginalnych pieśni Joachima Schwarza poprzedzone zarysem rozwoju pieśni Kościoła ewangelickiego w Niemczech.

Przełom systemowy w Polsce i innych krajach bloku wschodniego otworzył nowy etap w dziejach Europy. Pojawiły się nowe możliwości nawiązywania współpracy i realizacji różnego rodzaju działań gospodarczych, naukowych,

kulturalnych. W tę nową rzeczywistość wpisuje się zarówno działalność koncertowa Joachima Schwarza, który po przemianach ustrojowych w 1991 r. zaczął organizować trasy koncertowe na Pomorzu Środkowym, jak i działania związane z realizacją wyżej wymienionego projektu niemiecko-polskiego.

Aby efekty były trwałe i głębokie, proces integracji musi się odbywać nie tylko na szczeblu państwowym, ale również, a może nawet przede wszystkim, na poziomie regionalnym i lokalnym. Autorka ma nadzieję, że w szerszej perspektywie niniejsza praca będzie stanowić wkład w budowanie porozumienia oraz stwarzanie przestrzeni do nawiązywania współpracy między Polakami i Niemcami – przestrzeni, którą będą mogły wypełnić wspólne przedsięwzięcia kulturalne, takie jak organizowanie niemiecko-polskich koncertów, czy też wymiana doświadczeń pomiędzy dyrygentami i chórami z obu krajów.

Autorka dziękuje wszystkim osobom, które udzieliły pomocy w przygotowywaniu tej pracy: Mechthild Schwarz, Ilonie Zwierz, translatorom tekstów: Jolancie Nitkowskiej-Węglarz, Joannie Wojdyło i ks. Jarosławowi Brylowskiemu, wszystkim muzykom biorącym udział w nagraniu płyty CD, a także księżom, którzy udostępnili kościoły do realizacji nagrań: ks. prałatowi Janowi Giriatowiczowi – proboszczowi rzymskokatolickiej parafii św. Jacka w Słupsku i ks. Wojciechowi Froehlichowi – proboszczowi ewangelicko-augsburskiej parafii Świętego Krzyża w Słupsku.

Rozdział 1

ZARYS KULTURY MUZYCZNEJ W SŁUPSKU PRZED II WOJNĄ ŚWIATOWĄ

Zmiany w rozwoju kultury muzycznej na terenach kształtującego się państwa polskiego wiązały się przede wszystkim z przyjęciem chrześcijaństwa i przenikaniem na ziemie polskie zachodnich wzorców kulturalnych, w tym chorału gregoriańskiego. Proces chrystianizacji Pomorza rozpoczął się ok. 1123 r., po zwycięstwie Bolesława Krzywoustego nad księciem zachodniopomorskim Warcisławem – pierwszym historycznym władcą Pomorza Zachodniego[5]. Doprowadziło to do utworzenia w 1140 r. biskupstwa w Wolinie, które zostało podporządkowane arcybiskupowi gnieźnieńskiemu[6]. Oprócz głównych ośrodków, gdzie wykonywano chorał gregoriański, takich jak biskupstwa i klasztory, istotną rolę w pielęgnowaniu kultury muzycznej odegrały szkoły parafialne i przyklasztorne, w których młodzież uczyła się śpiewu kościelnego[7].

Na przełomie XIII i XIV w. w Słupsku istniało kilka świątyń: kościół św. Piotra (obecnie w tym miejscu znajduje się kościół pw. Najświętszego Serca Jezusowego), kościół przyklasztorny św. Mikołaja należący do zakonu norbertanek[8], kościół św. Maurycego (obecnie pw. NMP Królowej Różańca Świętego)[9] oraz kościół przyklasztorny zakonu dominikanów (obecnie pw. św. Jacka)[10]. We wszystkich klasztorach kultywowano własne tradycje muzyczne. Poza czynnym uprawianiem chorału prowadzono naukę śpiewu i muzyki, zajmowano się kopiowaniem ksiąg, wszędzie działały chóry zakonne biorące udział w nabożeństwach i innych uroczystościach. W kościele przyklasztornym św. Mikołaja kan-

[5] J. Spors, *We wczesnofeudalnym księstwie sławieńsko-słupskim i gdańsko-pomorskim w XII--XIV wieku (do roku 1308)*, [w:] *Historia Słupska*, red. S. Gierszewski, Poznań 1981, s. 38-40.

[6] „Chrześcijaństwo zasłaniało Polskę od najazdów niemieckich, udostępniło cywilizację Zachodu. Budowano nowe kościoły i klasztory, obrządkom pogańskim nadawano charakter chrześcijański. Znakomita organizacja, dyscyplina kościelna, stała się wzorem dla wielu instytucji świeckich". M. Wozaczyńska, *Charakterystyka średniowiecza w Polsce*, [w:] tejże, *Muzyka średniowiecza*, Gdańsk 1985, s. 70, 71.

[7] Por. P. Podejko, *Życie muzyczne dawnego Gdańska, Pomorza i Kujaw*, Gdańsk 2001, s. 68.

[8] Klasztory norbertanów, w tym wiele klasztorów żeńskich, rozwijały się od XII w. w Polsce i na Śląsku: „Zakonnice dbały zarówno o materialny byt swego klasztoru, [...] jak i o dobra kulturowe: prowadziły już w końcu XIV w. szkoły z nauką śpiewu dla dziewcząt i chłopców, same uprawiały też czynnie muzykę". Por. K. Morawska, *Renesans 1500-1600*, [w:] *Historia muzyki polskiej*, red. S. Sutkowski, t. II, Warszawa 1998, s. 155.

[9] Por. Z. Machura, *Dzieje kościoła zamkowego w Słupsku*, Słupsk 2006, s. 9.

[10] Tamże, s. 7.

torka uczyła śpiewu i opiekowała się nutami. Istnieją szczątkowe informacje pochodzące z 1273 r. dotyczące działalności zakonu norbertanek: „Kantorka odpowiadała za śpiew zakonnic podczas mszy i wykształcenie wokalne sióstr, śpiew podczas nabożeństw, porządek wśród sióstr chórowych oraz sprawowała pieczę nad śpiewnikami i nutami. Ona także rozpoczynała hymny i modlitwy w chórze oraz podczas wszystkich procesji”[11].

Działalność muzyków miejskich potwierdzają także wyrywkowe informacje zawarte w książce *Niezwykłe dzieje Placu Stephana w Stolpie*, której autorem jest Otto Laudan, główny geodeta miasta. Dowiadujemy się z niej m.in., że ważniejsze wydarzenia w mieście były uświetnione występami muzyków, np. fanfarzystów, co wynika z opisu jednego z obrazów w Ratuszu Miejskim: „widzimy, jak poselstwo książęce przy dźwiękach fanfar powraca do miasta, aby przekazać mieszczanom radosną nowinę, iż odtąd ich kasztelania stała się grodem na prawie niemieckim”[12].

Książęta pomorscy nie wykazywali jednak większego zamiłowania do muzyki. Paweł Podejko wymienia dwóch, którzy byli zainteresowani oprawą muzyczną specjalnych uroczystości, czy też wyjątkowych okoliczności: „Bogusław X i Filip II – ludzie łagodni, nawet subtelni – zamiłowani byli w sztukach plastycznych i w muzyce. Tak np. Bogusławowi X towarzyszyło w podróży do Jerozolimy 8 trębaczy, a na dworze Filipa II [na zamku w Szczecinie] koncertował kwartet polski. [...] Na większe uroczystości komponowano i wykonywano specjalne kantaty. Na uroczystości domowe ściągano muzykantów miejskich lub królewskich”[13].

Muzyka związana z liturgią zajmowała na Pomorzu ważne miejsce już od XIII w. Poza chórami i towarzyszącymi im w późniejszych latach zespołami instrumentalnymi, w kościołach rozlegała się również muzyka organowa. Istnieją pojedyncze wzmianki na ten temat, według jednej z nich w 1507 r. organista grał w słupskim klasztorze Norbertanek[14].

Wiek XVI był trudnym okresem w dziejach Europy i Niemiec. Od narodzin reformacji zaczął formować się Kościół ewangelicki. W wielu miejscach, m.in. na Pomorzu, nauki Marcina Lutra były przyjmowane z wielką otwartością. Tam, gdzie przeważała ludność niemiecka, reformacja luterańska była istotnym czynnikiem germanizacyjnym. Dochodziło do wystąpień mieszczan przeciwko księżom. Podczas obrad Sejmu Trzebiatowskiego w 1534 r. luteranizm ogłoszono religią panującą w całym Księstwie Pomorskim. Wizytacje kościelne, przeprowadzone w 1535 r. przez głównego reformatora Pomorza Johannesa Bugenhagena[15], przyczyniły się do ostatecznego utrwalenia luteranizmu na tych terenach na następne cztery stulecia.

---

[11] Z. Madeła, *Życie codzienne w klasztorze zakonu norbertanek*, [w:] *Przedziwne dzieje kościoła św. Mikołaja i zakonu norbertanek w Słupsku*, red. Z. Madeła, H. Machura, Z. Machura, Słupsk 2004, s. 16.

[12] O. Laudan, *Niezwykłe dzieje Placu Stephana w Stolpie*, Słupsk 2005, s. 48.

[13] P. Podejko, *Życie muzyczne Szczecina na przestrzeni wieków*, [w:] tegoż, *Życie muzyczne dawnego Gdańska...*, s. 57-58.

[14] Por. B. Köhler, *Pommersche Musikkultur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Deutsche Musik im Osten Bd. 11)*, Sankt Augustin 1997, s. 25.

[15] Johannes Bugenhagen – reformator stosunków kościelnych na Pomorzu w XVI w.

Wiek XVII był dla podzielonych Niemiec okresem wojny trzydziestoletniej. Epoka międzypaństwowych konfliktów religijnych zakończyła się pokojem westfalskim zawartym w 1648 r. Kilka lat później, w roku 1655, rozpoczęto budowę organów w kościele zamkowym w Słupsku. Fundatorem instrumentu był książę Ernest Bogusław von Croy, ostatni z rodu książąt zachodniopomorskich Gryfitów. Organy powstawały przez niespełna trzy lata. Pierwszym twórcą instrumentu był Paul Fischer, organmistrz kościoła Mariackiego w Darłowie, a po jego nagłej śmierci praca została dokończona prawdopodobnie przez siostrzeńca Fischera Michaela Beriegiela lub przez Joachima Tielego (męża pasierbicy Fischera)[16].

Zbigniew Machura w książce *Dzieje kościoła zamkowego w Słupsku* pisze o wzmiance pochodzącej z XVIII w. dotyczącej zatrudnienia organisty w kościele zamkowym: „takim muzykiem był D.S. Arsandt z regimentu Grumbkowa w Słupsku. Pochodził z bardzo muzykalnej rodziny. W 1735 r. został wyznaczony przez Fryderyka Wilhelma I, króla Prus na stanowisko organisty w Koszalinie. Od 1736 r. na stanowisku organisty w kościele św. Jana"[17].

Od połowy XIX w. miasto przeżywało intensywny rozwój. Z powodu prowadzonej konsekwentnie akcji germanizacyjnej i braku polskich organizacji artystycznych nie można mówić o rozwoju życia koncertowego Polaków. Rozwijało się natomiast życie koncertowe ludności niemieckiej. Powstawały chóry i orkiestry, zapraszano artystów. W 1909 r. zostało założone *Konzertverein*[18] (Stowarzyszenie Koncertowe), które zajmowało się organizacją koncertów i zapraszaniem artystów. Po pierwszej wojnie światowej podobną działalność prowadził także Feliks Albrecht, sprzedawca instrumentów muzycznych i przedsiębiorca. Do miasta przyjeżdżały rozmaite orkiestry i zespoły instrumentalne, m.in.: orkiestra dworska Hansa von Bülowa z Meiningen, orkiestra Blüthnera, orkiestry z Petersburga i Budapesztu, Kwartet smyczkowy Havemanna, Kwartet z Brukseli, Trio Schumanna, Trio muzyki kameralnej „Związek Kapeli Królewskiej", Berlińska Kapela Katedralna. W Słupsku występowali m.in.: Hans Guido von Bülow – dyrygent, pianista i kompozytor (Niemcy), Franz Xaver Scharwenka – pianista i kompozytor (Niemcy/Polska), Edwin Fischer – pianista i dyrygent (Szwajcaria), Teresa Carreño – pianistka, wokalistka, kompozytor i dyrygent (Wenezuela), Artur Schnabel – pianista (Austria), Eugen d'Albert – pianista i kompozytor (Niemcy), Alfred Reisenauer – pianista, kompozytor i pedagog (Niemcy), Leopold Godowsky – pianista, kompozytor i pedagog (Polska), Ignaz Friedmann – pianista i kompozytor (Polska), Florian Zajc – skrzypek (Czechy), Willy Burmester – skrzypek (Niemcy), Juan Manen – skrzypek i kompozytor (Hiszpania), Gustav Havemanus – skrzypek (Niemcy), Pablo de Sarasate – skrzypek i kompozytor (Hiszpania), Georg Kulenkampff – skrzypek (Niemcy), Eugen Gura – śpiewak operowy (Austria), Mafalda Salvatini – sopran dramatyczny (Włochy), Lola Artôt de Padilla – sopran (Hiszpania/Belgia), Frieda Hempel

[16] Por. J. Janca, *Sztuka organmistrzowska na Pomorzu Zachodnim w dobie baroku – najwybitniejsze dzieła i ich twórcy między Słupskiem a Stargardem Szczecińskim*, [w:] *Organy i muzyka organowa XI*, red. J. Krassowski, Gdańsk 2000, s.171-173.

[17] Z. Machura, *Dzieje kościoła zamkowego...*, s. 40.

[18] O. Eulitz, *Stolp (Pommern) und seine Umgebung*, Stolp (Pommern) 1926, s. 129.

– sopran (Niemcy), Lula Mysz-Gmeiner – alt (Niemcy), Hertha Dehmlow – alt (Niemcy), Ottilie Metzger – alt (Niemcy), Julius Lieban – tenor (Austria-Niemcy), Walter Kirchhoff – tenor (Niemcy), Alexander Heinemann – baryton (Niemcy), Walter Schartner – kompozytor i dyrygent (Niemcy).

Słupsk w tym czasie posiadał również własne orkiestry i zespoły instrumentalne: *Stadtlichen Orchester*[19] (Orkiestra Miejska) czy *Liebhaberorchester* (Amatorska Orkiestra Symfoniczna) zrzeszona w *Orchesterverein* (Stowarzyszenie Orkiestrowe) założonym w 1871 r., *Trompetenkorps des Reiterregiments Nr 5.* (Orkiestra 5. Pułku Huzarów), *Stahlhelmkapelle* (Orkiestra Stalowych Hełmów) składająca się z muzyków – byłych żołnierzy. Wymienione orkiestry wojskowe wykonywały koncerty symfoniczne, muzykę teatralną oraz przedstawienia oratoryjne. Istniało także wiele zespołów i grup muzycznych zajmujących się głównie muzyką taneczną[20].

Oprócz zespołów instrumentalnych w Słupsku istniały liczne stowarzyszenia śpiewacze składające się z chórów mieszanych i męskich. Najstarszym z nich był *Männer Gesängverein* (Męski Związek Śpiewaczy) założony w 1857 r., którego dyrektorem muzycznym i dyrygentem był Gustav Boenig. Chór wykonywał pieśni narodowe i ludowe, posiadał również w swoim repertuarze duże kompozycje chóralne z udziałem solistów i orkiestry. Największym chórem była *Singakademie* (Akademia Śpiewu) założona w 1882 r., należąca do *Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands* (Związku Mieszanych Chórów Niemiec). Chór od 1884 r. pod przewodnictwem dyrygenta Gustava Boeniga wystawiał oprócz innych koncertów po dwa oratoria w roku[21].

Niemałą rolę w życiu muzycznym Słupska odgrywały również chóry kościelne, które oprócz oprawy muzycznej nabożeństw przygotowywały koncerty z muzyką religijną. Były to: *Der Kirchenchor von St. Marien* (Chór Kościelny św. Marii), *Altstädliche Kirchenchor* (Staromiejski Chór Kościelny) i *Der Schloßkirchenchor* (Chór Kościoła Zamkowego). W mieście działały również zespoły wykonujące głównie pieśni ludowe: *Männergesanverein Liedertafel*[22]

---

[19] *Musik in Pommern. Mitteilungsblatt des Verens zur Pflege pommerscher Musik*, red. W. Vetter, Greiswald 1937, s. 115, 116.

[20] O. Eulitz, *Stolp (Pommern)...*, s. 131.

[21] Tamże, s. 130.

[22] „Niemiecki amatorski ruch śpiewaczy opierał się głównie na działalności niezwykle licznych, popularnych, świeckich chórów męskich w stylu «Liedertafel». Założycielem pierwszego takiego chóru był Karl Friedrich Zelter, który w roku 1800 przejął kierownictwo, po Karlu Faschu, berlińskiej «Singakademie», a następnie w 1809 r. utworzył w Berlinie pierwszy męski chór pn. «Liedertafel». Nazwa ta przyjęła się, biorąc początek z nowej tradycji śpiewania dla rozrywki «przy stole biesiadnym». Berliński «Liedertafel», którego zadaniem było śpiewanie «dla króla i ojczyzny», zrzeszał przeważnie artystów profesjonalnych i nie od razu był chórem 4-głosowym. W kilka lat później w całych Niemczech zaczęły powstawać chóry męskie o charakterze popularnym na wzór «Liedertafel» Zeltera. Nie zrzeszały już artystów, lecz przedstawicieli mieszczaństwa różnych zawodów. Celem ich było ćwiczenie dla rozrywki pieśni wielogłosowych, będących opracowaniami niemieckich pieśni ludowych, a poziom artystyczny tych chórów był niski. Z biegiem lat do niemieckiego ruchu śpiewaczego włączyły się także amatorskie chóry mieszane, których liczba była znacznie skromniejsza". B. Zakrzewska-Nikiporczyk, *Życie muzyczne Pomorza w latach 1815-1920*, Gdańsk 1982, s. 133.

(Męskie Towarzystwo Śpiewacze „Liedertafel"), *Der Männerchor des Stolper Handwerks e.V.* (Chór Męski Rzemieślników Słupskich) i inne.

Kapele i chóry występowały podczas różnych uroczystości publicznych i prywatnych. W miejskim gimnazjum organizowane były np. koncerty związane z obchodami urodzin cesarzy Wilhelma I i Wilhelma II[23]. Występy odbywały się tam również przy okazji powitania lub pożegnania profesorów, obchodów jubileuszy i poszczególnych świąt w roku szkolnym. Chóry szkolne przygotowywały specjalnie skomponowane na te okazje utwory[24]. Poza tym łączyły się z innymi miejskimi chórami, biorąc udział w przedstawieniach teatralnych i operowych.

W 1910 r., z okazji 600. rocznicy otrzymania przez Słupsk praw miejskich, miasto gościło cesarza Wilhelma II z małżonką. W książce pt. *Niezwykłe dzieje Placu Stephana w Stolpie* autor Otto Laudan napisał: „Dostojna Para wjechała samochodami do miasta od strony dworca kolejowego, przygotowaną specjalnie w tym celu *via triumphalis* – centralną promenadą Bahnhofstrasse, następnie przez Bismarckplatz, Holstentorstrasse, Rynek i Neutorstrasse na Plac Stephana. W Nowej Bramie zajęło stanowiska ośmiu trębaczy Regimentu Strzelców Konnych nr 4 z Grudziądza, przebranych za rycerzy Zakonu, którzy przywitali nadjeżdżającą kawalkadę fanfarami"[25]. Nieco dalej jest wzmianka o pieśni wykonywanej przez chór Męskiego Towarzystwa Śpiewaczego wzmocniony chórem gimnazjalistów oraz o tym, że uroczystości były uświetniane udziałem orkiestr dętych i zespołów muzycznych[26].

Z kolei z książki J. Schwarza pt. *Na wschodzie wschodzi słońce* dowiadujemy się, że uroczysta oprawa muzyczna towarzyszyła także inspekcji przeprowadzonej przez feldmarszałka von Mackensena: „Kompania honorowa wraz z grającą orkiestrą jechała konno z koszar przez miasto [...]. Przy akompaniamencie marsza wojskowego von Mackensen dokonywał przeglądu kompanii, wsiadał do powozu zaprzężonego w cztery konie i przy dźwiękach muzyki i wiwatach ludności jechał wzdłuż Bahnhofstrasse (obecnie ulica Wojska Polskiego) do hotelu «Franziskana» (obecnie hotel «Piast» z kawiarnią «Franciszkańska»)"[27].

W placówkach oświatowych młodzież miała możliwość uczenia się gry na instrumentach oraz zdobywania praktyki w zespołach instrumentalnych i wokalnych prowadzonych przez pedagogów należących do *Reichverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer*[28] (Związku Rzeszy Niemieckich Artystów Muzyków i Nauczycieli Muzyki).

---

[23] Wilhelm I Hohenzollern (1797-1888) – cesarz niemiecki i król Prus; Wilhelm II Hohenzollern (1859-1941) – ostatni cesarz niemiecki i król Prus, wnuk cesarza Wilhelma I.

[24] W 1897 r. wykonywano np. E. Kremsera *Sechs Altniederlandische Volkslieder*, *Wilhelm der Grosse*, *Hymnus an Apollo*, w 1904 r. utwór W. Rudnika *Heil Hohenzollern!* – informacje zaczerpnięte z programów szkolnych: *XXXX Programm des städtischen Gymnasiums, Real-Progymnasiums und der Realschule zu Stolp für das Schuljahr 1896-97* oraz *XXXXVII Programm des städtischen Gymnasiums, der Realschule und der Vorschule zu Stolp für das Schuljahr 1903-1904.*

[25] O. Laudan, *Niezwykłe dzieje Placu Stephana...*, s. 60.

[26] Por. tamże, s. 63.

[27] J. Schwarz, *Na wschodzie wschodzi słońce*, Słupsk 2006, s. 16.

[28] O. Eulitz, *Stolp (Pommern)...*, s. 129.

Rozwijało się również wykonawstwo muzyki rozrywkowej, głównie w restauracjach i hotelach, które codziennie zapraszały mieszkańców Słupska na popołudniowe i wieczorne koncerty artystyczne.

Na miano wydarzeń artystycznych zasługują wieczory muzyczne organizowane w kościele Mariackim. W biuletynie informacyjnym *Musik in Pommern* z marca 1933 r., w artykule pt. *Das Stolper Musikleben in den letzten Jahren*[29], Rudolf Spittel pisze, że w mieście brakowało odpowiedniego pod względem architektury i akustyki miejsca, w którym mogłyby się odbywać koncerty, a jedynie kościół św. Marii spełniał takie wymagania. Z tego samego źródła wiadomo, że istniejący przy tym kościele chór podejmował się wykonywania dzieł dawnych mistrzów, były to m.in. *Weihnachtsoratorium* i kantaty J.S. Bacha, utwory H. Schütza czy też *Te Deum* G.F. Händla.

W roku 1937 w kościele Mariackim odbył się koncert muzyki religijnej zatytułowany „Alte und neue Musik im Ostseeraum" (Stara i nowa muzyka w obszarze Morza Bałtyckiego), podczas którego oprócz utworów z ostatnich sześciu stuleci zaprezentowane zostały najnowsze kompozycje H. Distlera, C. Nielsena, Ch. Knuda Jeppesena oraz E.K. Rößlera[30].

W latach 30. działało w Słupsku *Gesellschaft der Musikfreunde*[31] (Stowarzyszenie Przyjaciół Muzyki), którego głównym zadaniem było organizowanie w maju dorocznego święta, jakim był *Ostpommersche Musikfest* (Wschodniopomorski Festiwal Muzyczny). Dużym wydarzeniem była w 1937 r. czwarta edycja tego festiwalu, poświęcona pamięci Ludwiga van Beethovena[32].

Mieszkańcy Słupska mieli również możliwość obejrzenia spektakli operowych, operetkowych[33] i teatralnych, które z powodu braku oddzielnego budynku

---

[29] Por. R. Spittel, *Das Stolper Musikleben in den letzten Jahren*, [w:] *Musik in Pommern--Mitteilungsblatt herausgegeben vom Verein zur Pflege Pommerscher Musik*, red. H. Engel, Greiswald 1933, s. 61, 62.

[30] Distler Hugo (1908-1942) – kompozytor niemiecki, wybitny kontynuator ewangelickiej muzyki kościelnej. Tworzył wybitne dzieła chóralne i organowe. Por. Z. Wachowicz, *Distler Hugo*, [w:] *Encyklopedia muzyczna. Część bibliograficzna*, t. „cd", red. E. Dziębowska, Kraków 1984, s. 415. Carl August Nielsen (1865-1931) – kompozytor duński wzorujący się na twórczości Johana Severina Svendsena (1840-1911), pierwszego, norweskiego symfonika reprezentanta norweskiego stylu narodowego. Por. J. Chomiński, K. Wilkowska--Chomińska, *Skandynawia*, [w:] *Historia muzyki*, cz. 2, Kraków 1990, s. 215. Por. M. Negrey, *Svendsen Johan Severin*, [w:] *Encyklopedia muzyczna*. *Część biograficzna*, t. 10, red. E. Dziębowska, Kraków 2007, s. 205, 206. Jeppesen Knud Christian (1892-1974) – duński muzykolog i kompozytor. Uczeń Carla Nielsena. K. Morawska, *Jeppesen Kned Christian*, [w:] *Encyklopedia muzyczna*. *Część biograficzna*, t. 4, red. E. Dziębowska, Kraków 1993, s. 454, 455. Pastor Ernst Karl Rößler – kompozytor, znawca organów, który w latach 30. XX stulecia działał na Pomorzu. www.pomerania2008.com/geshichte.htm z dn. 2.06.2012 r.

[31] Por. M. Leuchtmann, *Die Gesellschaft Musikfreunde*, [w:] *Festschrift zum 2. Ostpommerschen Musikfest 1.Ostpommerschen Kreissängerfest und Windebahnfest der Kreishandwerkerschaft*, Stolp 1935, s. 27. www.bibliotekacyfrowa.eu/dlibra/docmetadata?id=8066 z dn. 7.07.2011 r.

[32] K.-H. Pagel, *Stolp in Pommern – eine ostdeutsche Stadt. Ein Buch über unsere pommersche Heimat*, Lübeck 1977, s. 224.

[33] W biuletynie *Musik in Pommern...* z 1933 r. w artykule *Das Stolper Musikleben in den letzten Jahren* Rudolf Spittel wymienia następujące tytuły operetek, oper i dramatów granych

teatralnego były organizowane w strzelnicy obywatelskiej przy Placu Stefana. Istniały wprawdzie plany wybudowania nowego obiektu z pomieszczeniami wystawowymi i restauracją, jednak nigdy nie doszło do ich realizacji[34].

w latach 1930-1933: *Ein Sommernachtstraum*, *Der Waffenschmied*, *Fra Diavolo*, *Die lustigen Weiber*, *Das Glöckchen des Eremiten*, *Viel Lärm um nichts***.**

[34] K.-H. Pagel, *Stolp in Pommern...*, s. 223.

Rozdział 2

JOACHIM SCHWARZ – CZŁOWIEK PONAD PODZIAŁAMI

Joachim (Jochen[35]) Schwarz (1930-1998)

Dlaczego ten ewangelicki diakon, kantor i organista, który jako piętnastolatek opuścił Stolp – tak przed II wojną światową nazywał się Słupsk – pół wieku później zaczął odwiedzać swoje rodzinne strony, szerząc przyświecającą mu ideę, że muzyka jest językiem łączącym wszystkie narody, jeśli służy pokojowi? Jakie przeżycia miały wpływ na kształtowanie się jego światopoglądu? Co zadecydowało o tym, że na słupskim cmentarzu dziesięć lat po jego śmierci została odsłonięta tablica upamiętniająca go jako osobę zasłużoną dla miasta? Odpowiedzi na takie pytania można poszukać w autobiograficznej książce *Na wschodzie wschodzi słońce*. O jego wkładzie w odnawianie i pielęgnowanie kulturowego dziedzictwa Słupska napisano wiele artykułów prasowych, z których wyłaniał się obraz gorącego orędownika pokoju, dążącego do pojednania i współpracy. Zapoczątkowane przez niego inicjatywy, takie jak np. nawiązywanie i podtrzymywanie kontaktów między Polakami i Niemcami oraz współpraca przy organizacji przedsięwzięć kulturalnych, są kontynuowane dzięki wsparciu (również finansowemu) jego żony Mechthild Schwarz.

Dzieciństwo i lata młodości

Urodził się 25 stycznia 1930 r. w Słupsku, był synem Maxa i Marty, z domu Voll. W 1936 r. rozpoczął naukę w szkole podstawowej, w tym samym czasie u swojego wujka uczył się grać na fisharmonii, zaś po przejściu do szkoły średniej, u nauczyciela muzyki z gimnazjum pobierał lekcje gry na fortepianie. Od 1940 r. należał do Jungvolk – pisze o tym w książce *Na wschodzie wschodzi słońce*: „w wieku 10 lat zostałem zobowiązany do wstąpienia do Jungvolku. Dotyczyło to wszystkich chłopców i dziewczynek pochodzenia aryjskiego”[36].

Dzięki temu, że jego dziadek był członkiem rady kościelnej kościoła zamkowego, nastoletni Joachim miał możliwość grywania na organach w tym kościele.

[35] Na początku swojej działalności Schwarz częściej posługiwał się krótszą formą swojego imienia – Jochen.

[36] J. Schwarz, *Na wschodzie wschodzi...*, s. 19.

Jak się później okaże, los tego instrumentu będzie mu w ostatnich latach życia szczególnie bliski. Mając 12 lat, grywał już na organach podczas nabożeństw w małym kościółku ewangelicko-luterańsko-separatystycznym, mieszczącym się przy obecnej ulicy Krasińskiego (od 1946 r. należy on do Cerkwii prawosławnej).

W lipcu 1945 r. opuścił Słupsk i wyruszył na zachód, w kierunku Berlina, z zamiarem dołączenia do matki, sióstr i dziadków, którzy pół roku wcześniej wyjechali z miasta. Po trzech miesiącach odnalazł ich w Eschede, dokąd zostali ewakuowani z Berlina.

Po wojnie Schwarzowie założyli firmę tapicerską w Eutin w zachodnich Niemczech. Postanowili powrócić do zajęcia, które wykonywali przed wojną – w Słupsku zajmowali się siodlarstwem i produkcją mebli tapicerowanych. Rodzice liczyli, że Joachim przejmie po nich przedsiębiorstwo, jednak on już wtedy interesował się pracą w kościele. Biskup z Eutin wysłał go do Rickling, by tam kształcił się na diakona.

Studia, przygotowanie do zawodu kantora, diakona i organisty

Od 1 kwietnia 1947 r. Joachim Schwarz rozpoczął kształcenie teologiczno-diakońskie w szkole diakonów w Rickling/Holsztyn. Prowadzący szkołę pastor Johannes Schmidt skierował go w 1949 r. na trzymiesięczne studium zorganizowane na wyspie Mainau, na Jeziorze Bodeńskim. Dzięki temu przełomowemu wydarzeniu Joachim Schwarz mógł zamknąć dotychczasowy okres życia, na którym swoje piętno odcisnął narodowy socjalizm:

> „Ogromnie ważnym przeżyciem było dla mnie uczestniczenie w roku 1949 w studium zorganizowanym w Międzynarodowym Instytucie Światowego Związku Młodych Mężczyzn Wyznania Chrześcijańskiego (YMCA) w pałacu na wyspie Mainau, na Jeziorze Bodeńskim. Szwedzki hrabia Lenard Bernadotte wraz z międzynarodową grupą wykładowców zorganizował to studium, by przekazać młodym ludziom europejski sposób myślenia i działania. Przez te trzy miesiące zacząłem odchodzić od mojego nacjonalistycznego myślenia.
>
> Rozmowy z młodzieżą z różnych krajów, wykłady, wspólne muzykowanie i śpiewanie europejskich piosenek otworzyło mi oczy i uszy na życie w innym świecie, w świecie przepełnionym duchem chrześcijańskim i wolnościowym”[37].

Pastor Schmidt kierował uczniów do właściwych szkół, aby mogli rozwijać swoje predyspozycje. W ten sposób Schwarz został zwolniony z zajęć teologicznych na korzyść wykładów muzycznych. W latach 1949-1950 studiował muzykę kościelną w Akademii Muzycznej w Lubece, gdzie kształcił się na kantora i organistę. Ponieważ miasto było zniszczone – brakowało budynków, w których można było prowadzić zajęcia – wykłady odbywały się w Rickling.

W 1951 r., po zakończeniu edukacji, został zatrudniony w Rickling jako diakon, organista i kantor. Do jego obowiązków należało m.in. prowadzenie chóru dziecięcego, chóru kościelnego oraz praca z młodzieżą. Te same obowiązki wy-

[37] Tamże, s. 65.

konywał również w Glücksburgu (1954-1956) i w kolegiacie w Elmshorn (1957--1961). Kolegiata w Elmshorn była jego pierwszym oficjalnym miejscem pracy. W tym czasie (1957-1959) podjął również studia na Wydziale Muzyki Kościelnej w Wyższej Szkole Muzycznej w Hamburgu. Studiował kompozycję u Hansa Friedricha Micheelsena[38] oraz liturgikę u Ottona Broddego.

Hans Friedrich Micheelsen był w latach 50. znanym kompozytorem związanym z Kościołem ewangelickim w Niemczech. Schwarz, będąc jego asystentem, czasami zastępował go w prowadzeniu chóru kościelnego. Bycie przy mistrzu, pokazywanie się w jego towarzystwie spowodowało, że Joachim Schwarz był powszechnie rozpoznawany.

Praca z młodzieżą, działalność pedagogiczna i koncertowa

W latach 50. Schwarz brał udział w organizowaniu *Singwoche*[39], które odbywały sie w Koppelsbergu. W 1961 r., dzięki doświadczeniu zdobytemu w dotychczasowej pracy z młodzieżą, został zatrudniony w parafialnym biurze młodzieży ewangelickiej w Koppelsbergu[40]. Specjalnie dla niego utworzono nową posadę – *Landesjugendkantor*. Został kantorem młodzieży ewangelickiej na obszar Szlezwik-Holsztyn. W tym samym roku założył *Kantorei der Evangelischen Jugend – Schleswig-Holstein* (Chór Młodzieży Ewangelickiej w Szlezwiku--Holsztynie). Śpiewacy spotykali się regularnie podczas tygodni śpiewu oraz innych spotkań i warsztatów muzycznych. Zespół miał w repertuarze dawną i współczesną muzykę kościelną. Oprócz tego wykonywali nowoczesne kompozycje z elementami jazzu, które były efektem poszukiwania nowych muzycznych form wyrażania wiary i wychwalania Boga. Wspólnie z chórem Schwarz organizował wielokrotnie *Offene Singen*[41], jak również przygotowywał programy koncertowe z muzyką kościelną: *Geistliche Chormusik*, *Geistliche*[42] *Abendmusik*, *Adventsmusik.* Były one prezentowane w parafiach na terenie Szlezwika-

---

[38] Hans Friedrich Mecheelsen (1902-1973) niem. kompozytor; uczeń Paula Hindemitha w Musikhochschule w Berlinie; od 1954 r. do 1962 r. profesor nowo powstałego Wydziału Muzyki Kościelnej w Musikhochschule w Hamburgu. Por. S. Zöllner, *Hans Friedrich Mecheelsen*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. L. Finscher, *Personenteil*, t. 12, Kassel 2004, szp. 165-167.

[39] Warsztaty muzyczne, które w zależności od czasu trwania nazywane są: *Singwoche* (tygodniowe), *Singwochenende* (od piątku do niedzieli), *Singfreizeit* (trwające dłużej niż tydzień).

[40] Joachim Schwarz przez wiele lat przybywał do Koppelsbergu jako gość, by razem z krajowym pastorem do spraw młodzieży H.-J. Arpem organizować Tygodnie Śpiewu (*Singwoche*). Por. B. Haasler, *Evangelische Jugendarbeit in Schleswig-Holstein. Die Geschichte der landeskirchlen Jugendarbeit von 1921 bis 1988*, Neumünster 1990, s. 167.

[41] *Offene Singen* – próby chóru otwarte dla chętnych z całej wspólnoty wiernych.

[42] „w baroku powstawały koncerty kościelne czyli „duchowne" (concerti ecclesiastici, geistliche Konzerte). [...] Jedynie koncert kościelny należy uznać za nowe osiągnięcie garunkowe epoki. Źródłem tekstu w koncertach kościelnych były psalmy i Ewangelia, zarówno w języku łacińskim, jak i w językach narodowych. Zwłaszcza w ośrodku niemieckim koncert kościelny w języku rodzimym zyskał dużą popularność". M. Kowalska, *Wokalno-instrumentalna muzyka religijna*, [w:] tejże, *ABC historii myzyki*, Kraków 2001, s. 228.

-Holsztynu, a z czasem także w innych landach. Do udziału w tych koncertach często byli zapraszani soliści (śpiewacy i instrumentaliści).

Spośród najważniejszych sukcesów zespołu należy wymienić uczestnictwo w Niemieckim Festiwalu Młodzieżowym w Berlinie (1962), w Niemieckich Ewangelickich Dniach Kościoła (*Deutscher Evangelischer Kirchentag*)[43] – w Kolonii (1965) i w Hanowerze (1967), uczestnictwo w Festiwalu w Wesel (1966) oraz występy na festiwalach zagranicznych: „International Youth Festival of the Arts" w Edynburgu (1969), „Friedensfestival" w Göteborgu (1970) i „International Youth Arts Festival" w Norfolk (1972).

W swoim dorobku mieli wiele płyt z muzyką kościelną: zarówno utwory dawne, jak i współczesne. Warto również dodać, że w Koppelsbergu na początku lat 60. powstało studio nagraniowe, w którym Schwarz mógł nagrywać ze swoim zespołem nowe pieśni kościelne. Płyty, a także kasety magnetofonowe z tymi utworami były przeznaczone do rozpowszechniania, a także wykorzystywane w czasie prób śpiewu.

Wkrótce po objęciu przez niego w 1961 r. stanowiska *Landesjugendkantora*, ośrodek w Koppelsbergu zaczął zyskiwać na znaczeniu jako miejsce szczególnej pielęgnacji nowej muzyki, nowych pieśni duchowych i nowych muzycznych form kultu[44].

Coraz większą popularność zaczęły zyskiwać organizowane w Koppelsbergu spotkania dla młodzieży ewangelickiej i warsztaty „Musik-Spiel-Feier". Uczestniczący w nich dyrygenci ewangelickich chórów młodzieżowych z całej Republiki Federalnej Niemiec mogli zapoznać się ze stosowanymi przez Schwarza metodami pracy z młodzieżą.

Począwszy od 1967 r., przez 24 lata Schwarz był odpowiedzialny za przygotowanie i prowadzenie śpiewu podczas Niemieckich Ewangelickich Dni Kościoła, w których brało udział od kilku do nawet kilkudziesięciu tysięcy osób[45]. W tym czasie pracował również w komisji redakcyjnej zajmującej się wydawaniem nowych śpiewników.

W 1972 r. dr Friedrich Hübner – biskup Krajowego Kościoła Ewangelicko-Luterańskiego w Szlezwiku-Holsztynie przyznał mu tytuł dyrektora muzyki kościelnej (*Kirchenmusikdirektor*). Było to swego rodzaju wyróżnienie za wybitne zasługi w pielęgnowaniu muzyki kościelnej, m.in. za wprowadzanie nowych pieśni i innych form muzycznych, takich jak *Singsprüche*[46] czy kanony.

W 1973 r. powrócił po kilkunastu latach z Koppelsbergu do Rickling i przez

---

[43] *Deutscher Evangelischer Kirchentag* (DEKT) – ruch ewangelików, świeckich członków Kościoła ewangelickiego, których łączy chrześcijańska wiara, a także zaangażowanie na rzecz przyszłości Kościoła. Ruch istnieje od 1949 r.; jego zadaniem jest organizowanie co dwa lata, w wybranym mieście, pięciodniowych zjazdów wiernych z całych Niemiec.

[44] Por. B. Haasler, *Evangelische Jugendarbeit in Schleswig-Holstein...*, s. 155.

[45] Informacja z Archiwum Deutscher Evangelischer Kirchentag.

[46] *Singsprüche* – śpiew wspólnotowy, w których fragmenty jednogłosowe przeplatają się z wielogłosowymi. Może być wykonywany w całości w układzie czterogłosowym lub przybierać formę kanonu. Tekst jest na ogół oparty na krótkim wersecie zaczerpniętym z Biblii lub jakiejś sentencji. Por. J. Stallmann, *Gemeindegesang*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklpädie der Musik*, red. L. Finscher, *Sachteil*, t. 3, Kassel 1995, szp. 1186.

5 lat pracował w szkole zawodowej Domu Zakonnego, gdzie dawniej kształcił się na diakona i kantora. Do jego obowiązków należało m.in. przygotowywanie oprawy muzycznej do nabożeństw z udziałem niepełnosprawnych. W tym czasie wziął udział w kursie przygotowującym do wykorzystania muzyki w terapii osób niepełnosprawnych zorganizowanym w *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst „Mozarteum"* w Salzburgu:

> „W tym czasie uczęszczałem do Instytutu Orffa w Salzburgu. Z ówczesnym kierownikiem prof. Wilhemem Kellerem łączy mnie osobista i muzyczna przyjaźń. Te spotkania były dla mnie nowymi bodźcami jak np. całościowe przekazywanie muzyki, która miała przemawiać w równym stopniu do ciała, duszy i rozumu"[47].

W latach 1978-1993 był wykładowcą w Placówce ds. Nabożeństwa i Muzyki Kościelnej (*Die Arbeitsstelle für Gottesdienst und Kirchenmusik*) na Wydziale Kształcenia i Doskonalenia Muzyków Kościelnych Krajowego Kościoła Ewangelicko-Luterańskiego w Hanowerze (*Abteilung Aus- und Fortbildung von Kirchenmusikern der Evangelischen Landeskirche Hannover*[48]). Przez 15 lat pracy na tym stanowisku prowadził seminaria, w których wzięło udział 1000 muzyków kościelnych.

W tym samym czasie (1978) Schwarz założył chór *Mercoledi musica*, z którym pracował do momentu przejścia na emeryturę w 1993 r. Ich repertuar był bardzo zróżnicowany: wykonywali dzieła dawnych mistrzów (np. *Die Weihnachtshistorie* Heinricha Schütza), jak również współczesne utwory (np. *Die Beatmesse* Petera Janssensa). Poza tym śpiewali pieśni tworzone w czasie sesji kompozytorów i autorów tekstów oraz brali udział w Niemieckich Ewangelickich Dniach Kościoła. Ich zadaniem było prezentowanie pieśni uczestnikom uroczystości i jednocześnie ułatwienie im włączania się do wspólnego śpiewu.

Działalność kompozytorska

Wprawdzie komponowanie nie było głównym nurtem działalności Schwarza, jednak ma on w swoim dorobku kilkadziesiąt pieśni. Poza tym zaraz po wojnie pisał dla uczniów ćwiczenia do nauki gry na fortepianie, gdyż brakowało wtedy materiałów edukacyjnych. Tworzył także liczne opracowania na różne składy instrumentalne do wykorzystania podczas warsztatów z młodzieżą – zazwyczaj powstawało kilka wersji danego utworu, było to uzależnione od składu, jaki zebrał się podczas warsztatów. Ponad 70 pieśni zostało wydanych drukiem w wydawnictwach Strube, Carus i in. Najbardziej znany jest czterogłosowy kanon zatytułowany *Ausgang und Eingang*[49] (Wyjście i Wejście) z 1962 r., który

---

[47] J. Schwarz, *Joachim Schwarz. B. Lebensgang*, [w:] *Das neue Lied im Evangelischen Gesangbuch. Lieddichter und Komponisten berichten Archiv der Evangelischen Kirche im Rheinland*, red. D. Meyer, Düsseldorf 1997, s. 268.

[48] Tamże.

[49] „Kanon był śpiewany, grany na instrumentach blaszanych i tańczony w małych i dużych grupach różnych wspólnot. Podczas Ewangelickich Dni Kościoła był wykonywany przez

był wielokrotnie wydawany: począwszy od książek drukowanych w poszczególnych latach z okazji Dni Kościoła, poprzez wydawnictwa dla dzieci, młodzieży i rodzin, a kończąc na śpiewnikach Kościoła katolickiego i Kościoła metodycznego w Niemczech, Austrii, Szwajcarii i USA. W międzynarodowej książce *Thuma mia*, wydanej przez monachijskie wydawnictwo Strube, kanon został opublikowany w 10 różnych językach.

Jego warsztat kompozytorski kształtował się pod wpływem H.F. Micheelsena. Schwarz potrafił krytycznie patrzeć na kompozycje. Przykładem może być pieśń skomponowana do słów Dietricha Bonhoeffera *Von guten Mächten*. Postanowił napisać nową, własną melodię do tego tekstu, ponieważ ta, która cieszyła się w Niemczech dużą popularnością, była jego zdaniem zbyt infantylna i nie oddawała ładunku emocjonalnego zawartego w tekście Bonhoeffera.

Joachim Schwarz jest wymieniany wśród kompozytorów tworzących *Neue Geistliche Lieder* (Nowe Pieśni Duchowe). Największą aktywność przejawiał w latach 60., kiedy we wspólnocie Kościoła ewangelickiego było duże zaporzebowanie na nowe pieśni kościelne. W następnej dekadzie skupił się głównie na działalności pedagogicznej. Kolejne kompozycje zaczęły się pojawiać pod koniec lat 70. i powstawały aż do jego śmierci w 1998 r.

Działalność redakcyjno-wydawnicza

Studia w hamburskiej Wyższej Szkole Muzycznej były dla Schwarza okazją do zetknięcia się z jednym z reformatorów niemieckiej muzyki religijnej, za jakiego uważany jest H.F. Micheelsen[50]. Schwarz był godnym kontynuatorem myśli swojego mistrza. Drugą ważną osobą mającą wpływ na kształtowanie się jego poglądów był Otto Brodde (wykładający liturgię), z którym potem przez wiele lat pracy zawodowej utrzymywał kontakty i z którego pomocy niejednokrotnie korzystał, zwłaszcza jeśli chodzi o dobór pieśni w nowo wydawanych śpiewnikach.

Już w czasie studiów Schwarz włączał się w organizację i prowadzenie *Singwoche* w Koppelsbergu, a od momentu, gdy został kantorem młodzieży ewangelickiej w Szlezwiku-Holsztynie, miał bezpośredni wpływ na kształt organizowanych przez siebie warsztatów dla młodzieży. On decydował również, jakimi pieśniami zajmowano się podczas tych spotkań.

Na początku lat 60. muzyka w Kościele niemieckim przeżywała rozkwit. Zaczął rozwijać się nowy gatunek, który jest określany jako *Neues Geistliches Lied*. Jedną z przyczyn, które do tego doprowadziły, było dążenie do ożywienia nabożeństw określanych przez Schwarza jako „smutne, sztywne i zimne”[51]. Nie

---

3-7 tysięcy osób. Mówiono mi zawsze, że tekst i melodia kanonu jest ponadczasowa”. Tamże, s. 265.

[50] „Micheelsena należałoby koniecznie zaliczyć do jednego z inicjatorów rozwoju rozpoczętego w roku 1925 renesansu muzyki kościelnej, którzy tworzyli pierwsze znaczące dzieła liturgiczne muzyki kościelnej, do których to dzieł, jako dojrzałych osiągnięć, nawiązywała młoda muzyka niemiecka”. E. Knorr, artykuł *Das Kyrie der deutschen Liedmesse* z 1964 roku (brak nazwy gazety).

[51] Por. B. Haasler, *Evangelische Jugendarbeit in Schleswig-Holstein...*, s. 169.

brakowało głosów, że o sprawach wiary należy mówić współczesnym językiem, a to rodziło konieczność pisania nowych, wartościowych tekstów. Nie bez znaczenia było również to, że niektóre środowiska chciały się odciąć od czasów nazistowskich, kiedy ruch Niemieckich Chrześcijan (*Die Deutschen Christen*) został podporządkowany władzom Trzeciej Rzeszy i zgodził się zaakceptować ich doktrynę. Oczywiście nie oznacza to, że wszystko, co było wcześniej, zostało zanegowane, niemniej jednak w nowo wydawanych śpiewnikach coraz więcej starych pieśni było zastępowanych nowymi[52]. W takiej atmosferze powstawały nowe teksty i melodie. Eksperymentowano z wprowadzaniem do nabożeństw elementów jazzu i muzyki popularnej. W *Mitteilung der Ev. Jugend in Schleswig-Holstein* (Biuletyn Ewangelickiej Młodzieży w Szlezwiku-Holsztynie), którego Schwarz był redaktorem od grudnia 1961 r., można znaleźć liczne artykuły jego autorstwa dotyczące religijnej muzyki młodzieżowej. W jednym z nich pisał o rozdźwięku między wciąż silnie zakorzenionym przyzwyczajeniem do wykonywania dzieł dawnych mistrzów a oczekiwaniem wspólnoty na nowe formy i pieśni:

> „Pytanie, czy dalszy rozwój nowych form nabożeństw ma swój sens: co właściwie zostało w okresie powojennym w tym kierunku zrobione? Dzieła Bacha, Schütza, Distlera i Praetoriusa wznawiano wielokrotnie. Dzisiaj pragniemy nowych form, ale jednocześnie lubujemy się w sprawdzonych, starych. Rozłam pomiędzy starymi formami i stylem a tym, czego czas dzisiejszy od nas wymaga, jest ogromny. Czy jazz w obrębie nabożeństwa ma przyszłość, tego dzisiaj nie jesteśmy w stanie rozstrzygnąć"[53].

Przykładem jego aktywności w poszukiwaniu nowych dróg rozwoju dla muzyki religijnej jest artykuł pt. *Religiöser Schlager ohne Substanz. Arbeitsgemeinschaft Musik der ev. Jugend Deutschlands tagte* zamieszczony 29 października 1965 r. w gazecie „Schleswig-Holsteinische Landeszeitung":

> „W sesji «Studientagung» w Koppelsbergu nad jeziorem Plön wzięli udział uczestnicy ze wszystkich części Republiki Federalnej Niemiec: pastorzy, krajowi kantorzy pracujący z młodzieżą, diakoni, prowadzący śpiew i prowadzący chóry, studenci muzyki, muzycy kościelni i niektórzy kompozytorzy. Dyskutowano między innymi na temat obecnego stanu muzyki kościelnej, poruszano również kwestię «nabożeństwa w nowym kształcie», oraz jaki wpływ na to nabożeństwo wywiera jazz i muzyka eksperymentalna. «Studientagung» prowadził Jochen Schwarz".

Singwoche były dla Schwarza dobrą okazją do wypróbowywania nowych pieśni. Na bieżąco mógł obserwować, jak się one sprawdzają w praktyce, jak są przyjmowane przez młodzież. Starał się nawiązywać kontakty z dobrymi autorami tekstów. Dążył również do tego, aby w nowo powstających pieśniach melodia i tekst były ze sobą zgodne. Osiągnięciu tego celu służyły wspólne posiedzenia grupy kompozytorów i autorów tekstów – coroczne, trwające około ty-

[52] Informacje na podstawie wywiadu z Mechthild Schwarz przeprowadzonego w sierpniu 2007 r. w Ditzingen.
[53] B. Haasler, *Evangelische Jugendarbeit in Schleswig-Holstein*..., s. 169.

godnia spotkania, w czasie których poddawano gruntownej analizie zarówno tekst, jak i melodię utworu. Twórcy wymieniali się uwagami, mieli okazję na bieżąco korygować swoją pracę. W efekcie powstawały nowe pieśni, które następnie były rozpowszechniane podczas nabożeństw, różnych spotkań i uroczystości, takich jak np. Niemieckie Ewangelickie Dni Kościoła. Wiele z nich spotkało się z dobrym przyjęciem i znalazło się w śpiewnikach Kościoła ewangelickiego. Ponieważ w tym czasie Schwarz pracował również w komisji redakcyjnej zatwierdzającej do druku nowe śpiewniki, miał duży wpływ na to, jakie pieśni były rozpowszechniane do użytku na terenie Szlezwika-Holsztynu. W znacznym stopniu przyczynił się do powstania wydanego w 1971 r. i cieszącego się dużą popularnością ekumenicznego śpiewnika *Schalom*. *Ökumenisches Liederbuch*[54]. Było to zwieńczenie dziesięcioletniej intensywnej pracy Schwarza, służącej temu, aby wspólnota ewangeliczna znajdowała radość we wspólnym muzykowaniu i aby chętnie śpiewała nowe pieśni.

Grupa TAKT – organizowanie i prowadzenie spotkań

Przez całe swoje życie zawodowe Joachim Schwarz był związany z grupą kompozytorów i autorów tekstów, która od wielu lat konsekwentnie spotyka się raz w roku i przez pięć dni pracuje, tworząc nowe pieśni. Działalność grupy odegrała dużą rolę w jego życiu, chociaż równie uprawnione byłoby stwierdzenie, że to Schwarz odegrał ważną rolę w historii tej grupy. Jak wspominał pod koniec życia, z kołem kompozytorów zaczął się kontaktować od 1955 r. Następnie w 1963 r. został członkiem zarządu, a od 1968 r. przez 26 lat przewodniczył jej spotkaniom. O tym, jak jest postrzegany Schwarz przez członków obecnej grupy TAKT, pisze w dokumentacji ze spotkania warsztatowego w roku 2007 Susanne Brandt:

> „Przez dziesięciolecia praca była możliwa i kształtowana przez działania Joachima Schwarza (1930-1998), który jako muzyk kościelny i diakon w szczególny sposób rozumiał, a także we wspólnych konwersacjach łączył ze sobą autorów tekstów i kompozytorów”[55].

Nazwa TAKT pojawiła się dopiero w 1997 r. (na rok przed śmiercią Schwarza), jest skrótem od niemieckiego wyrażenia „TextAutor/innen- und Komponist/innen- Tagung” (Sesja Autorów Tekstów i Kompozytorów). Jednak początki grupy sięgają pół wieku wcześniej. W 1949 r. Hermann Stern (sekretarz muzyczny Kościoła Krajowego w Stuttgarcie) oraz pastor Hans Mrozek i Edi Adorjan (obaj związani z Chrześcijańskim Stowarzyszeniem Młodych Ludzi) prowadzili na wyspie Mainau pierwsze rozmowy na temat utworzenia w strukturach Kościoła ewangelickiego organizacji, która miała się zająć pracą z młodzieżą, czy raczej muzyczną stroną tej pracy[56]. To doprowadziło do powstania

[54] Por. tamże, s. 234.
[55] S. Brandt, *Das Kreuz allzu oft schon besungen*, [w:] *Dokumentation der Werkstattwoche Text und Musik*, red. K.-U. Nommensen, Papenburg 2008, s. 9.
[56] Por. *10 Jahre Liederwerkstatt auf dem Knivsberg*, red. J. Schwarz, Düsseldorf 1988.

Arbeitsgemeinschaft für ev. Jugendmusik in Deutschland (Wspólnoty Pracy dla Ewangelickiej Muzyki Młodzieżowej w Niemczech), która w 1950 r. rozpoczęła swoją działalność, organizując w Willingen coroczne sesje warsztatowe dla malarzy, pisarzy i kompozytorów. Jednym z efektów ich pracy było przygotowanie do druku materiałów nutowych z odpowiednimi pieśniami i opracowaniami instrumentalnymi, dostosowanymi do planu czytań Biblii, jaki został ustalony na dany rok w Kościele ewangelickim.

W 1962 r. organizacja, przy której działało Koło Kompozytorów, zmieniła nazwę na *Arbeitsgemeinschaft Musik in der evangelischen Jugend* (Wspólnota Pracy Muzyka wśród Młodzieży Ewangelickiej). W latach 1971-1978 doszło do wspólnych posiedzeń z autorami założonej w 1947 r. katolickiej *Werkgemeinschaft Lied und Musik* (Wspólnota Pracy Pieśni i Muzyki). Dzięki tej współpracy powstawały nowe pieśni o charakterze ekumenicznym.

Joachim Schwarz, który przez wiele lat przewodniczył spotkaniom grupy i równocześnie był odpowiedzialny za przygotowanie i prowadzenie śpiewu w czasie Dni Kościoła, dużo energii poświęcał na to, aby tworzone były nowe pieśni, związane tematycznie z hasłem tych dni. Śpiew takich pieśni miał pobudzić wspólnotę do głębszej refleksji i wywołać dyskusję.

Na początku lat 90. grupa, która dotąd funkcjonowała przy Wspólnocie Pracy Muzyka wśród Młodzieży Ewangelickiej, rozpoczęła działalność niezależną. Przebieg spotkań i ich istota nie zmieniły się. Po przejściu na emeryturę w 1993 r. Schwarz przestał przewodniczyć spotkaniom grupy, jednak do końca życia pozostał dla jej członków kierownikiem duchowym[57].

Spotkania robocze odbywają się według wypracowanego przez lata schematu, każde z nich ma swój motyw przewodni, często związany z hasłem Dni Kościoła lub z miejscem, w którym odbywa się sesja. Przebieg spotkań jest następujący:

> „teksty i melodie tworzone są w cichym pomieszczeniu, następnie w grupach dyskutuje się ich temat, dopiero później, kiedy nie występują już żadne przeciw nim zarzuty, zostają «dopuszczone». Zanim utwór przejdzie przez komisję kontroli tekstów i kompozycji, powstają często dwie lub trzy tymczasowe jego wersje. Obowiązują ostre reguły. Pieśni, które w ten sposób powstają, prezentowane są czasem publicznie na koncercie warsztatowym pod koniec danej sesji. Zawsze powstaje pisemna dokumentacja zawierająca wszystkie teksty i pieśni"[58].

Nie wiadomo, jak wyglądałaby obecnie działalność grupy, gdyby w przeszłości nie kierował nią Schwarz. Wiadomo natomiast, że przez długie lata ten urodzony w Słupsku kantor, diakon i organista dbał o to, aby zawsze efektem ich pracy były nowe pieśni, w których melodia możliwie najlepiej współgra i harmonizuje z wartościowym tekstem.

Joachim Schwarz wciąż pozostaje w żywej pamięci członków grupy. Autorka

---

[57] R. Platte, *Ein Querschnitt aus dreienhalb Jahrzehnten*, [w:] *Dokumentation der Werkstattwoche*..., s. 12.

[58] H. Handt i in, *Vowort*, [w:] *Singen, um gehört zu werden. Neue Lieder aus drei Jahrzehnten*, red. H. Handt, München 2007, s. 6.

książki miała okazję przekonać się o tym osobiście, gdy na zaproszenie Mechthild Schwarz wzięła udział w spotkaniu grupy TAKT zorganizowanym w 2008 r. w Neudietendorf. Świadczy o tym również to, że w 2007 r. grupa wydała śpiewnik zatytułowany *Singen, um gehört zu werden (Śpiewać, by być słyszanym*), który został zadedykowany właśnie jemu.

Organizowanie tras koncertowych na Pomorzu Środkowym oraz zaangażowanie w rekonstrukcję barokowych organów w kościele św. Jacka w Słupsku

We wrześniu 1991 r. Joachim Schwarz odbył swoją pierwszą podróż na Pomorze Środkowe, do miejsc, które znał z dzieciństwa. Przy okazji przeprowadził rozmowy organizacyjne w sprawie planowanej w następnym roku trasy koncertowej. Postarał się o zgodę Kurii Biskupiej w Koszalinie na to, aby niektóre koncerty jego zespołu mogły się odbyć w świątyniach katolickich.

We wrześniu 1992 r., po powrocie z pierwszego tournée koncertowego, założył *Ökumenischer Arbeitskreis Musik in Osteuropa* (Ekumeniczne Koło Pracy Muzyka w Europie Wschodniej), które w następnych latach było oficjalnym organizatorem kolejnych wyjazdów. Do tej organizacji należeli młodzi muzycy związani z Krajowym Kościołem Ewangelicko-Luterańskim w Hanowerze. Poznali oni Schwarza podczas prowadzonych przez niego seminariów, a także w czasie prób chóru. W latach 1993-1998 każdego roku organizowane były wyjazdy do Polski na tzw. tygodniowe zgrupowania śpiewacze.

W ostatnich latach życia coraz bardziej podupadał na zdrowiu, jednak nawet wtedy nie zaprzestał swojej działalności. W roku 1996 nawiązał kontakt z Januszem Dudzińskim – prezesem Stowarzyszenia Rekonstrukcji Organów Kościoła Zamkowego w Słupsku (SROKZ) – i aktywnie zaangażował się w pozyskiwanie funduszy na odbudowę tego instrumentu. Przekazane przez Joachima pieniądze pozwoliły na rozpoczęcie działalności stowarzyszenia i umożliwiły dalszą owocną współpracę na płaszczyźnie kulturalnej, ekumenicznej i muzycznej. W książce *Na wschodzie wschodzi słońce* pisał: „Czułem się zobowiązany wesprzeć finansowo polskich przyjaciół przy rekonstrukcji organów". Być może los instrumentu był mu szczególnie bliski, gdyż w dzieciństwie, dzięki temu, że jego dziadek był w Słupsku przed wojną członkiem rady parafialnej, mógł czasem wejść na chór i zagrać.

Dnia 20 stycznia 1997 r. Stowarzyszenie Rekonstrukcji Organów Kościoła Zamkowego w Słupsku przyznało mu tytuł honorowego członka; na dyplomie napisano: „W uznaniu szczególnych zasług dla rekonstrukcji organów kościoła zamkowego w Słupsku i pogłębiania przyjacielskich stosunków między Niemcami i Polakami na kulturalnej niwie". Nie mniej ważna od samego zbierania pieniędzy była jego pomoc w poszukiwaniu i gromadzeniu niezbędnych dokumentów. Janusz Dudziński zwraca uwagę, że dzięki Joachimowi Schwarzowi zostały nawiązane kontakty z wieloma instytucjami i stowarzyszeniami w Niemczech, w wyniku czego udało się dotrzeć do niemieckich archiwów kościelnych w Greiswaldzie i Stralsundzie, w których odnaleziono oryginalne dokumenty organów z 1657 r. To niezwykłe odkrycie umożliwiło wierną rekonstrukcję słup-

skiego instrumentu. Nawiązany został również kontakt z Janem Jancą – muzykologiem, kompozytorem i organistą z Tübingen, Martinem Rostem – organistą i kantorem z kościoła Mariackiego w Stralsundzie, z Instytutem Muzycznym w Fassbergu, któremu przewodniczył Schwarz, z Fundacją Współpracy Polsko-Niemieckiej w Warszawie, z Olafem Cordem Dielewiczem – nadburmistrzem miasta Flensburg oraz z Eckartem Bückenemem z *Arbeitgemeinschaft Musik in der evangelischen Jugend*[59].

Joachim Schwarz zmarł 2 października 1998 r. w Fassbergu. Symboliczną wymowę ma fakt, że w tym samym dniu Fundacja Współpracy Polsko-Niemieckiej przyjęła do realizacji wniosek o dofinansowanie rekonstrukcji organów, który zawierał wiele ważnych dokumentów dostarczonych przez Schwarza.

Ostatnią jego wolą było, by po śmierci nie składano kwiatów na grobie, lecz aby pieniądze, jakie miały być na ten cel przeznaczone, zostały przekazane na rekonstrukcję organów. I tak się stało – w wielkiej piszczałce organowej przywieziono do Słupska pieniądze uzbierane podczas pogrzebu. Symboliczna piszczałka została wmontowana w instrument i jest tam do dzisiaj.

Wprawdzie Joachim Schwarz nie doczekał ukończenia rekonstrukcji instrumentu (prace trwały do 2002 r.), jednak jego wkład w dzieło odbudowy organów został doceniony przez słupszczan. Słupska prasa poświęciła wiele miejsca temu tematowi. Po śmierci Schwarza władze miasta ufundowały poświęconą mu tablicę pamiątkową, która została umieszczona na murze pamięci słupskiego cmentarza

[59] Informacje uzyskane od prezesa SROKZ Janusza Dudzińskiego.

Rozdział 3

ANALIZA I PROBLEMATYKA WYKONAWCZA KOMPOZYCJI BEATY WRÓBLEWSKIEJ

Materiał słowno-muzyczny kompozycji wykazuje wiele zbieżności z oryginalnymi pieśniami Joachima Schwarza stanowiącymi punkt wyjścia powstałych opracowań. Podobnie jest z podziałem formalnym analizowanych utworów. Zasadniczo jest on tożsamy z podziałem pieśni oryginalnych[60]. Występujące w kilku przypadkach różnice wynikają z zestawienia wstępu, łącznika i kody z poszczególnymi zwrotkami pieśni, co stworzyło nowy kontekst muzyczny, w którym zwrotki weszły w skład większych części utworu lub same stały się częściami.

Analiza każdego utworu rozpoczyna się od informacji na temat roku powstania opracowania, autora przekładu polskiego oraz obsady wykonawczej. Następnie przedstawiona jest oryginalna pieśń J. Schwarza oraz partytura opracowania. W dalszej kolejności pojawia się analiza warstwy słownej, analiza budowy formalnej i materiału dźwiękowego oraz wykazane są związki słowno-muzyczne. Na zakończenie opisana jest problematyka wykonawcza.

3.1. Pieśń nadziei

rok powstania kompozycji: 2008/2009
autor przekładu: Joanna Wojdyło
obsada wykonawcza: czterogłosowy chór mieszany, organy i orkiestra w składzie: Fl., Tr., C-ne, Timp., Vn I, Vn II, Vl, Vc, Cb

Inspiracją do powstania utworu była melodia J. Schwarza *Lied der Hoffnung*, do której słowa napisał Eckart Bücken.

Przykład 1. J. Schwarz *Lied der Hoffnung*



[60] Analizy pieśni J. Schwarza zamieszczone zostały w Aneksie 2.

Przykład 2. B. Wróblewska *Pieśń nadziei*, partytura




Fl.
Tr.
S.
dzie - ń, przyjdź, nie zwle - kaj już, z jas - nym blas-kiem
A.
dzie - ń, przyjdź, nie zwle - kaj już, z blas - kiem
T.
dzie - ń, przyjdź, nie zwle - kaj już, z blas - kiem
B.
dzie - ń, przyjdź, nie zwle - kaj już, z jas - nym blas-kiem
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb


Fl.
Tr.
Timp.
S.
bu - dzi się na - wet trud - ny dzień!
A.
bu - dzi się na - wet trud - ny dzień!
T.
bu - dzi się na - wet trud - ny dzień!
B.
bu - dzi się na - wet trud - ny dzień!
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb


A
11
Fl.
Timp.
S.
Śpie - waj pieśń na - dzie - - i, przyjdź, nie zwle - kaj już,
A.
Śpie - waj pieśń na - dzie - - i, przyjdź, nie zwle - kaj już,
T.
Śpie - waj pieśń na - dzie - - i, przyjdź, nie zwle - kaj już,
B.
Śpie - waj na - dzie - - i, przyjdź, nie zwle - kaj już,
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mf


15
Fl.
Tr.
mf
S.
z jas - nym blas - kiem bu - dzi się na - wet trud - ny dzień!
A.
z jas - nym blas - kiem bu - dzi się na - wet trud - ny dzień!
T.
z blas - - kiem bu - dzi się na - wet trud - ny dzień!
B.
z jas - nym blas - kiem bu - dzi się na - wet trud - ny dzień!
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb


Tr.
C-ne
S.
A.
T.
B.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mf
Śpie - waj pieśń na - dzie - ī, przyjdź, nie zwle - kaj już,
Śpie - waj pieśń na - dzie - ī, przyjdź, nie zwle - kaj już,
Śpie - waj pieśń na - dzie - ī, przyjdź, nie zwle - kaj już,
Śpie - waj na - dzie - ī, przyjdź, nie zwle - kaj już,


20
Tr.
S.
A.
T.
B.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
z jas - nym blas - kiem bu - dzi się na - wet trud - ny dzień!
z jas - nym blas - kiem bu - dzi się na - wet trud - ny dzień!
z blas - - kiem bu - dzi się na - wet trud - ny dzień!
z jas - nym blas - kiem bu - dzi się na - wet trud - ny dzień!
B
27
Fl.
Org.
mf
mf


30
Fl.
Org.
33
Fl.
Org.
36
Timp.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mf
f


C
80
Fl.
Tr.
Timp.
S.
A.
T.
B.
Śpie - waj pieśń na - dzie - ję, przyjdź, nie zwle - kaj już.
Śpie - waj pieśń na - dzie - ję, przyjdź, nie zwle - kaj już.
Śpie - waj pieśń na - dzie - ję, przyjdź, nie zwle - kaj już.
Śpie - waj na - dzie - ję, przyjdź, nie zwle - kaj już.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mf


40
Fl.
Tr.
Timp.
S.
z jas - nym blaskiem bu - dzi się na - wet trud - ny dzień!
A.
z blas - kiem bu - dzi się na - wet trud - ny dzień!
T.
z blas - kiem bu - dzi się na - wet trud - ny dzień!
B.
z jas - nym blaskiem bu - dzi się na - wet trud-ny dzień!
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
f


47
Fl.
mf
Timp.
S.
Śpie - waj pieśń na - dzie - - i, przyjdź, nie zwle - kaj już,
A.
Śpie - waj pieśń na - dzie - - i, przyjdź, nie zwle - kaj już,
T.
Śpie - waj pieśń na - dzie - - i, przyjdź, nie zwle - kaj już,
B.
Śpie - waj na - dzie - - i, przyjdź, nie zwle - kaj już,
Orgl.
mf
Vn I
mf
Vn II
mf
Vl
mf
Vc
mf
Cb
mf


51
Fl.
S.
z jas - nym blas - kiem bu - dzi się na - wet trud - ny
A.
z jas - nym blas - kiem bu - dzi się na - wet trud - ny
T.
z blas - - - kiem bu - dzi się na - wet trud - ny
B.
z jas - nym blas - kiem bu - dzi się na - wet trud - ny
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb


54
Fl.
Timp.
S.
dzień!
A.
dzień!
T.
dzień!
B.
dzień!
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Ve
Cb

Analiza warstwy słownej

Tekst Joanny Wojdyło jest krótkim, czterowersowym wierszem będącym wiernym tłumaczeniem *Lied der Hoffnung*:

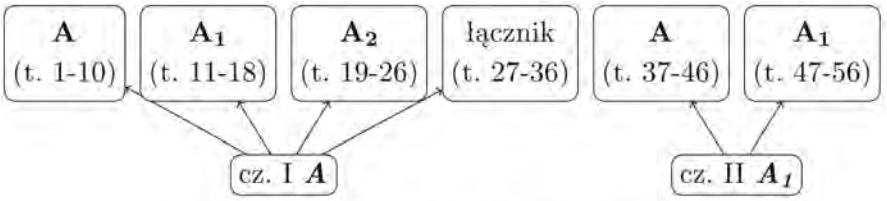
Pieśń nadziei

Śpiewaj pieśń nadziei,
przyjdź, nie zwlekaj już,
z jasnym blaskiem budzi się
nawet trudny dzień!

Jego tematyka wpisuje się w ogólny nastrój nadziei panujący w innych pieśniach Schwarza i stanowi zachętę do tego, by nieustannie podtrzymywać w sobie nadzieję, gdyż jest to uczucie, które dodaje ludziom siły do stawiania czoła wszelkim wyzwaniom i trudnościom. Podmiot liryczny zwraca uwagę, iż wszystko, co człowieka spotyka, może być źródłem szczęścia. Trudny dzień budzi się „z jasnym blaskiem", zapowiadając w ten sposób szansę na rozwój i odkrywanie własnej drogi życia.

Analiza budowy formalnej i materiału dźwiękowego

Pieśni nadziei składa się z 56 taktów, zapisanych w metrum 4/4; tempo umiarkowane. Kompozycja opiera się na pięciokrotnie powtórzonej oryginalnej melodii Schwarza. Konstrukcja dzieli się na dwie części, stanowiąc formę wariacyjną o następującej budowie:



A, **A**$_1$, **A**$_2$ – *zwrotki*, ***A***, ***A***$_1$ – *części*.

Na część ***A*** składają się trzy zwrotki oraz łącznik, na część ***A***$_1$ dwie zwrotki. Skrócona część druga nie jest dosłownym powtórzeniem pierwszej, podlega prawu muzycznej perspektywy, wpływając tym samym na porządek formy i jej spójność[61]. Własnościami przebiegu muzycznego są: powtarzalność, wariacyjność, motoryczność i kontrast.

Pięciokrotne powtórzenie zwrotki powoduje, że pełni ona funkcję ostinato – 8-taktowego ukształtowania realizowanego przez sopran, któremu towarzyszą

[61] Por. M. Podhajski, *Zasady kształtowania*, [w:] tegoż, *Formy muzyczne*, Warszawa 1991, s. 42.

pozostałe głosy wokalne, tworząc układ homofoniczny poddawany nieznacznym modyfikacjom w kolejnych powtórzeniach (obecność dźwięków obcych w głosach środkowych oraz zmiany przewrotu akordów w głosie najniższym). Wzór harmoniczny ma stałe funkcje kluczowe[62]:

Przykład 3. B. Wróblewska *Pieśń nadziei*, wzór harmoniczny, t. 3-10



Wariacyjność konstrukcji widoczna jest w warstwie instrumentalnej w postaci sfigurowanych akordów w kwintecie smyczkowym. Cechą charakterystyczną organizacji ruchu w zwrotkach jest zmienna motoryka polegająca na ciągłym powtarzaniu krótkich motywów rytmicznych złożonych z trzech ósemek i dwóch szesnastek lub dwóch szesnastek i trzech ósemek.

Przykład 4. B. Wróblewska *Pieśń nadziei*, figuracja akordowa w kwintecie smyczkowym, t. 19-26



[62] „Z początkiem XVII w., kiedy zaczęto wprowadzać nowy styl, jego przejawy zarysowały się dość ostro. Dotyczy to zwłaszcza nowych środków harmonicznych, odmiennych od kontrapunktu XVI w. Wówczas klaruje się struktura harmoniczna utworów przyjmująca bardzo prosty kształt, tak, że następstwa akordów reprezentują najprostsze relacje harmoniczne z funkcyjnego punktu widzenia". J.M. Chomiński, *Faktura solowa i triowa*, [w:] tegoż, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. III, Kraków 1990, s. 61.



Akompaniament orkiestrowy urozmaicają samodzielne linie kontrapunktyczne w partii fletu i trąbki:

Przykład 5. B. Wróblewska *Pieśń nadziei*, partia fletu, t. 11-18



Przykład 6. B. Wróblewska *Pieśń nadziei*, partia trąbki, t. 19-26



Duży wpływ na własności całej formy ma łącznik, który wprowadza kontrast dotyczący wielu aspektów, takich jak:

- zmiana faktury z wielkoobsadowej (w częściach) do solowej (w łączniku),
- wprowadzenie nowego materiału muzycznego względem zwrotek,
- harmonika (zastosowanie progresji w łączniku przeciwstawione harmonice akordowej w częściach),
- dynamika.

Dwufazowy łącznik początkowo opiera na progresji opadającej o wzorze dwutaktowym. W takcie 31 moduluje do tonacji dominanty przez dominantę wtrąconą. Następnie, w drugiej fazie, przebiega w tonacji A-dur z nutą pedałową na

dźwięku *a* w oktawie wielkiej i małej, wykorzystując figurację na dwudźwiękach tercjowych, by pod koniec powrócić do tonacji wyjściowej. Partia organów nawiązuje do praktyki *basso continuo*[63] typowej dla epoki baroku. Wzór harmoniczny pierwszej części łącznika w taktach 27-32 przedstawia się następująco:

Przykład 7. B. Wróblewska *Pieśń nadziei*, wzór harmoniczny w łączniku, t. 27-32



Przykład nr 7 przedstawia odmienną zasadę kształtowania materiału muzycznego w stosunku do **A**, $\mathbf{A_1}$, $\mathbf{A_2}$, co wyraża się w kontrastującej harmonice i rytmice.

Dynamika zewnętrzna w utworze waha się między *mezzo forte* a *forte*. Różnice dynamiczne wynikają również z kontrastu związanego ze zmianą obsady instrumentalnej (np. cała orkiestra kontra organy i flet) oraz z zagęszczeniem lub uproszczeniem ruchu w warstwie akompanianiującej[64]. Kulminacje przypadające

[63] Praktyka *basso continuo* polegała na uzupełnieniu linii basowej akompaniamentem od „najprostszego, akordowego dopełnienia harmonicznego do niezwykle kunsztownej faktury ornamentalnej, figuracyjnej, a nawet polifonicznej. Znalezienie właściwych rozwiązań zależało właśnie od wiedzy, a także od smaku estetycznego i zdolności wykonawcy". D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998, s. 58 i 59. „Za najbardziej ogólne uznać można zalecenie, iż akompaniament b.c. nie powinien dominować nad głosem solowym lub zespołem, któremu towarzyszy. [...] można wzbogacać b.c. w instrumentalnych wstępach, ritornelach i zakończeniach, a także wówczas, gdy melodia w głosie solowym prowadzona jest długimi wartościami rytmicznymi lub jeśli głos solowy zatrzymuje się na długiej nucie, ewentualnie pauzuje". Tamże, s. 248 i 249.

[64] „Obok dynamiki stopniowanej, bardzo charakterystycznej dla baroku, nadal powszechna była przejęta z renesansu dynamika tarasowa, doskonale wkomponowująca się w barokową estetykę *chiaro – scuro* (jasno – ciemno, światło – cień). Przybierać mogła różne formy: od najprostszych, wynikających z dodawania lub ujmowania rejestrów w trakcie gry na organach, po różne odmiany efektu echa, osiągane przez manipulowanie wolumenem brzmienia wynikającym z wielkości obsady (jak np. w *concerto grosso*), czy bezpośrednie zestawienia silnie skontrastowanych planów dynamicznych (forte – piano)". Tamże, s. 254.

w $\mathbf{A_2}$ (na końcu I części) i w $\mathbf{A_1}$ (na końcu II części) są dodatkowo podkreślone dzwonami orkiestrowymi (w taktach 19-22), a także tremolo w partii kotłów (w taktach 54-55).

Wszystkie przedstawione elementy zaklasyfikować należy do formy wariacyjnej typowej dla kształtowania form muzycznych baroku.

Związki słowno-muzyczne

Tekst pieśni mówi o nadziei i jest powtarzany aż pięć razy. Ta wielokrotność ma wskazywać, że ważne jest, by jej nie tracić, ponieważ to dzięki niej człowiek nie ulega zwątpieniu i dąży do szczęścia oraz życia wiecznego: „abyśmy usprawiedliwieni Jego [Boga] łaską, stali się w nadziei dziedzicami życia wiecznego" (Tt 3, 5-7). Ruchliwość motywiczna w połączeniu z jasnym brzmieniem trąbki ma symbolizować ciągłe pobudzanie do życia w nadziei. Całkiem odmienny nastrój wprowadza łącznik. Nowy materiał muzyczny w połączeniu z ograniczeniem obsady instrumentalnej wprowadza nastrój zadumy i sprzyja refleksji nad tym, czym jest nadzieja dla człowieka.

Kolejną inspiracją do powtórzeń tekstu stał się werset biblijny: „Trzymajmy się niewzruszenie nadziei, którą wyznajemy, bo godny jest zaufania Ten, który dał obietnicę" (Hbr 10, 23), stąd jeszcze dwukrotnie powraca ten sam temat. Utwór kończy się ruchem akordów w kierunku wznoszącym, co ma symbolizować nieustanne dążenie do osiągnięcia zbawienia.

Problematyka wykonawcza

Krótka zwrotka z tekstem traktowanym sylabicznie nie niesie ze sobą większej problematyki poza koniecznością uzyskania precyzyjnego wykonania tekstu i niewygodnych skoków interwałowych na początku każdej zwrotki.

Prostota konstrukcyjna partii chóru jest przeciwstawiona wzmożonej rytmice partii instrumentalnych. Chór powinien swoje partie wykonać lekko i prostym dźwiękiem, zgodnie z zasadami wewnętrznej dynamiki[65] bez zbędnej wibracji, jak pisze S. Krukowski w *Problemach wykonawczych muzyki dawnej*: „W kompozycjach barokowych chór nie oddziałuje masą, ciężarem brzmienia, lecz sprężystością i ruchliwością dźwięku – w partiach figuracyjnych, oraz spokojem i głębią – we fragmentach homofonicznych"[66].

---

[65] Witold Rudziński na podstawie książki Rudolfa Bodego pt. *Musik und Bewegung* (Berlin--Lichtenfelde 1920, 1953) wymienia czynniki wpływające na wzrost napięcia w muzyce, takie jak: ruch dźwięków wzwyż, accelerando, akcent muzyczny, rubato, pauzy, fermata, powtarzanie dźwięków, staccato, crescendo, zmiana tekstu, dysonans oraz czynniki wpływające na rozładowanie napięcia czy uspokojenie ruchu, jak: przy ruchu dźwięków w dół, ritardando, legato, diminuendo, równomierność taktów, konsonans. Por. *Działanie rytmu w całości utworu*, [w:] W. Rudziński, *Nauka o rytmie muzycznym*, cz. II, Kraków 1987, s. 375.

[66] S. Krukowski, *Problemy wykonawcze muzyki dawnej*, Warszawa 1991, s. 56.

W tym utworze dyrygent musi więcej uwagi poświęcić orkiestrze, ponieważ realizuje ona samodzielne partie niezależnie od partii chóralnej. Warstwę muzyczną tworzą trzy płaszczyzny dźwiękowe: kwintet smyczkowy (realizacja figuracji akordowej w połączeniu ze wzorem rytmicznym), chór (jako ostinato w formie pieśni w układzie czterogłosowym) i organy (*basso continuo*) oraz instrumenty solowe: trąbka i flet (z kontrapunktującą linią melodyczną lub melodią pieśni). Proporcje dźwiękowe stawiają chór na równi z orkiestrą, w związku z tym należy dążyć do zespolenia w jedną całość partii wokalnej z partią instrumentalną. Już we wstępie trzeba zadbać o precyzję pulsu rytmicznego i odpowiednią akcentację. Istotne są precyzyjne wejścia instrumentów solowych oraz techniczna sprawność orkiestry. W gestii dyrygenta będzie także utrzymanie stałego tempa w utworze oraz nadanie mu uroczystego charakteru.

3.2. Aby wszyscy byli jedno

rok powstania kompozycji:	2008
autor przekładu:	Joanna Wojdyło
obsada wykonawcza:	mezzosopran solo, dziewięciogłosowy chór mieszany, organy i orkiestra w składzie: Fl., Tr., C-ne, Timp., Vn I, Vn II, Vl, Vc, Cb

Kompozycja *Aby wszyscy byli jedno* jest twórczym opracowaniem pieśni *Ökumene*, do której melodię napisał Joachim Schwarz, a słowa Dieter Trautwein.

Przykład 8. J. Schwarz *Ökumene*



Przykład 9. B. Wróblewska *Aby wszyscy byli jedno*, partytura[67]



[67] W nagraniu utworu znajdującym się na dołączonej do książki płycie CD, zamiast instrumentu Campane tubolari użyty został dźwięk dzwonów kościelnych.


Fl.
C-ne
Timp.
S. I
S. II
A. I
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
mf
f


Fl
C-ne
Timp.
Mezz. solo
S. I
S. II
A. I
A. II
T.
B.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
A
mf
A-by wszyscy.
f


25
C-ne
Mezz. solo
a - by by - li je-dno! Jeś-li razem nie wzrasta - my, będzie smutny nasz los, pust - ka wokół
S. I
a - by by - li je-dno! Jeś-li razem nie wzrasta - my, będzie smutny nasz los, pust-ka wo - kół
S. II
a - by by - li je-dno! Jeś-li razem nie wzrasta - my, będzie smutny nasz los, pust-ka wo - kół
A. I
a - by by - li je-dno! Jeś-li razem nie wzras - ta - my, będzie smutny nasz los, pust-ka wo - kół,
A. II
a - by by - li je-dno! Jeś-li razem nie wzras - ta - my, będzie smutny nasz los, pust-ka wo - kół,
T.
a - by by - li je-dno! Jeś-li razem nie wzras-ta - my, bę - dzie smutny nasz los, nasz los, pust - ka wokół
B.
a - by by - li je-dno! wzrasta - my, nasz los
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb


B
Timp.
Mezz. solo
nas.
Byśmy wszyscy, byśmy by - li je-dno!
S. I
S. II
A. I
A. II
wo-kół nas.
a
T.
A-by wszyscy, a-by by - li je-dno!
B.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb


40
Fl.
Mezz. solo
Jeś-li się nie u - macnia - my na-sza wia-ra stra - ci moc, słowa pus - te stanią się.
S. I
Jeś-li się nie u - macnia - my na-sza wia-ra stra - ci moc, sta - ną się.
S. II
Jeś-li się nie u - macnia - my na-sza wia-ra stra - ci moc, sta - ną się.
A. I
Jeś-li się nie u - mac - nia - my na-sza wia-ra stra - ci moc, sta - ną, sta - ną
A. II
Jeś-li się nie u - mac - nia - my na-sza wia-ra stra - ci moc, sta - ną, sta - ną
T.
Jeś-li się nie u - mac - nia-my na - sza wia-ra stra-ci moc, słowa pus - te stanią się.
B.
na - sza wia - ra
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mp
mf


Mezz. solo
mf
A - by wszyscy, a - by by - li je-dno!
S. I
mp
a
S. II
mp
a
A. I
mp
a
sie.
A. II
sie.
mp
a
a
T.
mf
A - by wszyscy, a - by by - li je-dno!
mp
Byś my wszyscy!
mf
Byś my wszyscy, byś my by - li
B.
mf
A - by wszyscy, a - by by - li je-dno!
mf
Byś my wszyscy, byś my by - li
Org.
Vn I
mp
Vn II
mp
Vl
mp
Vc
Cb


D
53
Timp.
Mezz. solo
S. I
S. II
A. I
A. II
T.
B.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mf
Jeś - li Bo-gu za - wierzy - my On da po-kój, weź-mie strach. Je - dność bedzie
Jeś - li Bo-gu za - wierzy - my On da po-kój, weź-mie strach. Je - dność bedzie
Jeś - li Bo-gu za - wie - rzy-my On da po-kój, weź-mie strach.
Jeś - li Bo-gu za - wie - rzy-my On da po-kój, weźmie strach. Jed - ność bedzie
Jeś - li Bo-gu za - wie - rzy-my On da po-kój, weźmie strach.
je-dno! Jeś - li Bo-gu za - wie - rzy-my On da po-kój!
je-dno! Po - kój! Jedność będzie w nas!
p
mf


59
Fl.
C-ne
Timp.
Mezz. solo
w nas!
S. I
w nas!
A. I
w nas!
B.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
rit.
rit.
mf
mp

Analiza warstwy słownej

Tekst wiersza *Aby wszyscy byli jedno* w przekładzie Joanny Wojdyło:

> Aby wszyscy, aby byli jedno!
> Jeśli razem nie wzrastamy, będzie smutny nasz los,
> pustka wokół nas.
> Aby wszyscy byli jedno!
>
> Aby wszyscy, aby byli jedno!
> Jeśli się nie umacniamy, nasza wiara straci moc,
> słowa puste staną się.
> Aby wszyscy, aby byli jedno!
>
> *Aby wszyscy, aby byli jedno!*
> *Jeśli Panu zaufamy, świat bez wojen będzie trwał,*
> *miłość będzie w nas.*
> *Aby wszyscy, aby byli jedno!*
>
> Byśmy wszyscy, byśmy byli jedno!
> Jeśli Bogu zawierzymy, On da pokój, weźmie strach.
> Jedność będzie w nas!
> *Byśmy wszyscy, byśmy byli jedno!*[68]

W kompozycji wykorzystane zostały trzy zwrotki z wiersza Joanny Wojdyło: 1, 2 i 4. Sformułowanie „Aby wszyscy byli jedno" pochodzi z Ewangelii św. Jana. Jest to zwrot użyty przynajmniej w czterech tłumaczeniach Biblii: Biblii Warszawskiej, Gdańskiej, Brzeskiej i Poznańskiej. Tytuł utworu ma swoją genezę w pochodzącym z języka greckiego słowie **ekumenizm, ekumenia** [z gr. *οικουμένη – oikuménē – zamieszkana ziemia*, łac. *communio – wspólnota*]. Według definicji z *Encyklopedii PWN* ekumenizm to „dzieło pojednania i zjednoczenia Kościołów chrześcijańskich i samych chrześcijan. E. ma sprzyjać dialogowi i umożliwiać współpracę opartą na wzajemnym zrozumieniu i tolerancji, propagować porozumienie, a w dalszej perspektywie przywrócenie jedności doktrynalnej, sakramentalnej i organizacyjnej chrześcijan; warunkiem wzajemnego zbliżenia ma być również nawiązywanie dialogu z niechrześcijanami i niewierzącymi. Katolickie zasady e. sformułował Sobór Watykański II"[69].

---

[68] W kompozycji *Aby wszyscy byli jedno* słowa zaznaczone kursywą zostały pominięte.

[69] Ruch ekumeniczny powstał jako reakcja na świadomość, że chrześcijaństwo podzielone jest niewiarygodne, co utrudnia działalność misyjną. Ruch ten zapoczątkowany został we wspólnotach protestanckich, wypracował też fundamenty zjednoczenia. Kościoły protestanckie zrzeszyły się w tzw. Światowej Radzie Kościołów. Oprócz zagadnień teologicznych ruch ten podejmuje problematykę społeczną i polityczną: „a zwłaszcza sprawy pokoju, rozbrojenia, zakazu użycia broni jądrowej. W Polsce działa od 1946 r. (pocz. jako Tymczasowa Rada Ekumeniczna w Polsce) Polska Rada Ekumeniczna, skupiająca Kościół Ewangelicko-Augsburski, Autokefaliczny Kościół Prawosł., Kościół Ewangelicko-Reformowany, Kościół Polskokatol., Kościół Starokatolicki Mariawitów, Kościół Pol. Chrześcijan Baptystów, Kościół Metodystyczny. [...] Kościół Katol., początkowo niechętny e., zmienił swój stosunek do ruchu dopiero podczas Soboru Watykańskiego II. Uchwalono Dekret o ekume-

W wierszu Joanny Wojdyło jedność świata i Kościoła zawiera się w sformułowaniach: „Aby wszyscy, aby byli jedno!", „Byśmy wszyscy, byśmy byli jedno!". Występująca w obu wersjach językowych anafora uwydatnia przesłanie tekstu i jednocześnie wpływa na jego spójność. W polskim tekście dodatkowo występują następujące zabiegi literackie:

- instrumentacja głoskowa[70] wynikająca z efektu brzmieniowego nagromadzonych wyrazów ze spółgłoską „b": „Aby [...], aby byli [...]", „Byśmy [...], byśmy byli [...]",
- wypowiedzenie wykrzyknikowe, które wskazuje na osobiste zaangażowanie osoby mówiącej, zwraca uwagę na doniosłość poruszanego problemu i zdradza emocjonalne nasycenie użytego zwrotu kategorycznego.

Każda strofa została zbudowana według takiego samego schematu: w pierwszym wersie postawiona jest teza, kolejne wersy stanowią jej rozwinięcie, natomiast ostatni wers jest powtórzeniem pierwszego, stanowiąc tym samym ramę obejmującą daną zwrotkę. W treści wiersza ukazane zostały warunki, które ludzie powinni spełnić, by na świecie panował pokój. Są nimi: umacnianie wiary i zawierzenie Bogu. Tekst nawiązuje do słów Chrystusa wypowiedzianych na zakończenie uczty paschalnej, jaką spożył z apostołami w wieczerniku: „Nie tylko za nimi proszę, ale i za tymi, którzy dzięki ich słowu będą wierzyć we Mnie; aby wszyscy stanowili jedno, jak Ty, Ojcze, we Mnie, a Ja w Tobie, aby i oni stanowili w Nas jedno, aby świat uwierzył, żeś Ty Mnie posłał." (J 17, 20-21)[71].

Analiza budowy formalnej i materiału dźwiękowego

Kompozycja *Aby wszyscy byli jedno* liczy 67 taktów i zapisana jest w metrum 4/4 i 2/4, w tempie umiarkowanym. Utwór ma konstrukcję trzyczęściową typu: Wstęp (t. 1-23), **A** (t. 24-36), $\mathbf{A_1}$ (t. 37-50), $\mathbf{A_2}$ (t. 51-60), koda (t. 61-67), gdzie każdej z części przyporządkowana została jedna zwrotka tekstu. Dominującą skalą jest dorycka od dźwięku *d* oraz tonacja d-moll eolska pojawiająca się jedynie podczas prezentacji zdania inicjalnego w drugiej zwrotce ($\mathbf{A_1}$), w partii organowej (t. 37-39).

We wstępie, który składa się z dwóch kontrastujących zdań połączonych w taktach 13 i 14 frazą łącznikową, wykorzystany został inny materiał dźwiękowy niż w zwrotkach.

W części **A** początkowe zdanie inicjalne (t. 24-26) wykonują wszystkie głosy wokalne *unisono*. Środkowe zdanie (t. 27-32) jest realizowane przez prowadzący linię melodyczną mezzosopran solo z akompaniamentem sześciogłosowego chóru w fakturze homofonicznej. Końcowe zdanie (t. 33-35) wykonują głosy męskie na tle nakładających się dwóch warstw akordowych w głosach żeńskich.

---

nizmie (*Unitatis redintegratio*, 1964), w którym bardzo wszechstronnie potraktowano problem zjednoczenia, przyznając jednocześnie, że rozłamy w chrześcijaństwie nastąpiły zarówno z winy niekatolików, jak i katolików". Por. *Ekumenizm*, [w:] *Encyklopedia PWN*, http://encyklopedia.pwn.pl/haslo.php?id=3897167 z dn. 5.07.2010 r.

[70] Instrumentacja głoskowa powoduje, że warstwa brzmieniowa tekstu uzyskuje pewną autonomię w stosunku do warstwy znaczeniowej.

[71] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, Poznań-Warszawa 1980.

W części $\mathbf{A_1}$ brzmienie zostaje zwiększone przez dodanie organów do partii wokalnych. W następnej części $\mathbf{A_2}$ następuje kulminacja, która zostaje osiągnięta poprzez:

- wariacyjne potraktowanie linii melodycznej wykonywanej przez mezzosopran,
- nasycenie brzmienia chóru słupami akordowymi w partii organowej; dwa występujące na przemian akordy dają wrażenie stretta harmonicznego,
- przeniesienie o oktawę wyżej linii melodycznej partii skrzypiec I i II,
- dialogowanie motywiczne między mezzosopranem a skrzypcami I,
- wprowadzenie imitacji w sopranach, altach i basach,
- poszerzenie skali orkiestry do 4 oktaw (od *D* do d^3).

Ostatni motyw mezzosopranu staje się głównym motywem kody podjętym przez skrzypce I i flet. Na tle organowej nuty pedałowej naprzemiennie następują akordy a i d^7 z nakładającym się trzydźwiękowym motywem o kierunku wznoszącym w skrzypcach I (drugie, wariacyjne powtórzenie motywu jest wzmocnione fletem). Jednorodna brzmieniowo koda stopniowo zamiera. Utwór kończy się molową dominantą. Dynamika kształtuje się od *mezzo forte* i *forte* we wstępie, przez *mezzo forte* w zwrotkach, *forte* w miejscach większego napięcia, do *mezzo piano* w kodzie.

Orkiestra odgrywa znaczącą rolę w kształtowaniu formy. We wstępie ewokuje nastrój utworu i wzbogaca jego stronę brzmieniową figuracją akordową w warstwie instrumentów smyczkowych. W dalszych częściach melodycznie i harmonicznie wzmacnia poszczególne motywy, włącza się do dialogu np. z mezzosopranem solo w $\mathbf{A_2}$, przejmuje motywy poddane swobodnym przekształceniom wewnętrznym (w inwersji w t. 51 w skrzypcach I i II, w augmentacji w t. 33-35 w partii wiolonczeli oraz w t. 46-47 w partii wiolonczeli i kontrabasu, w dyminucji w t. 55 w skrzypcach I i II), bierze udział w budowaniu fazy kulminacyjnej utworu poprzez rozjaśnianie jej w wysokich rejestrach, a także prowadzi do wyciszenia i wygaśnięcia formy poprzez wspieranie motywu końcowego.

Związki słowno-muzyczne

Kompozycja *Aby wszyscy byli jedno* porusza istotny dla ludzkości temat, jakim jest idea pojednania. Przesłanie pieśni mają podkreślić poszczególne ukształtowania muzyczne. We wstępie, na tle pochodu akordów kwartowo-sekstowych w warstwie instrumentów smyczkowych oraz wokalizy w głosach żeńskich, ukazują się długie dźwięki zdania inicjalnego w partii fletów. Nastrój spokoju, jaki tutaj panuje, obrazuje pierwotny ład i porządek w świecie stworzonym przez Boga. Jednak ten pierwotny ład zostaje zakłócony przez działania człowieka, a narastające konflikty, niezrozumienie i wrogość prowadzą do wojen. Zderzenie różnych kultur, wyznań, brak tolerancji symbolizują we frazie kadencyjnej ciężkie słupy akordowe złożone ze współbrzmień półtonu i trytonu osadzonych w niskich rejestrach oraz niespokojny ruch opadających komórek czterodźwiękowych. Ten silny kontrast zostaje złagodzony pod koniec frazy zmniejszającą się liczbą akordów i zamierającą dynamiką. Długi dźwięk w zakończeniu symbolizuje wyciszenie wszelkich sporów i zgodę między narodami.

Wyrazem jedności ludzi mówiących jednym głosem są fragmenty unisonowe, w których chór z mezzosopranem solo wykonują słowa: „Aby wszyscy, aby byli jedno!" oraz „Byśmy wszyscy, byśmy byli jedno!". Wielogłosowe towarzyszenie chóru na końcu pierwszej zwrotki w słowach: „Aby wszyscy, aby byli jedno!" i na początku drugiej zwrotki: „Byśmy wszyscy, byśmy byli jedno!" symbolizuje wielość osób, wielość głosów i wielość wyznań. Uproszczenie ruchu rytmicznego (użycie samych ćwierćnut), ograniczenie liczby akordów do dwóch wykonywanych na przemian oraz dodatkowo wariacyjne potraktowanie melodyki w trzeciej zwrotce są wyrazem nadziei na stopniowe zmniejszanie się konfliktów i budowanie nowego spojrzenia na relacje międzyludzkie. Utwór kończy się charakterystycznym motywem w kierunku wznoszącym w partii mezzosopranu, który następnie zostaje trzykrotnie powtórzony w partiach skrzypiec i fletu, co ma obrazować głoszenie idei pokoju na cztery strony świata.

Problematyka wykonawcza

W pracy nad kompozycją *Aby wszyscy byli jedno* należy wziąć pod uwagę wiele różnorodnych zagadnień, takich jak: rozpiętość skali w poszczególnych głosach chóralnych, tessitura, harmonika oraz rola, jaką chór odgrywa w budowaniu charakteru utworu.

Pierwsze wejście chóru żeńskiego w roli „instrumentu" na samogłosce „a" następuje już we wstępie (t. 10). Każdy z trzech głosów pełni inną funkcję: soprany I wykonują główną melodię będącą kontynuacją ruchu synkopowanego zasygnalizowanego wcześniej w skrzypcach I, soprany II pełnią funkcję uzupełnienia harmonicznego, natomiast alty I – funkcję uzupełnienia rytmicznego. Każde z ukształtowań musi być dokładnie wykonane: synkopy w sopranach I muszą być rytmicznie poprawne, a przebiegi ósemkowe w altach czytelne i precyzyjne. Wokaliza nie zwalnia zespołu z dokładnego poprowadzenia frazy.

Przykład 10. B. Wróblewska *Aby wszyscy byli jedno*, wokaliza w partii chóru, t. 13-16



Środkowe zdanie pieśni zostało opracowane w fakturze homofonicznej, w której najważniejszą zasadą jest równowaga brzmienia z uwypukleniem głównej linii melodycznej mezzosopranu. W pierwszej zwrotce należy zwrócić szczególną uwagę na intonację we fragmencie *a cappella*.

Przykład 11. B. Wróblewska *Aby wszyscy byli jedno*, środkowe zdanie w fakturze homofonicznej, t. 27-32



Alty w swojej partii poruszają się w obszarze dźwięków przejściowych. Rejestr piersiowy w altach brzmi niezbyt nośnie i łatwo o minimalne odchylenia intonacyjne. W przeważającej części występuje tutaj ruch sekundowy z pojedynczymi skokami o kwartę w dół lub w górę. Dobrej intonacji będzie sprzyjać płynne prowadzenie głosów. Dźwięki powinny być zaśpiewane lekko, z uwzględnieniem poprawnej fonacji.

Figuracja melodyczna w partii tenorów poprzez rozdrobnienie wartości rytmicznych znacznie ożywia fakturę chóralną, ale i tutaj nie brakuje zasadzek w postaci przerywanego skokami o kwartę ruchu sekundowego. Tekst: „nasz los, nasz los, pustka wokół nas" również nie ułatwia prowadzenia melodii ze względu na bezdźwięczne spółgłoski szczelinowe „s", „sz". Pomocne będą ćwiczenia polegające na wymawianiu tekstu wolno, szeptem, ze zwróceniem uwagi na prawidłową artykulację, tak, by tekst był zrozumiały.

W trzeciej zwrotce przypada punkt kulminacyjny całej formy. Zmienia się harmonia i dochodzi nowy element: imitacyjne, proste powtórzenia komórki pięciodźwiękowej od d^1 do a^1 z opóźnieniem półnuty. Rolą dyrygenta będzie wyegzekwowanie od zespołu precyzyjnego wchodzenia poszczególnych głosów.

Pewną trudność mogą stanowić fragmenty kończące pierwszą i drugą zwrotkę (takty 33-36 i 46-49) ze względu na charakterystyczną strukturę akordową, złożoną z nakładających się na siebie dwóch planów harmonicznych w głosach żeńskich.

Przykład 12. B. Wróblewska *Aby wszyscy byli jedno*, nakładające się dwa plany harmoniczne w głosach żeńskich w zakończeniu pierwszej zwrotki, t. 33-36



Przykład 13. B. Wróblewska *Aby wszyscy byli jedno*, nakładające się dwa plany harmoniczne w głosach żeńskich w zakończeniu drugiej zwrotki, t. 46-49



Przesuwające się piony akordowe na tle zmieniającego swój przewrót akordu d są wykonywane przez siedmiogłosowy chór żeński na samogłosce „a". Zespół wychodzi ze wspólnego akordu d, a dalej rozwarstwia się na dwie niezależne płaszczyzny złożone z akordów d i C w pierwszej zwrotce (t. 34-36) oraz d, C i G w drugiej zwrotce (t. 47-53). Taka konstrukcja stanowi tło dla głosów męskich wykonujących w unisono końcowe zdanie zwrotki pierwszej lub drugiej. W realizacji warstwy harmonicznej należy zwrócić szczególną uwagę na partie sopranów I i II, które ten fragment wykonują w wysokiej tessiturze i w niewielkiej dynamice. Intonacja w wysokich rejestrach jest trudniejsza niż w rejestrach średnich. Tak złożona struktura akordowa zmusza zespół żeński do dużej koncentracji i swobody w operowaniu nakładającymi się akordami. Zespół musi być osłuchany i powinien mieć co najmniej kilkuletnią praktykę chóralną, by podołać temu wyzwaniu. Przygotowanie utworu wymaga dużego nakładu pracy.

3.3. Skrzydła nadziei

rok powstania kompozycji:	2008
autor przekładu:	Jolanta Nitkowska-Węglarz
obsada wykonawcza:	mezzosopran solo, chór mieszany, organy i orkiestra w składzie: Fl., Tr., C-ne, Timp., Vn I, Vn II, Vl, Vc, Cb

Kompozycja *Skrzydła nadziei* jest twórczym opracowaniem pieśni *Flügel der Hoffnung*, do której melodię napisał Joachim Schwarz, a słowa Eckart Bücken.

Przykład 14. J. Schwarz pieśń *Flügel der Hoffnung*



Przykład 15. B. Wróblewska *Skrzydła nadziei*, partytura




Fl.
Mezz. solo
S.
A.
T.
B.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
Daj na - dzie - i skrzydła,
Daj na-dzie - i skrzydła Two-je, Pa-nie.
Daj skrzydła,
świa-tu pokój daj.


Mezz. solo
S.
A.
T.
B.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
Pa-nie, by le-cia-la blisko snów, zgo-dę lu-dziom niech za-nie-sie, świat w po-ko-ju będzie znów,
mf
Daj smut-ko-wi u-śmiech, Pa-nie, by po-ko-nał cier-pień czas, ku mi-ło-ści nas pro-wa-dził po-przez
mp
ko-ju. Daj u-śmiech, Pa-nie, by po-ko-nał cier-pień czas, ku mi-ło-ści nas pro-wa-dził


27
Ⓒ
Fl.
Mezz. solo
S.
A.
T.
B.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
mf
mp
mf
mf
mp
mp
mp
mp
mf
mp
mf
lu-dzkich zmartwień las.
lu-dzkich las. a
Daj wolność, Pa-nie, by trud-no-ści mogła
poprzez zmartwień las. a
Daj wolność, Pa-nie, by trud-no-ści mogła
zmartwień las.
Daj to-sknocie wolność, Pa-nie, by trud-no-ści mogła
lu-dzkich las.


D
84
Fl.
Timp.
Mezz. solo
S.
A.
T.
B.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
mp
mf
znieść, świat z cię-ża-rów wyzwo - li - ła o wieczności niosła wieść.
Pa - nie,
Daj nadziei światło, Panie, by ciemności rozwiał


42
E
Fl.
Timp.
Mezz. solo
S.
A.
T.
B.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mf
f
tr
Daj na-dzie-ję świa-tło, Pa-nie, by ciem-no-ści rozwiał
Daj świa-tło, Pa-nie, by ciem-no-ści rozwiał
daj nam świa-tło, Pa-nie, daj
brzask,


51
F
Fl.
C-ne
Timp.
Mezz. solo
brzask i nas po wiódł drogą wia-ry świętej Twej ja - sności blask.
Daj,
S.
brzask i nas po wiódł drogą wia-ry Twej blask.
Daj skrzydła,
A.
brzask i nas po wiódł drogą wia-ry blask.
Daj skrzydła,
T.
brzask i nas po wiódł drogą wia-ry jasności blask.
Daj na-dzie-i skrzydła,
B.
brzask i nas po wiódł drogą wia-ry Twej blask.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb


Fl.
C-ne
Mezz. solo
Pa - nie, bli - sko snów, świat w po - ko - ju nie - chaj trwa!
S.
Pa - nie, by le - cia - ła bli-sko snów, zgo-dę lu-dziom niech za - nie-sie, świat w po-ko - ju nie-chaj trwa!
A.
Pa - nie, by le - cia - ła bli-sko snów, zgo-dę lu-dziom niech za - nie-sie, świat w po-ko - ju nie-chaj trwa!
T.
Pa - nie, by le - cia - ła bli-sko snów, zgo-dę lu-dziom niech za - nie-sie, świat w po-ko - ju nie-chaj trwa!
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
G
Fl.
mp
S.
mf
Pa - nie
mp
a
A.
mf
Pa - nie
mp
a
B.
f
Daj nadziei skrzydła, Panie, świat w pokoju niechaj trwa! Po-kój! Pa-nie, niechaj trwa!

Analiza warstwy słownej

Tekst utworu *Skrzydła nadziei* w przekładzie Jolanty Nitkowskiej-Węglarz:

Daj nadziei skrzydła, Panie,
by leciała blisko snów,
zgodę ludziom niech zaniesie,
świat w pokoju będzie znów.

Daj smutkowi uśmiech, Panie,
by pokonał cierpień czas,
ku miłości nas prowadził
poprzez ludzkich zmartwień las.

Daj tęsknocie wolność, Panie,
by trudności mogła znieść,
świat z ciężarów wyzwoliła
o wieczności niosła wieść.

Daj nadziei światło, Panie,
by ciemności rozwiał brzask
i nas powiódł drogą wiary
świętej Twej jasności blask.

Wiersz polski jest parafrazą tekstu niemieckiego. Tytuł sugeruje, że za pomocą skrzydeł można się wznieść ku upragnionym, szlachetnym wartościom. W oryginalnym wierszu niemieckim poeta snuje utopijną refleksję na temat idealnego, szczęśliwego życia w świecie, w którym wśród ludzi panuje zgoda, braterstwo i tęsknota za życiem wiecznym. Natomiast Jolanta Nitkowska-Węglarz nadała swojemu wierszowi formę modlitwy błagalnej, jej tekst zawiera odniesienia religijne[72]. Każdą zwrotkę rozpoczyna apostrofa, za pomocą której osoba mówiąca zwraca się do Boga, prosząc o nadzieję, zgodę między ludźmi, cierpliwość, miłość, wiarę i pokój na świecie. Wszystkie strofy utworu zostały zbudowane według tego samego schematu – pierwsze wersy zawierają prośbę skierowaną do Boga, natomiast kolejne wyjaśniają przyczyny owej prośby i cel, który będzie osiągnięty, jeśli podmiot liryczny zostanie wysłuchany przez Stwórcę. Podmiot liryczny nie precyzuje, o jakiego rodzaju zmartwienia, ciemności i ciężary mu chodzi, co może oznaczać próbę uogólnienia losu człowieka, w którego życie wpisane jest cierpienie.

[72] Mt 5, 9 „Błogosławieni, którzy wprowadzają pokój, albowiem nazwani będą synami Bożymi."; Mt 11, 28 „Przyjdźcie do Mnie wszyscy, którzy utrudzeni i obciążeni jesteście, a Ja was pokrzepię."; Ps 39, 8 „A teraz w czym mam pokładać nadzieję, o Panie? W Tobie jest moja nadzieja."; Ps 62, 6 „Spocznij jedynie w Bogu, duszo moja, bo od Niego pochodzi moja nadzieja."; 1 Sm 2, 9 „On ochrania stopy pobożnych. Występni zginą w ciemnościach, bo nie [swoją] siłą człowiek zwycięża."; 2 Sm 22, 29 „Bo Ty, o Panie, jesteś moim światłem: Pan rozjaśnia moje ciemności." Por. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu...*

Symboliczne „skrzydła" kojarzą się ze zwycięstwem, sugerują możliwość przekroczenia kondycji ludzkiej, uwolnienia się od tego, co ziemskie, od czasu i przestrzeni. W kompozycji *Skrzydła nadziei* piąta zwrotka jest powtórzeniem pierwszej. Nieznacznej modyfikacji uległ czwarty werset – dzięki użyciu słów „niechaj trwa!" zamiast „będzie znów" zwrotka stała się bardziej zdecydowanym wołaniem o pokój na świecie skierowanym do Boga.

Analiza budowy formalnej i materiału dźwiękowego

Kompozycja *Skrzydła nadziei* liczy 74 takty, występuje w niej zmienne metrum 4/4 i 3/4, jest utrzymana w umiarkowanym tempie *Andantino poco un poco*. Utwór reprezentuje dwuczęściową formę wariacyjną typu ***A A$_1$***, jego budowa jest następująca:



A, **A$_1$**, **A$_2$**, **A$_3$**, **A$_4$** – *zwrotki*, ***A***, ***A$_1$*** – *części*.

W skład pierwszej części wchodzą trzy zwrotki (**A**, **A$_1$**, **A$_2$**) ze wstępem oraz łącznikiem, natomiast druga część składa się z dwóch zwrotek (**A$_3$**, **A$_4$**) i kody. Wariacyjność dotyczy sposobu opracowania poszczególnych zwrotek. Zmiany występują w warstwie wokalnej i instrumentalnej, polegają na przenoszeniu treści harmonicznej do wyższych lub niższych rejestrów. Krótkie, dwu- i trzytaktowe łączniki wewnętrzne następujące po **A**, **A$_1$** oraz **A$_3$** wpływają na spójność całej formy. Wstęp (t. 1-9), łącznik zewnętrzny (t. 39-47) oraz koda (t. 66-74) są zbudowane z nowego materiału muzycznego i stanowią przeciwwagę dla melodyki zwrotek. Brak związku tematycznego między tymi ukształtowaniami decyduje o rozczłonkowaniu formy. Przy każdorazowym powtórzeniu zwrotek zmienia się częściowo opracowanie muzyczne, jednak główne elementy, takie jak melodyka i harmonika, zachowują swoją pierwotną substancję dźwiękową. Orkiestra nie tylko tworzy warstwę harmoniczną, ale także wprowadza kontrast rytmiczny w stosunku do chóru.

Przykład 16. B. Wróblewska *Skrzydła nadziei*, odmienna rytmicznie partia orkiestry względem partii chóru, t. 15-19



Kontrast dodatkowo jest wzmocniony przez różną obsadę zespołu wokalno-instrumentalnego: zwrotki wykonuje mezzosopran solo lub tenory z towarzyszeniem chóru i orkiestry, natomiast wstęp – chór i orkiestra, łącznik zewnętrzny – mezzosopran (wokaliza), chór i flet oraz koda – chór z towarzyszeniem fletu.

Przykład 17. B. Wróblewska *Skrzydła nadziei*, partie wokalne oraz partia fletu w łączniku zewnętrznym, t. 39-47



W całym utworze panuje harmonika w układzie skupionym, składają się na nią m.in. czterodźwięki z kwartą, sekstą lub septymą wielką. Dynamika kształtuje się od *mezzo piano* do *forte* i jest ściśle związana z funkcją planu nadrzędnego i podrzędnego.

Związki słowno-muzyczne

W kompozycji *Skrzydła nadziei* tekst jest czynnikiem formotwórczym. Już od wstępu, gdy po krótkim solo fletu głosy męskie śpiewają początkowe wersy pierwszej zwrotki, słuchacz stopniowo wprowadzany jest w tematykę pieśni. Kolejne zwrotki przynoszą nowe treści, ukazują pragnienia podmiotu lirycznego: nadzieję na pokój między ludźmi, wyzwolenie z cierpienia i tęsknotę za wiecznością. Materiał melodyczny dopełnia pod względem wyrazowym warstwę słowną. We wstępie, łączniku i kodzie pojawiają się istotne wezwania odgrywające rolę quasi-refrenu: „Daj nadziei skrzydła, Panie...", „Daj nadziei światło, Panie...", „Daj nadziei skrzydła, Panie...". Te słowa wpływają na nacechowanie emocjonalne utworu. Zapowiadają, utrwalają i intensyfikują przesłanie pieśni, którym jest przekonanie, że warto pielęgnować nadzieję, gdyż daje ona silną motywację do osiągnięcia nawet trudnych i odległych celów. Wyrazista linia melodyczna w połączeniu z wykorzystaniem jasnego brzmienia orkiestry pomaga w budowaniu pogodnego nastroju utworu.

Problematyka wykonawcza

We wstępie na pierwszy plan wysuwa się tekst śpiewany przez basy, dlatego oczekuje się od nich wyrównanej barwy głosu i czytelnego oddania treści. Partie głosów żeńskich stanowią przeciwwagę dla basów, w układzie homofonicznym zamykają podjętą myśl.

W zwrotkach 1, 2, 4 i 5 chór tworzy plan podrzędny w stosunku do wykonujących główną linię melodyczną mezzosopranu solo lub tenorów.

Przykład 18. B. Wróblewska *Skrzydła nadziei*, partie wokalne – podrzędny plan chóru w stosunku do linii melodycznej mezzosopranu, t. 47-55



Harmonika drugiego planu zawiera wielodźwięki ze współbrzmieniami sekund małych lub wielkich. Wymaga to dużej uwagi od śpiewaków, zwłaszcza sekundy małe powinny być intonowane precyzyjnie. Przy śpiewaniu dźwięków

dysonujących istotne jest zarówno wywoływane przez nie napięcie, jak i to, w jaki sposób się one rozwiązują. Należy wyjaśnić chórzystom funkcje poszczególnych dźwięków w akordzie, aby były intonowane świadomie.

Pozostaje jeszcze kwestia dykcji. Wszystkie wyrazy zakończone spółgłoskami wymagają dokładnego i jednoczesnego wykonania ich przez chór. W związku z tym należy zwrócić szczególną uwagę na słowa: snów, znów, czas, las, świat, nieść, wieść, powiódł, brzask, blask.

Zmienność układów głosowych dokonująca się w przebiegu kompozycji wyzwala ciągle nowe wartości kolorystyczno-brzmieniowe, które stają się czytelne dopiero podczas prób z udziałem wszystkich wykonawców. Zadaniem dyrygenta będzie wydobycie linii melodycznej i wypracowanie homogenicznego brzmienia chóru i orkiestry.

3.4. Pieśń poranna

rok powstania kompozycji:	2008
autor przekładu:	Jolanta Nitkowska-Węglarz
obsada wykonawcza:	mezzosopran solo, sześciogłosowy chór mieszany i orkiestra w składzie: Fl., Vn I, Vn II, Vl, Vc, Cb

Kompozycja *Pieśń poranna* jest twórczym opracowaniem pieśni *Morgenlied*, do której melodię napisał Joachim Schwarz, a słowa Arnim Juhre.

Przykład 19. J. Schwarz *Morgenlied*



Przykład 20. B. Wróblewska *Pieśń poranna*, partytura




Fl.
Mezz. solo
S. I
S. II
A. I
A. II
Ve
Io i światło śle.
Od- cho-dzi w dal ciem - ność, prze mi-nąć po zwól no - cy,
świa-tło śle,
więc
i świa - tło śle,
A
Gdy świ - ta, to wsta je dzień, a do drzwi przyszłość pu -
wstań i o - twórz o - czy.
wsta - je dzień,
mf
mp


Mezz. solo
ka niech zni-ka już ten sen. I po-wiedz świa-tu: Wi-tam Cię! A świat o-dpowie:
S. I
zni - ka sen,
S. II
niech zni - ka sen,
A. I
niech zni - ka sen,
A. II
zni - ka sen,
Vn I
Vc
B
Fl.
Mezz. solo
Do-bry dzień! Ze świ - tem świat
S. I
Od - waż nie w nie - go wejdź!
S. II
Od - waż nie w niego wejdź!
A. I
A. II
T.
B.
Vn I
Vn II
Vl
Vc


37
Fl.
Mezz-solo
zbudził się, go-dziny twe pla-nu - je i zna już twój dzień. Patrz do - kąd dro-ga wie-dzie, bo pla cisz za
S. I
S. II
A. I
A. II
T.
B.
Vn I
Vn II
Vl
Vc


44
Fl.
Mezz. solo
ka-żdy dzień, za ka - żdy za-kret płacisz.
S. I
S. II
A. I
A. II
T.
B.
Vl
Vc
51
C
Fl.
Mezz. solo
mf
O świcie dźwięki budzą się i słyszysz wszystkich stworzeń gwar, już śpiewa głosów chór.
S. II
mp
A. I
mp
A. II
T.
B.


D
67
Mezz solo
Słonecz-ny ze-gar rzu-ca cień, wspomnie-nia ludzkie ro-dzą się, a pamięć niech wyba-cza.
S. I
mp
glo-sow chór, ze - gar, mf a pamięć niech wyba-cza
S. II
glo - sow chór, ze - gar, mf a pamięć niech wy-ba-cza
A. I
glo - sów chór, ze - gar, mf a pamięć niech wy-ba-cza
A. II
mp
glo-sów chór ze-gar
65
Fl.
mp
Mezz solo
mf
Niech świ - ta, bo słoń-ca blask za-pa-lą się i gaś -
S. I
mp
a a a a a
S. II
mp
a a a a a
A. I
mp
a a a a a a
A. II
mp
a a a a a a
T
mp
a a a a a a a
B.
mp
a a a a a a a
Vn I
mp
Vn II
mp
Vl
mp
Ve
mp
Cb
mp


73
Fl.
Mezz. solo
nie, tak jak zie mia krę - ci się. Pę - dzi - my wielkim to - rem, co w przyszłość pro - wa-dzi nas. Z na-dzie - ją w ży-cie
S. I
S. II
A. I
A. II
T.
B.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb



Analiza warstwy słownej

Tekst utworu *Pieśń poranna* w przekładzie Jolanty Nitkowskiej-Węglarz:

Już świta, obudził się dzień,
to słońce już wstało
i światło śle.
Odchodzi w dal ciemność,
przeminąć pozwól nocy,
więc wstań i otwórz oczy.

Gdy świta, to wstaje dzień,
a do drzwi przyszłość puka,
niech znika już ten sen.
I powiedz światu: Witam Cię!
A świat odpowie: Dobry dzień!
Odważnie w niego wejdź!

Ze świtem świat zbudził się,
godziny twe planuje
i zna już twój dzień.
Patrz dokąd droga wiedzie,

bo płacisz za każdy dzień,
za każdy zakręt płacisz.

O świcie dźwięki budzą się
i słyszysz wszystkich stworzeń gwar,
już śpiewa głosów chór.
Słoneczny zegar rzuca cień,
wspomnienia ludzkie rodzą się,
a pamięć niech wybacza.

Niech świta, bo słońca blask
zapala się i gaśnie,
tak jak ziemia kręci się.
Pędzimy wielkim torem,
co w przyszłość prowadzi nas.
Z nadzieją w życie wejdź.

Tekst *Pieśni porannej* składa się z pięciu sześciowersowych strof. Pierwszą, drugą i piątą zwrotkę rozpoczyna czasownik „świtać" w różnych formach gramatycznych, natomiast trzecią i czwartą rzeczownik „świt" – także w różnych formach gramatycznych. Dzięki temu każda strofa zapowiada, że w następnych wersach zostanie coś ważnego powiedziane o świcie: „Już świta", „Gdy świta", „Ze świtem", „O świcie", „Niech świta". Wpływa to na przejrzystość i jedność formy, porządkuje cały układ tekstu i wprowadza w kolejne odsłony ważnych prawd przekazywanych odbiorcy. Jolanta Nitkowska-Węglarz porusza w wierszu problem przemijania życia. Utwór można odczytać dosłownie i metaforycznie. Dosłownie wiersz opowiada o budzącym się dniu i powstawaniu ze snu całego stworzenia. Przy przenośnym odczytaniu tekstu świt można zinterpretować jako metaforę przyszłości człowieka, której trzeba wyjść naprzeciw i przeżyć kolejny dzień niosący ze sobą wiele wyzwań. Ludzie sami powinni nadawać kształt swojemu życiu, jednakże nie mogą zapominać, że „świat" – który w utworze jest symbolem Boga – planuje „ich godziny", więc nie wszystkie wcześniejsze ich zamierzenia uda się zrealizować. Niemniej jednak nie należy tracić nadziei i otwierać się na to, co nowe, nieznane i nieplanowane, ponieważ świat z natury swej jest dobry, co więcej – może być fascynujący:

„I powiedz światu: Witam Cię!
A świat odpowie: Dobry dzień!
Odważnie w niego wejdź!".

Warstwa znaczeniowa całego tekstu odnosi się więc do odwiecznej prawdy, że życie człowieka będzie szczęśliwe, jeśli przyjmie on to, co mu przynosi każdy dzień.

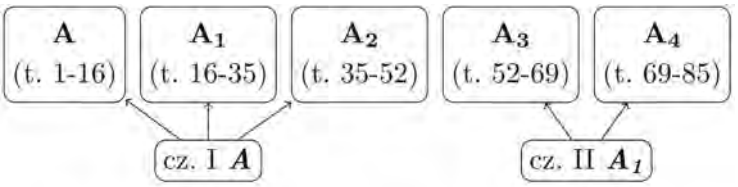
Utwór Jolanty Nitkowskiej-Węglarz jest parafrazą wiersza Arnima Juhrego *Morgenlied*. Nieznaczne różnice między tekstem polskim a niemieckim występują w czwartej i piątej zwrotce. W wersji niemieckiej czwarta strofa akcentuje nieuchronność przemijania życia ludzkiego, które jednak nie znika bez śladu, dlatego nie bez znaczenia pozostaje to, jak człowiek żyje. Piąta zwrotka to re-

fleksja nad życiem, które ukazane jest tutaj jako powtarzalny i cykliczny proces. Rzeczywistość nieustannie wymyka się poznaniu zmysłowemu i zawsze dostępna jest dla nas tylko część prawdy o świecie, dlatego nie można stale odczytywać tych samych zjawisk, posługując się jednym schematem.

Jolanta Nitkowska-Węglarz w czwartej strofie podkreśla rangę przebaczenia drugiemu człowiekowi, jednakże podmiot liryczny „wybaczenia" nie utożsamia z zapomnieniem krzywd, lecz ze świadomym pozwoleniem, by przeszłość mogła przeminąć („wspomnienia ludzkie rodzą się, a pamięć niech wybacza"). Piąta zwrotka akcentuje dynamizm życia, zachęcając, by wejść w jego nurt, dając się mu „ponieść". Mimo cykliczności i powtarzalności, życie jest przede wszystkim ruchem, co podkreślają użyte w tekście czasowniki: „zapala się", „gaśnie", „kręci się", „pędzimy", „prowadzi", „wejdź". W przeciwieństwie do niemieckiej wersji w utworze tym nie ma czasu na refleksję, nad rozmyślaniem bowiem zwycięża działanie, czyli samo przeżywanie życia.

Analiza budowy formalnej i materiału dźwiękowego

Pieśń obejmuje 86 taktów, w metrum[73] 4/4, w tempie *Tranquillo*. Tekst składa się z 5 zwrotek i jest traktowany sylabicznie i melizmatycznie. Z punktu widzenia podziału makroformalnego utwór tworzy wariacyjną konstrukcję ***A A$_1$***. Schemat formy przedstawia się następująco:



A, **A$_1$**, **A$_2$**, **A$_3$**, **A$_4$** – *zwrotki*, ***A***, ***A$_1$*** – *części*.

Podział formy na dwie części ***A*** i ***A$_1$*** nie wynika z budowy tekstu poetyckiego, ale jest uzależniony od wielowarstwowej płaszczyzny harmonicznej. Na część pierwszą (***A***) przypadają trzy zwrotki, na drugą (***A$_1$***) – dwie. W przeciwieństwie do pierwszych dwóch zwrotek, w których występuje melodia pieśni oryginalnej, w trzech kolejnych została ona poddana wariacyjnym przekształce-

[73] Ustalając metrum w *Pieśni porannej*, autorka kierowała się właściwościami wersyfikacyjnymi tekstu, liczbą wierszy, zgłosek, układem rymów. Por. J.M. Chomiński, *Melodia*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 541. W. Rudziński w książce pt. *Nauka o rytmie muzycznym*, cz. I, (Kraków 1987, s. 218) w rozdziale *Uwagi o rytmie w języku* podkreśla: Istotną rolę w rytmice wyrazu gra akcent, bez względu na to, czy ma on charakter dynamiczny, melodyczny, kwantytatywny, czy mieszany. W ten sposób poszczególne cechy dźwięku, z wyjątkiem barwy, mogą, jakkolwiek nie muszą, uczestniczyć w rytmicznym kształtowaniu wyrazu. Barwa dźwięku pozostaje na uboczu, zostaje ona bowiem wykorzystana w postaci fonemów, dźwięków mowy (popularnie mówiąc w postaci głosek: samogłosek i spółgłosek) dla wyrażania warstwy znaczeniowej wyrazu, co wiąże się z podstawowymi funkcjami języka". Innym sposobem oddania właściwej akcentacji

niom polegającym na nieznacznej modyfikacji motywu głównego oraz na zmianach interwałowych i rytmicznych niektórych fraz.

W *Pieśni porannej* planem nadrzędnym jest linia melodyczna wykonywana przez mezzosopran. Wydłużenie pauz między frazami w zwrotkach ***A***, ***A₁*** i ***A₃*** pozwoliło na wprowadzenie krótkich wstawek chóru żeńskiego.

Przykład 21. B. Wróblewska *Pieśń poranna*, partie wokalne – krótkie wstawki chóru żeńskiego do linii melodycznej mezzosopranu, t. 1-16



i rytmiki słów jest wprowadzenie kreski taktowej po frazie. Każdy ze sposobów uporządkowania materiału melodycznego z tekstem należy traktować jako przybliżony. Por. H. Nicholson, *Sings used in pointing*, [w:] *The parish Psalter, with Chanty: the Psalms of David: pointed for chanting and set to chants from the St. Nicholas chant book by Sydney H. Nicholson*, London 1968, s. 3.

Mimo tych zmian, tekst nie utracił swojego znaczenia, wręcz przeciwnie – powtarzanie przez chór wybranych słów wpłynęło na podkreślenie treści w nich zawartych. Przeciwstawianie chóru mezzosopranowi występuje w pierwszej, drugiej i czwartej zwrotce. Trzecia i piąta zwrotka (***A₂*** i ***A₄***) przebiegają na tle płaszczyzny harmonicznej złożonej z trzech warstw:

- głosy sopranowe realizują następstwa dwóch współbrzmień, najczęściej seksty małej i sekundy wielkiej,
- głosy altowe realizują następstwa składające się z dwóch równoległych tercji wielkich,
- głosy męskie realizują burdon polegający na regularnej przemienności wahadłowej dwóch dźwięków *a* i *d*.

Przebieg płaszczyzny harmonicznej ma charakter dwufazowy. Pierwsza faza obejmuje takty 31-42, druga – takty 42-52. Fazy różnią się wprawdzie tylko jednym dźwiękiem (w pierwszej fazie w alcie I występuje dźwięk *fis*^{1}, w drugiej dźwięk *f*^{1}), ale jest to zmiana, która w pochodzie równoległych tercji wyczuwana zostaje jako przejście z trybu durowego do molowego (z D-dur do d-moll). Ponadto w pierwszej fazie, w warstwach I i II, dominuje ruch oparty na wzorze: ćwierćnuta i półnuta w nieregularnych odstępach czasu, w drugiej fazie następuje wzmożenie ruchu polegające na następstwie szeregu ćwierćnut przegrodzonych krótkim ruchem ósemkowym (odwrotnie do „wygasających" sopranów). W percepcji sumarycznej (wertykalnej) przebieg ten jest pochodem złożonym z mniej lub bardziej nasyconych struktur akordowych o różnej zawartości interwałowej.

Przykład 22. B. Wróblewska *Pieśń poranna*, partie wokalne – dwufazowy przebieg warstwy harmonicznej w partii chóru: pierwsza faza w t. 31-42, druga faza w t. 42-52





Wzajemne relacje między wielodźwiękami są wynikiem linearnego kształtowania warstw. O wartości wyrazowej decydują tutaj walory kolorystyczne oraz gęstość i różnorodność współbrzmień, których barwa wiąże się z określonym rejestrem głosowym. Przykładem może być rejestr basowy, który nie ma funkcyjnego znaczenia w strukturze harmonicznej, lecz jedynie reprezentuje określoną wartość sonorystyczną. Podobną funkcję (kolorystyczną i wyrazową) pełni w utworze orkiestra. Łączy poszczególne frazy i uczestniczy w wymianie motywów, współtworząc warstwę harmoniczną (skrzypce I i II wzmacniają partię fletu). Dynamika utworu oscyluje między *piano* a *mezzo forte*, wzrasta tylko w za-

kończeniach pierwszej, drugiej i czwartej zwrotki, kiedy tworzące tło harmoniczne głosy wokalne i instrumentalne wspierają lub uzupełniają mezzosopran.

Związki słowno-muzyczne

Pieśń poranna zaczyna się bez wstępu instrumentalnego. Mezzosopran solo prowadzi linię melodyczną. W pierwszych dwóch zwrotkach głos solo przedstawia obraz odchodzącej nocy i budzącego się dnia. Linii melodycznej towarzyszy chór złożony z głosów żeńskich, powtarzający za mezzosopranem zakończenia poszczególnych fraz, jakby potwierdzając prawdziwość słów śpiewanych przez solistkę. W drugiej zwrotce brzmienie utworu nieśmiało wzmaga się za sprawą wiolonczel i I skrzypiec, które wzmacniają krótkie wejścia chóru żeńskiego. Ciągle jeszcze dominującym głosem w tej porannej, leniwej ciszy jest mezzosopran, który każe odejść nocy, ponieważ do drzwi już puka przyszłość. Po słowach odnoszących się bezpośrednio do samego człowieka, by odważnie wszedł w nowy dzień, włącza się cały chór z nieregularnie nakładającymi się wielodźwiękowymi współbrzmieniami wspartymi fletem oraz kwartetem smyczkowym. Wzmagający się ruch w głosach środkowych podsuwa skojarzenie budzącego się do życia świata ze swoimi planami, zamierzeniami. Tak ukształtowana tkanka dźwiękowa jest tłem całej trzeciej zwrotki, w której słyszymy także o tym, jak może się kształtować droga ludzkiego życia, że nie zawsze jest ona prosta i łatwa. Tekst współgra z ciągle zmieniającą się barwą szaty harmonicznej zespołu. Gdy chór ustępuje, wycisza się, znów pozostaje tylko mezzosopran solo wspierany krótkimi wejściami chóru żeńskiego. Gwar dnia, słońce rzucające cień kojarzą się z południem, które również staje się odniesieniem do etapu życia dojrzałego człowieka. Budzą się wspomnienia. Po słowach „a pamięć niech wybacza" ponownie włącza się chór z orkiestrą. Ostatnia zwrotka jest podsumowaniem utworu, w którym życie zostało porównane do ogromnego toru wspólnego wszystkim ludziom. Nie zawsze łatwo jest się włączyć w ten rytm. Zakończeniem są słowa zachęty, by z nadzieją wejść w życie. Podobnie jak po trzeciej zwrotce, chór i orkiestra stopniowo wycofują się. W skali makroformy odnosi się wrażenie leniwie budzącego się i powstającego poranka, a delikatna, wielowarstwowa tkanka brzmieniowa chóru z orkiestrą tworzą osobliwy nastrój rozpoczynającego się nowego dnia.

Problematyka wykonawcza

W utworze *Pieśń poranna* należy zwrócić szczególną uwagę na właściwe realizowanie faktury wielowarstwowej, która decydująco wpływa na charakter utworu. Głosy żeńskie operują krótkimi, dwudźwiękowymi motywami utrzymanymi w dynamice *mezzo piano*. W każdym z nich pierwsze współbrzmienie należy wykonać z nieco większym naciskiem. Motywy – jeden oparty na ruchu równoległym, drugi na ruchu przeciwnym – mają się uzupełniać, tworząc dialog motywiczny. Chórzyści muszą się słuchać nawzajem i śledzić tok utworu, aby uporczywe powtarzanie tych samych współbrzmień w nieregularnych odstępach

czasu nie doprowadziło do pomyłek. Dopilnowanie przez dyrygenta precyzyjnych wejść poszczególnych głosów wokalnych i instrumentalnych pozwoli uzyskać specyficzny klimat brzmieniowy leniwie budzącego się dnia. W pierwszej i czwartej zwrotce chór śpiewa *a cappella*, dlatego te fragmenty wymagają od zespołu bardzo dobrej intonacji. Krótkie wejścia chóralne są przeciwwagą dla melodii mezzosopranu, więc muszą być wykonane delikatnie i czysto, by nie zakłócić spokojnej linii głosu solowego.

3.5. Psalm 121

rok powstania kompozycji:	2008
autor przekładu:	ks. Jarosław Brylowski
obsada wykonawcza:	siedmiogłosowy chór mieszany *a cappella* (dwa soprany, dwa alty, tenor i dwa basy).

Utwór *Psalm 121* jest chóralnym opracowaniem pieśni Joachima Schwarza *Psalm 121*. Tekst został zaczerpnięty ze Starego Testamentu (Ps 121).

Przykład 23. J. Schwarz *Psalm 121*



Przykład 24. B. Wróblewska *Psalm 121*, partytura




16
S.
A.
T.
B.
p
On.
On twej no-dze chwiać się nie poz-wo - li i o-cie-ni cie-bie, bo nig-dy
On.
On twej no-dze chwiać się nie poz-wo - li i o-cie-ni cie-bie, bo nig-dy
stwo-rzył.
On twej no-dze chwiać się nie poz-wo - li i o-cie-ni cie-bie, bo nig-dy
rzył, stwo-rzył. On twej no-dze chwiać się nie poz-wo - li i o-cie-ni cie-bie, bo nig-dy
21
f
nie śpi. Od zła wszel-kie - go Pan o-słoni cie-bie, Pan będzie czu-wał nad twą dro-gą. O-cie-ni
nie śpi. Od zła wszel-kie - go Pan o-słoni cie-bie, Pan będzie czu-wał nad twą dro-gą. O-cie-ni
nie śpi. Od zła wszel-kie - go Pan o-słoni cie-bie, Pan będzie czu-wał nad twą dro-gą. O-cie-ni
nie śpi. Od zła wszel - kie - go Pan będzie czu-wał nad twą dro - gą. O-cie-ni
26
dim.
Pan twoje wyjście i po - wrót twój. Tak jak te-raz, tak po wszystkie wieki wieków. A - - men.
Pan twoje wyjście i powrót twój. Tak jak te-raz, tak po wszystkie wieki wieków. A - - men.
Pan twoje wyjście i powrót twój. Tak jak te-raz, tak po wszystkie wieki wieków. A - - men.
Pan twoje wyjście i powrót twój. Tak jak te-raz, tak po wszystkie wieki wieków. A - - men.

Analiza warstwy słownej

Tekst *Psalmu 121* w przekładzie ks. Jarosława Brylowskiego:

Podnoszę moje oczy wzwyż ku górom,
to stamtąd pomoc moja przyjdzie mi.
Bo od Pana pomoc ma, pomoc ma.
I ziemię i niebo stworzył On.
On twej nodze chwiać się nie pozwoli
i ocieni ciebie, bo nigdy nie śpi.
Od zła wszelkiego Pan osłoni ciebie,
Pan będzie czuwał nad twą drogą.
Ocieni Pan twoje wyjście i powrót twój.
Tak jak teraz, tak po wszystkie wieki wieków.
Amen.

Psalm 121 w przekładzie ks. J. Brylowskiego jest utworem poetyckim o nieregularnej budowie, bez podziału na strofy. Podobnie jak oryginalny tekst niemiecki wykorzystany przez Schwarza, oparty jest na *Psalmie 121* (120)[74] z Księgi Psalmów, stanowiącym jedną z *Pieśni stopni*[75] wykonywanych przez pielgrzymów zmierzających do świątyni na Syjonie[76]. Podobnie jak u Schwarza, również w polskim tekście pominięte zostały wersety czwarty i szósty, a w zakończeniu dodano słowo „Amen". W utworze zachowane zostały cechy psalmu jako gatunku literackiego:

- paralelizmy[77], w tym wypadku wielokrotny:

---

[74] *Księga Psalmów* to zbiór poezji biblijnej złożony z modlitw przeznaczonych początkowo do śpiewania przy akompaniamencie muzyki. Zbiór zawiera 150 psalmów przypisywanych królowi Izraela Dawidowi panującemu od ok. 1010 do 970 r. przed Chrystusem. Król Dawid – także uzdolniony muzyk i poeta – jest prawdopodobnie autorem 73 psalmów. Por. L. Cremaschi, *Psalmów Księga*, [w:] *Encyklopedia chrześcijaństwa: historia i współczesność, 2000 lat nadziei*, red. H. Witczyk, Kielce 2000, s. 622. Numeracja psalmów wg *Biblii Tysiąclecia* – na pierwszym miejscu została podana numeracja wg tekstu oryginalnego – hebrajskiego, na drugim w nawiasie – numeracja przyjęta z tłumaczeń grecko-łacińskich. Por. *Wstęp* do *Księga Psalmów*, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu...*, s. 568.

[75] *Pieśni stopni* (lub *pieśń pielgrzymów*) – istnieje kilka znaczeń tego określenia: 1) jako zbiór jednorodnych psalmów (120-134), 2) we wszystkich psalmach występuje figura retoryczna polegająca na powtórzeniu wyrazu lub grupy wyrazów w dwóch wersach lub następujących po sobie połówkach wersu, co daje wrażenie pokonywania kolejnych stopni, 3) oznacza modlitwy pielgrzymów prowadzone podczas trzech wielkich dorocznych świąt z okresu Drugiej Świątyni, 4) w tradycji żydowskiej to seria psalmów związana z liturgią Świątyni, „piętnaście stopni na dziedzińcu niewiast i Izraelitów odpowiadało piętnastu pieśniom stopni w psalmach" wykonywanych w czasie Święta Namiotów. Por. S. Cècile, artykuł *W mocy Psalmów*, przeł. B. Breiter, www.opoka.org.pl/biblioteka/T/TS/w_mocy.html z dn. 31.12.2010 r. Por. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu...*, s. 689.

[76] *Syjon* – pierwotnie zamek w Jerozolimie. Po przeniesieniu tam Arki Przymierza czczono Syjon jako górę świętą – mieszkanie Boże. Z czasem rozciągnięto tę nazwę na całą górę, a nawet na miasto Jerozolimę („Córa Syjonu"). *Syjon*, [w:] tamże, s. 1426.

[77] Powtórzenie (dwukrotne lub wielokrotne) tej samej myśli.

„On twej nodze chwiać się nie pozwoli
i ocieni ciebie, bo nigdy nie śpi.
[...]
Od zła wszelkiego Pan osłoni ciebie,
Pan będzie czuwał nad twą drogą.
[...]
Ocieni Pan twoje wyjście i powrót twój."

- powtarzające się słowa wskazujące na myśl przewodnią psalmu, np. pomoc, ocieni,
- słowa bliskoznaczne utrwalające myśl przewodnią: pomagać, strzec, ocieniać, osłaniać, czuwać, nie pozwalać się chwiać.

W tekście jest mowa o bezgranicznej ufności wobec Stwórcy, który nieustannie troszczy się i czuwa nad swoim stworzeniem będącym ciągle w drodze. Pielgrzymi więc stale wznoszą swoje oczy ku Bogu zawsze obecnemu w ich życiu, który ich chroni i strzeże. Według większości interpretacji *Psalm 121* składa się z dwóch części. Pierwsza (wersety 1-2) zawiera słowa pielgrzyma, który spogląda na góry otaczające Jerozolimę, natomiast druga (wersety 3-8) to prawdopodobnie odpowiedzi kapłana.

Analiza budowy formalnej i materiału dźwiękowego

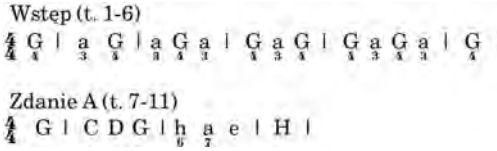
Psalm 121 liczy 30 taktów, jest utworem chóralnym *a cappella*, utrzymanym w metrum 4/4, w tempie *Andante espressivo*. Jest to forma jednoczęściowa złożona z łańcucha zdań poprzedzonego wstępem: Wstęp (t. 1-6), A (t. 7-11), A_1 (t. 12-16), A_2 (t. 17-21), A_3 (t. 22-30). Podział na zdania pokrywa się z podziałem formalnym oryginalnej pieśni.

Wstęp zawiera zmodyfikowany materiał frazy początkowej z pieśni J. Schwarza (idea powtarzanych dźwięków i skoków tercjowych w inwersji i augmentacji). Cechą charakterystyczną utworu jest zmienność tonalna. Każde zdanie utrzymane jest w innej tonacji: zdanie A rozpoczyna się w G-dur, zdanie A_1 w e-moll doryckiej, A_2 rozpoczyna się w e-moll harmonicznej, A_3 początkowo w h-moll, dalej oscyluje między A-dur i cis-moll. Elementem spajającym kompozycję jest obecność zwrotów melodycznych zaczerpniętych z pierwszej frazy pieśni Schwarza, które zostały poddane wariacyjnym przekształceniom.

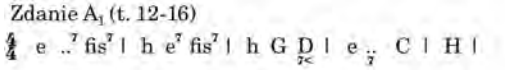
Psalm 121 został opracowany w fakturze homofonicznej z tendencją do polifonizowania. Tekst słowny traktowany jest sylabicznie i melizmatycznie.

Przebieg harmoniczny w partyturze chóralnej *Psalmu 121* został przedstawiony w przykładzie 25.

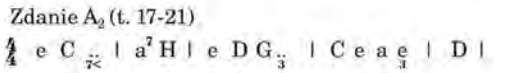
Przykład 25. B. Wróblewska *Psalm 121*, przebieg harmoniczny w całym utworze



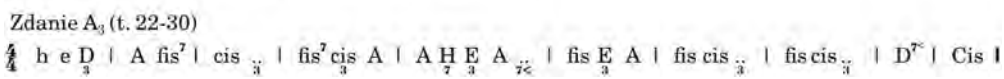
Zdanie A_1 (t. 12-16)



Zdanie A_2 (t. 17-21)



Zdanie A_3 (t. 22-30)



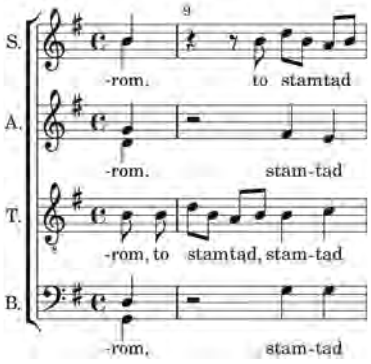
Akordy występują w postaci zasadniczej i w pierwszym przewrocie, niemal wyłącznie w układzie skupionym. Oprócz trójdźwięków są także czterodźwięki septymowe, które prowadzą do modulacji oraz służą chwilowej zmianie kolorystyki danego fragmentu. Cały utwór kończy się durowym akordem Cis.

Poszczególne zdania są zróżnicowane dynamicznie – od *piano* do *forte*. Największy kontrast dynamiczny występuje między A_2 i A_3. Zmieniające się centra tonalne oraz balansowanie między systemami dźwiękowymi wpływają na urozmaicenie formy.

Związki słowno-muzyczne

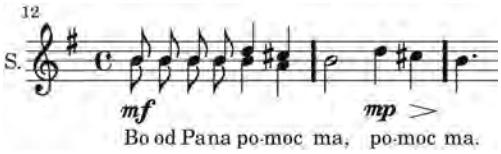
Tekst *Psalmu 121* dzieli się na dwie części. W pierwszej części podmiotem lirycznym jest sam autor. Przy pomocy muzyki został oddany modlitewny charakter tekstu, np. słowa mówiące o kierowaniu wzroku ku górom, ku Bogu, są wyeksponowane dzięki linii melodycznej zmierzającej ku górze. Gdy w tekście autor mówi o tym, że liczy na pomoc, która ma nadejść od Pana, i jakby waha się – tę niepewność doskonale podkreśla falista melodyka. Z podobnym ukształtowaniem spotykamy się jeszcze raz, gdy w tekście jest mowa o niebie i ziemi, które stworzył Bóg; tutaj jej falisty charakter łączy jakby niebo z ziemią.

Przykład 26. B. Wróblewska *Psalm 121*, falista linia melodyczna symbolizująca niepewność, t. 9



Inną analogią między tekstem a muzyką są powtórzenia, np. tekstu i melodii sopranów I przez soprany II w t. 12-14. W tekście jest mowa o nadejściu upragnionej pomocy od Pana. Powtórzenie występuje w dynamice *mezzo piano*.

Przykład 27. B. Wróblewska *Psalm 121*, powtórzenie tekstu i melodii sopranów I przez soprany II, t. 12-14



W drugiej części podmiot liryczny zwraca się do odbiorcy. Tutaj kolejny raz melodia podąża za tekstem. Słowami: „On twej nodze chwiać się nie pozwoli" na krótko przenosi się do niższego rejestru, po czym wznosi się i osiąga punkt kulminacyjny, gdy wymieniane są wszystkie sposoby obecności i stałego towarzyszenia Stwórcy w życiu człowieka. Motywika jest ciągle rozpoznawalna mimo uproszczeń rytmicznych i zmian wariacyjnych. Harmonika opiera się na dźwięku *cis*^{2}, balansując między tonacjami cis-moll i A-dur. Powtarzanie jednego zwrotu melodycznego z nowym tekstem daje wrażenie pewnego nacisku wynikającego z silnego przeświadczenia autora o prawdziwości tego przesłania.

W skali całego utworu wszystkie frazy oprócz dwóch ostatnich są przyporządkowane poszczególnym wersetom (tylko ostatnia fraza obejmuje dwa wersety). Ogólna emocjonalność i wyrazowość warstwy słownej pokrywa się z narracją muzyczną.

Problematyka wykonawcza

Utwór zaczyna się pełnymi akordami w głosach żeńskich na tle nuty pedałowej w partii tenorów i basów. Czterogłosowy chór żeński wykonuje słupy akordowe na przemian z dwudźwiękami. Taki początek utworu wymaga skupienia się na intonacji i zwrócenia szczególnej uwagi na partię drugich sopranów wykonujących tercję akordu G.

W następnym fragmencie, w taktach 9 i 10, niewygodne pod względem wykonawczym mogą okazać się przebiegi ósemkowe, które są połączeniem skoków tercjowych o zmiennych kierunkach z ruchem sekundowym. Problem ten można rozwiązać, podkreślając słowa „stamtąd" i „pomoc". Dzięki wyeksponowaniu tekstu, chórzyści będą zmuszeni „zaczepić" melodię na dźwięku *d* ^{2}, co spowoduje, że pozostałe dźwięki będą wykonane w wysokiej pozycji.

Do niewygodnych następstw należy wykonanie interwałów zwiększonych wynikających z połączenia akordów a i H. W takcie 18 alt po dźwięku *c* ^{1} przechodzi na dźwięk *dis*^{1}. W takiej sytuacji chórzyści powinni wsłuchiwać się w piony akordowe i intuicyjnie dostrajać swoją wysokość dźwięku. Ćwiczeniem pomocniczym będzie wykonanie w niewielkiej dynamice kadencji w układzie czterogłosowym z podobnym połączeniem.

Do innych niewygodnych przebiegów należą te, które obejmują szereg dźwięków w obrębie oktawy lub więcej niż oktawy, tak jak to się dzieje w taktach 19 i 20 w partii basów. Ambitus przebiegu to nona poprzedzona skokiem o kwintę w dół. Tutaj należy oprzeć się na dźwięku *e* i swobodnie osiągnąć

dźwięk G, natomiast w kolejnym takcie oprzeć się na c i ze szczególnym podkreśleniem słów „bo nigdy nie śpi" łagodnie wykończyć frazę.

Należy pamiętać, że nuty powtarzane na tej samej wysokości powinno się intonować pozornie wyżej, by uniknąć detonacji (z powodu trudności w utrzymaniu mięśni w ciągłej mobilizacji). Ta trudność może się także wiązać z niedostatkami w technice oddechowej lub z barwą dźwięku. Zbyt mało wysokich alikwotów daje wrażenie dźwięku impostowanego „za nisko". Cała problematyka leży w gestii dyrygenta-pedagoga, który z wielką uwagą i cierpliwością musi podejść do tych szczegółów.

W trudnych słowach, takich jak „wzwyż", „chwiać się", nie należy wymawiać spółgłosek zwarto-szczelinowych zbyt przesadnie.

W częściach imitacyjnych należy wydobyć plastykę, samodzielność i wyrazistość poszczególnych linii głosowych, natomiast we fragmentach akordowych konieczna jest równowaga dźwiękowa między głosami oraz jednolitość barwy, warunkująca szlachetne i stopliwe brzmienie.

3.6. Wierzę

rok powstania kompozycji:	2008
autor przekładu:	Jolanta Nitkowska-Węglarz
obsada wykonawcza:	mezzosopran solo i sześciogłosowy chór mieszany (sopran I, sopran II, alt I, alt II, tenor i bas).

Kompozycja *Wierzę* powstała na podstawie pieśni *Glaube den Glauben*, do której melodię napisał Joachim Schwarz, a słowa Arnim Juhre.

Przykład 28. J. Schwarz *Glaube den Glauben*



Przykład 29. B. Wróblewska *Wierzę*, partytura




Mezz. solo
S. I
S. II
A. I
A. II
T.
B.
gó - ry z cier - pie nia, gó - ry z mil - cze nia, gó - ry ze stra - chu.
mf
2. U - fam na - dzie - ją, że od - najdzie
sie, od - najdzie w zmar - twie niu, od - najdzie w zwą tpie niu, nie u - wie - zi jej sąd.


40
S. I
dzie - i, że od - naj - dzie się, od - naj-dzie w zmar - twie - niu, od-naj dzie w zwą-tpie - niu, U-fam
S. II
dzie - i, że od - naj - dzie się, od - naj-dzie w zmar - twie - niu, od-naj dzie w zwą-tpie - niu, U-fam
A. I
mf
że od - naj - dzie się, od - naj - dzie w zmar twie - - niu, U - fam
A. II
mf
że od - naj - dzie się, od - naj - dzie w zmar twie - - niu, U - fam
T.
mf
od - naj - dzie w zmar - twie - - niu, U - fam na-
B.
mf
że od naj dzie się, od naj dzie się w zmar twie - niu, U fam na
47
Mezz. solo
mf
3. Kocham tę miłość, co cier-pli-wa jest, co
S. I
tej nadziei, że za - den nie uwię-zi jej sąd.
p
a
S. II
tej nadziei, że za - den nie uwię-zi jej sąd.
p
a
A. I
tej na - dzie - i.
p
a
A. II
tej na dze - i.
p
a
T.
dzie - i, że nie uwięzi jej sąd, sąd.
p
a
B.
dzie - i, że nie uwięzi jej sąd.
p
a


Mezz. solo
wie-le u-dźwignie, co wie-le wy-ba-cza, co wszystko potrafi znieść.
S I
S II
A I
A II
T
B
Kocham tę mi-łość,
Ko - cham tę mi-łość,
Ko - cham mi-łość,
Ko - cham mi-łość,
Ko - cham mi
co wszy-stko znie-sie. a
co wszystko znie - sie.
co wszy-stko znie - sie
co wszy-stko znie - sie
co wszy-stko znie - sie
łość, co wszystko znie - sie. Ko - cham tę mi - łość. a

Analiza warstwy słownej

Tekst wiersza *Wierzę* w przekładzie Jolanty Nitkowskiej-Węglarz:

Wierzę, że wiara
góry przenosi,
góry z cierpienia,
góry z milczenia,
góry ze strachu.
Wierzę, że wiara
góry przenosi.

Ufam nadziei,
że się odnajdzie,
odnajdzie w zmartwieniu,
odnajdzie w zwątpieniu,
nie uwięzi jej sąd.
Ufam nadziei,
że się odnajdzie.

Kocham tę miłość,
co cierpliwa jest,
co wiele udźwignie,
co wiele wybacza,
co wszystko potrafi znieść.
Kocham tę miłość,
co cierpliwa jest.

Tekst *Wierzę* składa się z trzech siedmiowersowych zwrotek, przybiera formę modlitwy osoby, która opowiada się za wiarą dającą człowiekowi inną optykę patrzenia na rzeczywistość. Cierpienie, zmartwienia, strach, przeżywane z wiarą, choć wciąż złe, przestają być bezsensowne, zyskując inny wymiar, ponieważ stają się szansą spotkania Boga i tym samym rozwoju własnej osobowości.

Inspiracją do powstania tekstu były Ewangelia wg św. Mateusza i Pierwszy list św. Pawła Apostoła do Koryntian. W Ewangelii św. Mateusza wiara pokazana jest jako warunek spełnienia obietnicy Boga: „Jeśli będziecie mieć wiarę jak ziarnko gorczycy, powiecie tej górze: «Przesuń się stąd tam!», a przesunie się. I nic niemożliwego nie będzie dla was.” (Mt 17,20). Natomiast o trzech cnotach teologalnych pisał w Pierwszym liście do Koryntian św. Paweł. Czytamy w nim, że miłość „wszystko znosi, wszystkiemu wierzy, we wszystkim pokłada nadzieję, wszystko przetrzyma. [...] Tak więc trwają wiara, nadzieja, miłość – te trzy: z nich zaś największa jest miłość.” (I Kor 13,7.13). W kompozycji *Wierzę* nie został wykorzystany układ klamrowy obecny w wierszu Nitkowskiej-Węglarz. Występują natomiast powtórzenia niektórych zwrotów, co służy uwypukleniu wybranych treści oraz wpływa na rozbudowę formy utworu:

Wierzę, że wiara
góry przenosi,

Wierzę, że wiara
góry przenosi,
góry z cierpienia,
góry z milczenia,
góry ze strachu.

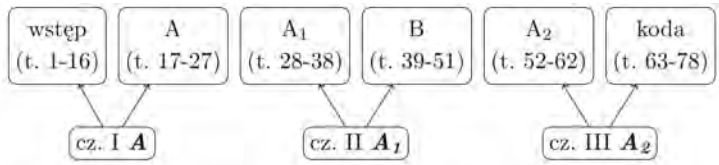
Ufam nadziei,
że odnajdzie się,
odnajdzie w zmartwieniu,
odnajdzie w zwątpieniu,
nie uwięzi jej sąd.
Ufam nadziei,
że odnajdzie się,
odnajdzie w zmartwieniu,
odnajdzie w zwątpieniu,
ufam tej nadziei,
że żaden nie uwięzi jej sąd.

Kocham tę miłość,
co cierpliwa jest,
co wiele udźwignie,
co wiele wybacza,
co wszystko potrafi znieść.
Kocham tę miłość,
co wszystko zniesie.
Kocham tę miłość.

Wiersz Jolanty Nitkowskiej-Węglarz jest parafrazą utworu Arnima Juhrego *Glaube den Glauben*, w którym podmiot liryczny, zwracając się w trybie rozkazującym do adresata, nakazuje mu wierzyć, ufać i miłować. W tekście polskiej poetki to podmiot liryczny wypowiada się w pierwszej osobie i mówi, że wierzy, ma nadzieję i kocha.

Analiza budowy formalnej i materiału dźwiękowego

Kompozycja *Wierzę* liczy 78 taktów, jest utworem chóralnym *a cappella*, utrzymanym w metrum 3/4, w tempie umiarkowanym. Z punktu widzenia podziału makroformalnego jest to wariacyjna forma typu $\boldsymbol{A\ A_1\ A_2}$, gdzie kolejne części zostały wyznaczone przez tekst zwrotek:



A, A_1, A_2 – *zwrotki*, B – *odcinek o charakterze rozwojowym*, $\boldsymbol{A}$, $\boldsymbol{A_1}$, $\boldsymbol{A_2}$ – *części*.

Części ***A A$_1$ A$_2$*** mają budowę dwudzielną, w każdej z nich kolejnym zwrotkom A, A_1 lub A_2 towarzyszą odpowiednio wstęp, odcinek B lub koda.

W utworze *Wierzę* występują dwa rodzaje faktur: homofoniczna (wstęp, zdania A, A_1, A_2 oraz koda) i polifonizująca (odcinek B).

Wstęp, podobnie jak koda, składa się z trzech fraz, w których plan nadrzędny występujący początkowo w sopranach I, w ostatniej frazie przenosi się do basów. W sopranach I (takty 1-9) i w basach (9-16) wykorzystane zostały dwa zmodyfikowane motywy z melodii Schwarza (t. 9-10 i t.1-2)

Przykład 30. J. Schwarz *Glaube den Glauben*, motyw w t. 9-10



Przykład 31. B. Wróblewska *Wierzę*, motyw z przykładu 30 przekształcony wariacyjnie w sopranach I, t. 2-3



Przykład 32. J. Schwarz *Glaube den Glauben*, motyw początkowy w t. 1-2



Przykład 33. B. Wróblewska *Wierzę*, motyw początkowy z przykładu 32 przekształcony wariacyjnie w basach, t. 9-12



Pozostałe głosy tworzą plan podrzędny, którym jest warstwa harmoniczna złożona z akordów w pierwszym i drugim przewrocie przeplatanych akordami kwartowo-kwintowymi na tle burdonu w głosie najniższym. W zdaniu A (pierwsza zwrotka) linia melodyczna przebiega w mezzosopranie. Towarzyszą jej wielodźwięki o zmiennej liczbie składników, opartych na dźwięku burdonowym *d*. Zdanie A kończy się kulminacją na durowym akordzie G. W zdaniu A_1 (druga zwrotka) melodia przenosi się do głosów męskich. Wyraźnie wyczuwa się odrębność warstw, dzięki czemu sens horyzontalny góruje nad wertykalnym. Tłem stają się następujące po sobie trójdźwięki w przewrotach: C, h, C, h, a, G. W odcinku B dominuje linearyzm w głosach, zanika ostrość rozczłonkowania spowo-

dowanego zazębianiem się fraz. W stosunku do wstępu kierunek imitacyjnych wejść poszczególnych głosów jest odwrotny – od głosów wyższych do niższych. Podstawą konstrukcyjną jest nowy motyw inicjalny o charakterze figuracyjnym, który podlega dalszym przekształceniom. Kształtowanie linii melodycznej polega na łączeniu pomysłów we frazy o różnorodnych kształtach opartych na motywie inicjalnym odcinka B oraz na motywie z pieśni oryginalnej Schwarza zawartym w t. 1-2.

Przykład 34. B. Wróblewska *Wierzę*, motyw inicjalny z odcinka B, z zaznaczeniem kierunku ruchu, t. 39-40



Przykład 35. B. Wróblewska *Wierzę*, przekształcenie motywu inicjalnego z odcinka B, z zachowaniem kierunku ruchu, t. 41-42



Przykład 36. B. Wróblewska *Wierzę*, motyw inicjalny w inwersji z odcinka B, w tenorach, t. 42-45



Przykład 37. J. Schwarz *Glaube den Glauben*, motyw początkowy w t. 1-2



Przykład 38. B. Wróblewska *Wierzę*, przekształcenie motywu początkowego w odcinku B, t. 41-43



Zdanie A_2 ma taki sam układ jak zdanie A – plan nadrzędny znajduje się w mezzosopranie, pozostałe głosy tworzą wielodźwiękowe tło.

Dynamika utrzymana jest w przeważającej części na poziomie *mezzo forte*. Rozplanowanie wartości dynamicznych pokrywa się z budową melodii. Wydobywanie dźwięków wysokich sprzyja potęgowaniu głośności, dźwięki niskie powodują jej spadek. Koda na skutek słabnącego dynamizmu wycisza całą pieśń. Na końcu utworu wybrzmiewa pusta kwinta, która pozwala zachować nieco surowy charakter melodii.

Związki słowno-muzyczne

Makroformalny podział kompozycji *Wierzę* wykazuje budowę trzyczęściową o identycznych częściach skrajnych. We wstępie i zakończeniu wykorzystany jest ten sam pomysł konstrukcyjny: stopniowe budowanie akordów w kierunku wznoszącym służące podkreśleniu słów: „Wierzę, że wiara góry przenosi", „Kocham tę miłość, co wszystko zniesie". Idea stopniowego narastania brzmienia poprzez sukcesywne wejścia głosów pojawia się jeszcze w drugiej części o znamionach polifonicznych w słowach drugiej strofy, mówiącej o „ufaniu nadziei". Zwrotki utrzymane są w fakturze homofonicznej, ze względu na odmienne rytmicznie tło pozwalają na skupienie uwagi na linii melodycznej wykonanej przez mezzosopran solo. Najważniejsze jest słowo. Inaczej dzieje się w odcinku B, znajdującym się tuż po drugiej zwrotce. Jego dynamiczny charakter, będący wynikiem ruchu ósemkowego, kojarzy się z wewnętrzną walką osoby, która w obliczu trudności nie chce utracić nadziei. Wszystkie zwrotki (w fakturze homofonicznej) ostatecznie kończą się kulminacją i zatrzymaniem na akordzie G-dur, co kojarzy się ze wznoszeniem wszystkich myśli ku Bogu. Całkiem odmienne jest zakończenie wstępu i kody. Pusta kwinta na długich dźwiękach wprowadza łagodność, spokój i wyciszenie.

Problematyka wykonawcza

Problematyka wykonawcza wiąże się przede wszystkim z realizacją faktury homofonicznej i polifonizującej. Faktura homofoniczna charakteryzująca się dwoma planami wymaga wyeksponowania głosu najwyższego w planie nadrzędnym oraz utworzenia jednorodnie brzmiącej warstwy harmonicznej w planie podrzędnym. Natomiast realizacja faktury polifonizującej wymaga wyeksponowania wariacyjnie potraktowanej linii melodycznej w głosie najwyższym i uwypuklenia poszczególnych motywów w pozostałych głosach. Dodatkowym elementem różnicującym sposób wykonania utworu jest tekst, który w fakturze homofonicznej jest traktowany sylabicznie, a w polifonizującej melizmatycznie.

We wstępie i kodzie plan nadrzędny przemieszcza się z sopranów I do basów. Ze względu na zawarty w słowach przekaz „Wierzę, że wiara góry przenosi" we wstępie, czy „Kocham tę miłość, co wszystko zniesie" w kodzie, soprany powinny wykonać pierwszy motyw zdecydowanym dźwiękiem.

Przykład 39. B. Wróblewska *Wierzę*, wstęp, partia sopranów I, t. 2-9



Przykład 40. B. Wróblewska *Wierzę*, koda, partia sopranów I, t. 64-71

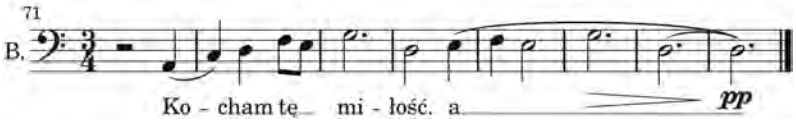


W partii basów wokaliza powinna być poprowadzona głosem niewymuszonym, z gradacją dynamiczną wynikającą z kierunku linii melodycznej[78].

Przykład 41. B. Wróblewska *Wierzę*, wstęp, partia basów, t. 9-16



Przykład 42. B. Wróblewska *Wierzę*, koda, partia basów, t. 71-78



Jednym z trudniejszych fragmentów jest połączenie znacznie oddalonych od siebie wielodźwięków znajdujących się na styku części. Tylko zadbanie o swobodę krtaniową – umiejętne operowanie rezonatorami – piersiowym i głowowym – oraz wypracowane słyszenie harmoniczne umożliwi łagodne przejście między zwrotkami:

[78] „Aby wygodnie przejść z dźwięku na dźwięk, trzeba zadbać o swobodę krtaniową i utrzymanie języka w znacznym oddaleniu od tylnej ściany gardła. Poczucie swobody i otwarcia dopełni uniesienie miękkiego podniebienia, które jeszcze bardziej otwiera jamę gardłową. To wszystko pozwoli na swobodne przechodzenie w górę skali z zachowaniem nasyconej niskimi alikwotami barwy". B. Tarasiewicz, *Wybrane zagadnienia techniki wokalnej*, [w:] tegoż, *Mówię i śpiewam świadomie*, Kraków 2006, s. 199.

Przykład 43. B. Wróblewska *Wierzę*, zakończenie części A i początek części A_1, t. 26-29



Przykład 44. B. Wróblewska *Wierzę*, zakończenie części A_1 i początek części A_2, t. 50-53



Większość wyrazów w tekście kończy się samogłoskami. Wszystkie słowa zakończone spółgłoskami półotwartymi (ufam, kocham, żaden), czy też spółgłoskami zwarto-szczelinowymi (miłość) wymagają jednoczesnego zakończenia.

Ostatnie dźwięki zwrotu kadencyjnego – zwłaszcza we wstępie i zakończeniu – mają dłuższą wartość, w związku z tym należy je przetrzymać aż do wybrzmienia.

Estetyka dźwięku powinna nieść ze sobą spokój, pokorę i żarliwość modlitewnej ekspresji.

3.7. Pieśń wieczorna

rok powstania kompozycji: 2008
autor przekładu: Jolanta Nitkowska-Węglarz
obsada wykonawcza: sześciogłosowy chór mieszany, organy i orkiestra w składzie: Fl., Vn I, Vn II, Vl, Vc, Cb

Kompozycja *Pieśń wieczorna* jest twórczym opracowaniem pieśni *Abendlied*, do której melodię napisał Joachim Schwarz, a słowa Arnim Juhre.

Przykład 45. J. Schwarz *Abendlied*



Przykład 46. B. Wróblewska *Pieśń wieczorna*, partytura




13
Fl.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mf
f
18
Fl.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mf


Fl.
T.
B.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
S.
A. I
A. II
T.
B.
1. Noc zbli - ża się, już księ-życ wscho-dzi nad co - dzien-nym
więc po - kój du - cha znajdź. Bo to nie księ-życ blask swój śle, to słoń-ce je-go
zy-ciem twym,


Ⓑ
Fl.
S.
A. I
A. II
T.
B.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
f
mf
świa - tłem jest.
słoń-ce je-go świa-tłem jest.
Dziś ta-ką prawdę przyjąć chciej.
Noc zbli-ża się, nad-


S.
A. I
A. II
T.
B.
Org.
cho-dzi ktoś, kto in - ny mo-że być niż ty.
Mu - sisz pa - mię-tać to,
że zie-mia to nasz
mf
Mu - sisz pa - mię-tać to, że zie-mia to nasz wspól - ny


Fl.
S.
wspól-ny dom, dla wszys-tkich jest ten Bo - ży plan.
A. I
wspól-ny dom. dla wszys-tkich jest ten Bo - ży plan.
A. II
wspól-ny dom, dla wszys-tkich jest ten Bo - ży plan.
T.
dom, dla wszys-tkich jest ten Bo - ży plan.
B.
dom. dla wszys-tkich jest ten Bo - ży plan.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mf
f


51
Fl.
S.
A. I
A. II
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mf
mf


D
57
Fl.
S.
zbli - ża się, wie - czorna pieśń jak e - cho mi - nio - ne - go dnia, by wszystko, co przeżyłeś, wspomnieniem pięknym sta - ło
A. I
zbli - ża się, jak e - cho mi - nio - ne - go dnia, by wszystko, co przeżyłeś, wspomnieniem pięknym sta - ło
A. II
zbli - ża się, jak e - cho mi - nio - ne - go dnia, by wszystko, co przeżyłeś, wspomnieniem pięknym sta - ło
T.
jak e - cho mi - nio - ne - go dnia, by wszystko, co przeżyłeś, wspomnieniem pięknym sta - ło
B.
e - cho mi - nio - ne - go dnia
mf
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb


64
Fl.
S.
się, więc spróbuj już wy - ci-szyć się
i pokój ducha już znajdź.
A. I
się, więc spróbuj już wy - ci-szyć się
i pokój ducha już znajdź.
A. II
się, więc spróbuj już wy - ci-szyć się
i pokój ducha już znajdź.
T.
się, więc spróbuj już wy - ci-szyć się
i pokój ducha już znajdź.
B.
więc spróbuj już wy - ci-szyć, wy - ciszyć się
i pokój ducha już znajdź.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
f
mf



Analiza warstwy słownej

Tekst wiersza Jolanty Nitkowskiej-Węglarz *Pieśń wieczorna*:

Noc zbliża się, już księżyc wschodzi
nad codziennym życiem twym,

więc pokój ducha znajdź.
Bo to nie księżyc blask swój śle,
to słońce jego światłem jest.
Dziś taką prawdę przyjąć chciej.

Noc zbliża się, nadchodzi ktoś,
kto inny może być niż ty.
Musisz pamiętać to,
że ziemia to nasz wspólny dom,
dla wszystkich jest ten Boży plan.
O Panie niech Twa myśl wciąż trwa[79].

Noc zbliża się, wieczorna pieśń
jak echo minionego dnia,
by wszystko, co przeżyłeś,
wspomnieniem pięknym stało się,
więc spróbuj już wyciszyć się
i pokój ducha już znajdź.

Tekst polski jest parafrazą wiersza Arnima Juhrego. Składa się z trzech sześciowersowych strof i reprezentuje typ liryki inwokacyjnej[80].

Zarówno w polskim, jak i niemieckim tekście zastosowana została anafora[81], polegająca na kilkakrotnym powtórzeniu zwrotów: „Es bleibt dabei" („Tak już pozostanie", „Nie da się tego zmienić") w wersji niemieckiej oraz „Noc zbliża się" w wersji polskiej. Chociaż znaczenie tych zwrotów jest różne, to przecież osiągnięty efekt jest podobny: akcentuje istotne treści każdego z wierszy, wpływa na spójność formy, a przez swoją powtarzalność daje wrażenie pewnego ładu.

Podmiot liryczny, kierując swoje słowa do adresata, zachęca go, by zastanowił się nad dobiegającym kresu dniem, zachęca do refleksji, która powinna prowadzić do wyciszenia. Dzięki niej łatwiej będzie odnaleźć wewnętrzny spokój i pogodzić się z tym, co nieuniknione, nawet jeśli przychodzi to z trudnością. Tak jest np. z przeszłością – nie można jej zmienić, ponieważ nie da się wymazać tego, co już się dokonało. Jednak pochylenie się nad przeżytymi wydarzeniami pozwala nabrać dystansu i poprawnie odczytać znaczenie tego, co nas spotkało w mijającym dniu. Nie zawsze to, co w pierwszej chwili wydaje się prawdziwe, jest takie w rzeczywistości. Podmiot liryczny podaje przykład księżyca, który wbrew pozorom nie świeci swoim blaskiem, lecz jedynie odbija światło słoneczne.

Pieśń wieczorna staje się pretekstem dla podmiotu lirycznego do wyrażenia swoich poglądów na temat porządku społecznego panującego na świecie. Ludzie

[79] W kompozycji *Pieśń wieczorna* słowa zaznaczone kursywą zostały pominięte.

[80] *Liryka inwokacyjna* obejmuje utwory, w których jawności podmiotu lirycznego towarzyszy wyraziste nastawienie wypowiedzi na adresata lirycznego („ty" liryczne). Może nim być konkretna osoba lub audytorium, ale też upersonifikowane zjawisko lub pojęcie. J. Sławiński, *Liryka*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. Z. Łąkowski, Warszawa 1984, s. 571.

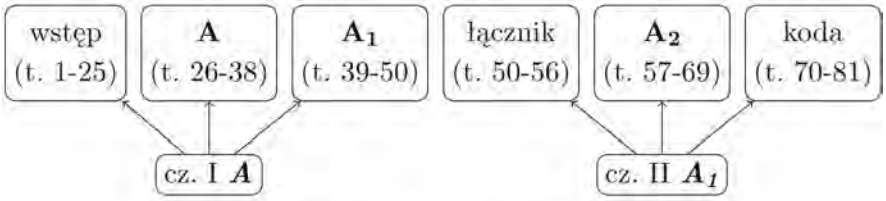
[81] *Anafora*, epanafora, powtórzenie tego samego wyrazu lub zwrotu na początku następujących po sobie jednorodnych segmentów wypowiedzi: grup składniowych, zdań, wersów, strof. A. Okopień-Sławińska, *Anafora*, [w:] tamże, s. 13.

muszą akceptować i szanować odmienność innych, ponieważ ziemia jest naszym wspólnym domem. Wiersz pomaga w uzmysłowieniu sobie pewnych niezmiennych i niezależnych od człowieka praw kierujących światem. Zaakceptowanie tego porządku pozwoli uzyskać spokój ducha.

Nie ma wątpliwości, że *Pieśń wieczorna* jest kontynuacją *Pieśni porannej*, w której podmiot liryczny przestrzega przed wszelkim fałszem i wskazuje, jak ważne jest właściwe odczytanie ludzkich działań.

Analiza budowy formalnej i materiału dźwiękowego

Utwór obejmuje 81 taktów, jest zapisany w metrum[82] 4/4 i utrzymany w tempie *Moderato sostenuto*. Jest konstrukcją wariacyjną typu $\boldsymbol{A\ A_1}$. Podział utworu przedstawia się następująco:



$\mathbf{A}, \mathbf{A_1}, \mathbf{A_2}$ – *zwrotki*, $\boldsymbol{A}, \boldsymbol{A_1}$ – *części*.

Wariacyjność przejawia się w modyfikacjach planu towarzyszącego, melodia pozostaje bez zmian (poza zwrotką $\mathbf{A_1}$, w której ominięto ostatni wers).

Wstęp składa się z dwóch części. Pierwsza (t. 1-13) wykonywana jest przez organy i opiera się na materiale z pieśni *Abendlied* Schwarza, utrzymanej w fakturze polifonicznej. Drugą część, w wykonaniu orkiestry (t. 13-25), wypełniają dwa zdania trzyfrazowe w fakturze homofonicznej, w których pomysłem konstrukcyjnym jest zmodyfikowany motyw ósemkowy z drugiej części pieśni *Abendlied*.

W pierwszej części w zwrotkach **A** i $\mathbf{A_1}$ pierwsze cztery takty pieśni Schwarza, w skład których wchodzą zarówno motyw inicjalny, jak i fraza, są realizowane *unisono* (w **A** przez głosy męskie, w $\mathbf{A_1}$ przez głosy żeńskie). Natomiast druga część pieśni Schwarza wykonywana jest w kanonie (w imitacji ścisłej, w interwale prymy) z opóźnieniem o półnutę przez jednogłosowy chór żeński i męski.

Punkt kulminacyjny *Pieśni wieczornej* wypada w części $\boldsymbol{A_1}$ i jest przygotowywany już w łączniku. Łącznik opiera się na materiale z drugiej części wstępu i jest jego wariacyjną modyfikacją. Przeobrażeniom zostaje poddana zarówno linia melodyczna, jak i warstwa harmoniczna.

[82] Kompozycja została zapisana przez autorkę w metrum 4/4. Kompozytorzy w historii muzyki niejednokrotnie poddawali wybrane utwory podobnym zabiegom, np. „Bach wtłaczał chorały w układ taktowy, przeważnie parzysty. Był to zabieg sztuczny, wymagający stosowania fermat wewnątrz taktu dla podkreślenia klauzul. Gdy porównamy tego rodzaju zabiegi z opracowaniami kompozytorów wcześniejszych, okaże się, że w tych przypadkach, w których Bach stosował fermaty, występują większe wartości rytmiczne". J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 3, Kraków 1984, s. 299.

Przykład 47. B. Wróblewska *Pieśń wieczorna*, następstwo harmoniczne w materiale z drugiej części wstępu instrumentalnego, t. 20-25



Przykład 48. B. Wróblewska *Pieśń wieczorna*, partie instrumentalne – następstwo harmoniczne w łączniku, t. 51-56



Powyższe zestawienie dwóch odcinków przedstawia wyraźną różnicę w następstwie funkcji harmonicznych; powtórzenie o tercję wyżej frazy zaczerpniętej ze wstępu powoduje, że łącznik nie kończy się w tonacji F-dur ale dąży do d-moll. Kulminacja utworu w $\mathbf{A_2}$ łączy się ze zmianą harmoniczną, zwiększeniem liczby składników w akordach i liczby głosów w partii chóru, z dodaniem motywów towarzyszących w skrzypcach, altówkach i w partii fletu. Cała zwrotka jest wykonana przez chór pięciogłosowy w fakturze homofonicznej z tendencją do polifonizowania. Rozładowanie kulminacji następuje w kodzie, która powraca do materiału orkiestrowego znanego ze wstępu.

Dynamika *Pieśni wieczornej* oscyluje między *mezzo forte* a *forte*. Zróżnicowaniu dynamicznemu sprzyja przeciwstawianie sobie zmiennej dyspozycji orkiestry i chóru we wstępie (gdzie partii organów przeciwstawiona jest pełna obsada orkiestry, zaś pełnej obsadzie orkiestry – mniejsza) i w zwrotkach (gdzie jednogłosowemu chórowi przeciwstawiony jest chór dwugłosowy, a chórowi – orkiestra).

Konsekwencją tego działania jest nie tylko zmienność wolumenu brzmienia, ale również zyskanie zróżnicowanej kolorystyki.

Związki słowno-muzyczne

Pieśń wieczorna to kompozycja, w której pierwszą i drugą zwrotkę rozpoczyna fragment jednogłosowy. Dalej tekst poprowadzony jest w dwugłosowym kanonie. Koda pierwszej i trzeciej zwrotki również jest wykonana jednogłosowo. Tylko trzecia zwrotka ma wielogłosowe opracowanie. Takie potraktowanie warstwy słownej zwiększa wyrazistość tekstu i sprzyja uwypukleniu jego treści. Pewien niepokój i wątpliwości pojawiające się w związku z właściwą interpretacją wydarzeń dnia („Bo to nie księżyc blask swój śle, to słońce jego światłem jest"), zostały wyrażone imitacyjnymi wejściami głosów żeńskich i męskich. Podobne opracowanie ma druga zwrotka, w której jest mowa o drugim człowieku żyjącym obok nas, dla którego ziemia pozostaje domem. Symbolem ciągłych zmian jest tutaj odwrotna kolejność wejść w imitacji; w przeciwieństwie do pierwszej zwrotki, najpierw wchodzą głosy męskie, potem żeńskie. Schyłek dnia, który powinien prowadzić do kontemplacji, milczenia, modlitwy, wiąże się z przeżyciami mijającego dnia, przewijającymi się jeszcze w wyobraźni. Obecność motywu ósemkowego nasuwa skojarzenia ciągłego ruchu, zachodzącej ewolucji, zmienności pokoleń.

Przyjmujące formę nakazów zwroty zawarte w tekście: „dziś taką prawdę przyjąć chciej", „musisz pamiętać to", „więc pokój ducha znajdź" również nie prowadzą do wyciszenia (szczególnie słowa krótkie, jednosylabowe, zakończone spółgłoską). Dopiero łącznik między drugą i trzecią zwrotką staje się okazją do wzięcia głębokiego oddechu, jest rodzajem komentarza, okazją do refleksji.

Kulminacja utworu występująca w ostatniej zwrotce i zbiegająca się ze słowami „wieczorna pieśń jak echo minionego dnia" jest wywołana nagromadzeniem różnych środków wyrazowych. Słychać w niej też nakładające się różne motywy skrzypiec (t. 57-58 i t. 64), altówek (t. 59-60) i fletu (t. 60-62).

Przykład 49. B. Wróblewska *Pieśń wieczorna*, nagromadzone środki wyrazowe tworzące kulminację utworu, t. 56-66




63
Fl.
S.
A. I
A. II
T.
B.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mf
f
co prze-ży-łeś, wspo-mnie-niem pię-knym sta-ło się, więc spróbuj już wy-ci-szyć się
go dnia, więc spróbuj już wy-ci-szyć, wy-ci-szyć się

Te zabiegi pozwoliły na chwilową zmianę kolorystyki we fragmencie, w którym jest mowa o przeżyciach mogących pozostać pięknymi wspomnieniami. Zakończeniem utworu jest instrumentalna koda, która wprowadza słuchacza w klimat zbliżającej się nocy.

Problematyka wykonawcza

Warstwa chóralna kompozycji początkowo utrzymana jest w fakturze polifonicznej, w trzeciej zwrotce następuje zmiana faktury na homofoniczną. Melodia zaczerpnięta z oryginalnej pieśni Schwarza wyraźnie dzieli się na dwie części kontrastujące pod względem ruchu i wyrazu. Pierwsze dwie zwrotki podkreślają swoim ukształtowaniem tę dwuczęściowość, obydwie zaczynają się śpiewem *unisono*, a kończą kanonem wykorzystującym progresję wznoszącą. Mają bardzo podobny charakter, więc wymagają od wykonawców konsekwentnego prowadzenia linii melodycznej, co może stanowić pewien problem ze względu na występujące w partiach wokalnych skoki o kwintę i sekstę oraz ze względu na następstwo wartości rytmicznych – ósemka z ćwierćnutą – w połączeniu z tekstem zawierającym niewygodne pod względem artykulacyjnym zbitki sylab, np.: noc zbliża – „noczbli-ża", już księżyc wschodzi – „jużksię-życwscho-dzi". Józef Karol Lasocki, wybitny dyrygent i pedagog, zwraca uwagę na to, że „Tylko precyzyjny i elastyczny sposób artykulacji przy uważnym oddzieleniu słów może skutecznie usunąć te trudności"[83]. W ostatniej zwrotce soprany prowadzą melodię pieśni, a pozostałe głosy stanowią tło harmoniczne. Pewną trudność intonacyjną może sprawiać obecność sekund małych w pionach akordowych, które zacierają wyrazistość harmoniczną. Pomocne w przygotowaniu utworu będą ćwiczenia oparte na wykonywaniu podobnych połączeń akordowych ze stopniowo wprowadzanymi dysonansami w celu osłuchania się śpiewaków ze skomplikowaną harmoniką.

Kompozycja *Pieśń wieczorna*, wbrew temu, co sugeruje tytuł, nie jest typową kołysanką. Zarówno urozmaicona rytmicznie struktura melodyczna, jak i treść utworu, która raczej pobudza do przemyśleń niż usypia, sugerują dynamiczny sposób wykonania. Dopiero w kodzie instrumentalnej kompozycja wyraźnie wyhamowuje tempo i wprowadza oczekiwany spokój.

[83] J.K. Lasocki, *Chór. Poradnik dla dyrygentów*, Kraków 1958, s. 122.

3.8. Boże, nasz Panie

rok powstania kompozycji:	2009
autor przekładu:	Joanna Wojdyło
obsada wykonawcza:	sześciogłosowy chór mieszany, organy i orkiestra w składzie: Fl., Tr., C-ne, Timp., Vn I, Vn II, Vl, Vc, Cb

Kompozycja *Boże, nasz Panie* jest nowym opracowaniem wielogłosowej pieśni *Herr, unser Herrscher*, którą napisał Joachim Schwarz do tekstów zaczerpniętych ze Starego Testamentu (fragmenty Psalmu 8 z Księgi Psalmów oraz fragment wersetu 11 z I rozdziału Księgi Malachiasza).

Przykład 50. J. Schwarz *Herr, unser Herrscher*



Przykład 51. B. Wróblewska *Boże, nasz Panie*, partytura




Fl.
Tr.
C-ne
Timp.
S.
wielkie i - mię Two-je na ca - łej zie - mi.
Bo - że, nasz Pa-nie, jak
A.
wielkie i - mię Two-je na ca - łej zie - mi.
Bo - że, nasz Pa-nie, jak
T.
wielkie i - mię Two-je na ca - łej zie - mi.
Bo - że, nasz Pa-nie, jak
Org.
mf
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb


Ⓐ
Fl.
Tr.
C-ne
Timp.
S.
A.
T.
B.
Org.
Vn I
Vn II
Vc
Cb
mf
wielkie i - mię Two-je na ca - łej zie - mi.
Bo - że, nasz Panie, jak
wielkie i - mię Two-je na ca - łej zie - mi.
Bo - że, nasz Panie, jak
wielkie i - mię Two-je na ca - łej zie - mi.
Bo
Bo


12
Fl.
S.
wie l kie i-mię Two je na ca-łej zie - mi. Cie - bie, Pa nie, wy - chwa la-ją nie - bio - sa!
A.
wie - lkie na zie - mi. Cie - bie, Pa nie, wy - chwa la - ją nie - bio - sa!
T.
że, zie - mi. Cie - bie, Pa - nie nie - bio - sa!
B.
że, zie - mi. Cie - bie, Pa - nie nie - bio - sa!
Vc
mf
19
Fl.
mf
Timp.
mf
f
S.
f
Bo-że, nasz Pa nie, jak wie l kie i-mię Two je na ca-łej zie - mi. Cie-
A.
f
Bo-że, nasz Pa nie, jak wie - lkie na zie - mi. Cie-
T.
f
Bo - że, zie - mi.
B.
f
Bo - że, zie - mi.
Vn I
f
Vn II
f
Vl
f
Vc
f
Cb
f


B
2a
Fl.
S.
– bie, Pa-nie, wy - chwa-la-ja nie - bio - sa!
mf
a
A.
– bie, Pa-nie, wy - chwa-la - ja nie - bio - sa!
mf
a
T.
Cie - bie, Pa - nie nie - bio - sa!
B.
Cie - bie, Pa - nie nie - bio - sa!
Org.
mf
Vn I
Vn II
Vl
Vc


31
Fl.
mf
S.
Od świtu wczesne-go aż po późny, ciem-ny zmierzch, wychwalajcie
A.
Od świtu wczesne-go aż po późny, ciem-ny zmierzch, moje i-mię
B.
Od świtu wczesne-go aż po późny, ciem-ny zmierzch,
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc


37
Fl.
Tr.
C-ne
Timp.
S.
A.
T.
B.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
wy - chwa - laj - cie,
wy - chwa - laj - cie!
wy-chwa - laj - cie,
wy-chwa - laj - cie!


45
Fl.
Timp.
S.
A.
T.
B.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mf
Pa - trzac w nie-bo na dzie - ło Twoich dłoni, któ - reś Ty u - twie-rdził.
Pa - trząc w nie-bo na dzie - ło, któ - reś Ty u - twie-rdził.
Pa - trząc na dzie - ło, któ - reś Ty u - twie-rdził.
Pa - trząc na dzie - ło, któ - reś u - twie-rdził.


D
Fl.
Tr.
C-ne
Timp.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mp
mf


Fl.
Tr.
Timp.
S.
że o nim pa - mię tasz,
A.
Czym człowiek jest i czym
T.
że o nim pa - mię tasz,
B.
Czym człowiek jest i czym
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb


E
Fl.
Tr.
Timp.
mp
S.
że czynisz go dziec-kiem Twym?
A.
syn czło wie – czy.
T.
że czynisz go dziec-kiem Twym?
B.
syn czło wie – czy.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
mf
mf
mp


72
Fl.
Tr.
C-ne
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb


Fl.
Tr.
C-në
Timp.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb


85
Fl.
Tr.
C-ne
Timp.
S.
A.
T.
Bo - że, nasz Pa-nie, jak wielkie i-mię Two-je na ca-łej zie - mi.
Bo - że, nasz Pa-nie, jak wielkie i-mię Two-je na ca-łej zie - mi.
Bo - że, nasz Pa-nie, jak wielkie i-mię Two-je na ca-łej zie - mi.
Org.
Vn I
Vn. II
Vl
Vc
Cb


80
Fl.
Tr.
C-ne
Timp.
S.
Bo - że, nasz Pa-nie, jak wielkie i - mię Two-je na ca - łej zie - mi.
A
Bo - że, nasz Pa-nie, jak wielkie i - mię Two-je na ca - łej zie - mi.
T.
Bo - że, nasz Pa-nie, jak wielkie i - mię Two-je na ca - łej zie - mi.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb


G
Fl.
C-ne
Timp.
S.
A.
T.
B.
Vn I
Vn II
Vc
mf
f
Bo - że, nasz Panie, jak wielkie i-mię Twoje na ca-łej zie - mi. Cie - bie, Panie, wy - chwala-ją nie - bio - sa!
Bo - że, nasz Panie, jak wie - lkie na zie - mi. Cie - bie, Panie, wy - chwala - ją nie - bio -
Bo - że, zie - mi. Cie - bie, Pa - nie nie - bio -
Bo - że, zie - mi. Cie - bie, Pa - nie nie - bio -
mf


100
Fl.
Timp.
S.
A.
T.
B.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mf
f
Bo - że, nasz Pa-nie, jak wiel-kie i-mię Two-je na ca-łej zie - mi
sa!
Bo - że, nasz Pa-nie, jak wiel - kie na zie -
sa!
Bo - że
sa!
Bo - że


H
rit.
105
Fl.
C-nè
Timp.
S.
A.
T.
B.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
Cie - bie, Panie, wy - chwala-ją nie - bio - sa!
mi. Cie - bie, Panie, wy - chwala - ja nie - bio - sa!
mi. Cie - bie, Pa - nie nie - bio - sa!
mi. Cie - bie, Pa - nie nie - bio - sa!
Wy - chwa-
Wy - chwa -
Wy - chwa -
Wy - chwa -
ril.
f
ff



Analiza warstwy słownej

Tekst utworu *Boże, nasz Panie* w przekładzie Joanny Wojdyło:

Boże, nasz Panie, jak wielkie imię Twoje na całej ziemi.
Ciebie, Panie, wychwalają niebiosa!
Od świtu wczesnego aż po późny, ciemny zmierzch
moje imię wychwalajcie,
wychwalajcie, wychwalajcie, wychwalajcie!
Patrząc w niebo na dzieło Twoich dłoni,
któreś Ty utwierdził,
czym człowiek jest, że o nim pamiętasz,
i czym Syn człowieczy, że czynisz go dzieckiem Twym?

Boże, nasz Panie, jak wielkie imię Twoje na całej ziemi.
Ciebie Panie wychwalają niebiosa!

Kompozycja *Boże, nasz Panie* jest parafrazą fragmentów wziętych z Psalmu 8 oraz z 11 wersetu pierwszego rozdziału Księgi Malachiasza[84]:

„O Panie, nasz Boże,
jak przedziwne Twe imię po wszystkiej ziemi!
Gdy patrzę na Twe niebo, dzieło Twych palców,
księżyc i gwiazdy, któreś Ty utwierdził:
czym jest człowiek, że o nim pamiętasz,
i czym – syn człowieczy, że się nim zajmujesz?
Uczyniłeś go niewiele mniejszym od istot niebieskich,
chwałą i czcią go uwieńczyłeś.
Obdarzyłeś go władzą nad dziełami rąk Twoich;
złożyłeś wszystko pod jego stopy
O Panie, nasz Panie,
jak przedziwne Twe imię po wszystkiej ziemi!" (Ps 8, 2, 4, 5-7, 10)

„Albowiem od wschodu słońca aż do jego zachodu
wielkie będzie imię moje między narodami," (Ml 1, 11)[85].

Tak dobrane i zestawione ze sobą fragmenty z Pisma Świętego układają się w hymn pochwalny, pieśń wdzięczności. Polski tekst utrzymuje porządek wersetów założony przez J. Schwarza. Pierwszy i ostatni werset dotyczy wielkości imienia Boskiego. Czterokrotne powtórzenie słowa „wychwalajcie" wskazuje na zachwyt podmiotu lirycznego nad Bożym stworzeniem. Dalej podmiot liryczny zadaje pytanie retoryczne i próbuje nakłonić słuchacza do refleksji na temat uprzywilejowanej pozycji człowieka wśród innych stworzeń:

„czym człowiek jest, że o nim pamiętasz, i czym Syn człowieczy, że czynisz go dzieckiem Twym?".

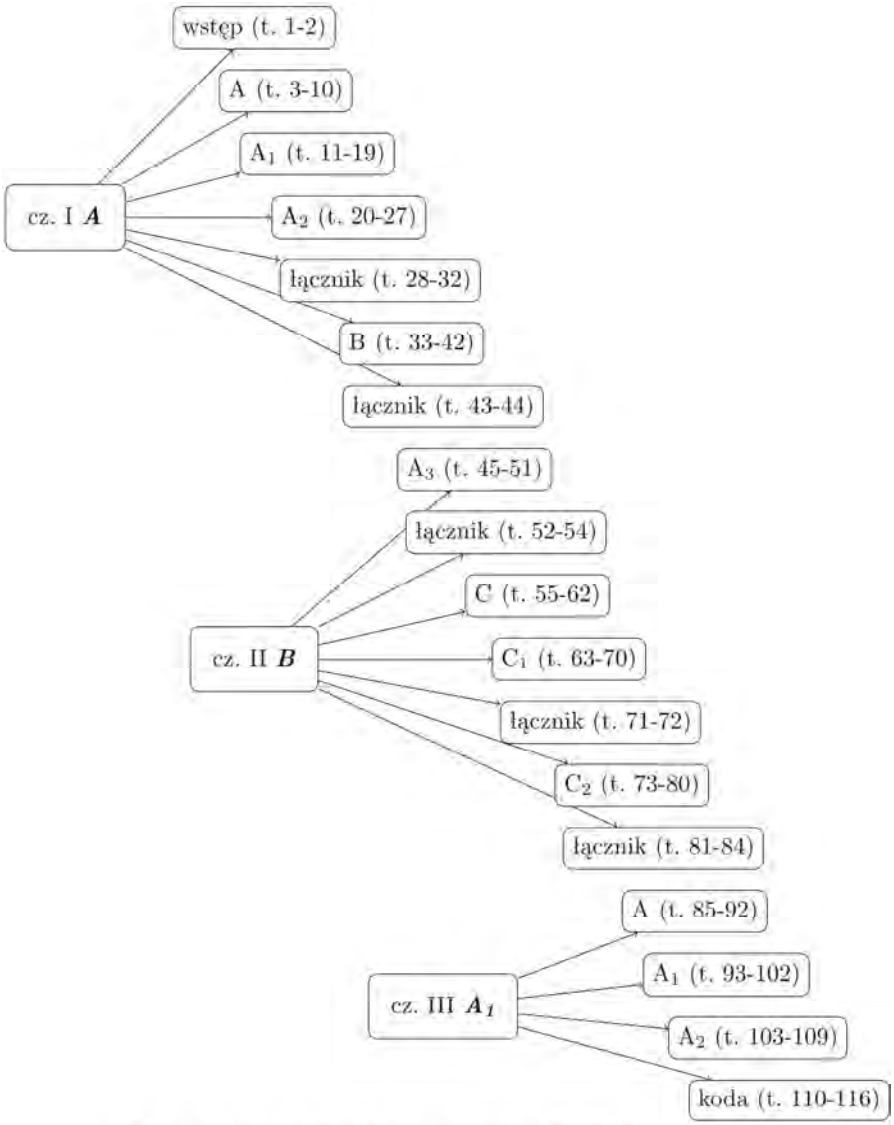
Tekst Joanny Wojdyło jest wypełniony wezwaniami do nieustannego wysławiania Pana. W analizowanej kompozycji został zapisany swego rodzaju „program" dla wszystkich wierzących, by oddawali cześć i chwałę Bogu za dzieła, jakich dokonuje w otaczającym świecie.

Analiza budowy formalnej i materiału dźwiękowego

Boże, nasz Panie składa się ze 116 taktów, w zmiennym metrum 4/4, 3/4 i 2/4, w tempie *Allegro maestoso.* Makroformalnie utwór stanowi przykład formy trzyczęściowej o układzie repryzowym $\boldsymbol{A\ B\ A_1}$. Podział na poziomie makro- i mikroformy przedstawia się następująco:

[84] Księga Malachiasza to ostatnie pismo prorockie Starego Testamentu. Autor jest anonimowy (Malachiasz, z hebr. „mój wysłannik"), żyjący w V w. przed Chrystusem. Por. L. Cremaschi, *Malachiasza Księga*, [w:] *Encyklopedia chrześcijaństwa...*, s. 428.

[85] Tekst z Księgi Malachiasza został wbudowany pomiędzy drugi i czwarty werset Psalmu 8.



A, A_1, A_2, A_3, B, C, C_1, C_2 – *zdania*, ***A***, ***B***, $\boldsymbol{A_1}$ – *części*.

Utwór składa się z trzech szeroko rozbudowanych części liczących odpowiednio: 44 takty (***A***), 40 taktów (***B***) i 32 takty ($\boldsymbol{A_1}$). Granicę między nimi wyznacza zmiana tonacji. Każda z części zaczyna się w tonacji C-dur, a kończy się na akordach d lub D. Decydującym czynnikiem spajającym część środkową jest tekst, który w zdaniu C_1 jest kontynuacją tekstu ze zdania A_3. Początek wszystkich części opiera się na tym samym materiale muzycznym. Części skrajne skonstruowane są na zasadzie narastania napięcia zakończonego kulminacją. Na ***A*** składają się dwa kontrastujące pomysły muzyczne (zdania A i B). Kończące część pierwszą zdanie B doprowadza do kulminacji, w czasie której pojawia się poddana augumentacji fraza z melodii Schwarza (t. 11-13).

Przykład 52. J. Schwarz *Herr, unser Herrscher*, fraza w t. 11-13



Przykład 53. B. Wróblewska *Boże, nasz Panie*, fraza z przykładu 52 poddana augmentacji, t. 37-42



Oba pomysły (zdania A i B) konstytuujące część pierwszą pieśni są zróżnicowane ze względu na własności planów brzmieniowych orkiestry i sposoby ich

koordynowania. W zdaniu A przeważa motoryka w kwintecie smyczkowym, natomiast w zdaniu B – słupy akordowe w partii organów.

W części ***B*** na pierwszy plan wysuwa się nowy pomysł architektoniczny C, C_1, C_2. To uszeregowanie ma swój wewnętrzny porządek, obie części skrajne stanowią wersję instrumentalną przeciwstawioną części środkowej – z chórem i orkiestrą. Potencjał, który tkwi w melodii Schwarza – swoista imitacja dialogowania – przenosi się na całą orkiestrę, wzbogacając brzmienie pola dźwiękowego.

Część $\boldsymbol{A_1}$ jest zmodyfikowanym powtórzeniem części ***A***. Kończy ją koda będąca kulminacją, do której zmierza cały utwór. Fazę kulminacyjną charakteryzują: wysoki poziom dynamiczny, długie dźwięki w górnych rejestrach fletu i skrzypiec I oraz instrumentacja wzbogacona dzwonami i kotłami. Wyczuwalny jest uroczysty, podniosły nastrój.

W kompozycji *Boże, nasz Panie* spotykamy się z dwoma rodzajami tła: motorycznym – opartym na szesnastkowym przebiegu w równoległych tercjach (ostinato w skrzypcach I i II w zdaniu A) oraz akordowym – w fakturze homofonicznej (w pozostałych zdaniach).

Obok harmoniki klasycznej, która występuje w zdaniach A_1, A_2, A_3 i kodzie, w utworze została wykorzystana również harmonika o innej organizacji wewnętrznej (w B, C, C_1 i C_2). Złożoność akordów w partii organowej w taktach 29--35 nie pozwala na jednoznaczne określenie ich funkcji w klasycznym rozumieniu.

Przykład 54. B. Wróblewska *Boże, nasz Panie*, akordy o rozszerzonej harmonice w partii organowej, t. 28-35



Użyte wielodźwięki o budowie tercjowej: $B^{7<}$, a^7, g^7, d^7 są pod względem liczby składników zróżnicowane i zestawione z niezależną linią basu. Ruch paralelny trzech pierwszych wielodźwięków septymowych neutralizuje „ostrość brzmienia" i wpływa na koloryt harmoniczny tego fragmentu.

Harmonika zdań C, C_1, C_2 opiera się na rozbudowanych strukturach akordowych z dodanymi dźwiękami zmieniającymi obraz brzmieniowy przebiegu.

Przykład 55. B. Wróblewska *Boże, nasz Panie*, struktury akordowe w zdaniu C, partie organów i kwintetu smyczkowego, t. 52-62



W powyższym fragmencie wielodźwięki składające się z sześciu lub siedmiu składników mają odmienne brzmienie, dalekie od tradycyjnych wzorów akordowych.

Elementami spajającymi utwór są łączniki. Pełnią one różne funkcje: w taktach 28-32 łącznik wprowadza nowy materiał harmoniczny, w taktach 71-73 łączy podobne zdania, natomiast łączniki w taktach 43-44, 52-54 i 81-84 przygotowują nową tonację.

Związki słowno-muzyczne

Kompozycja *Boże, nasz Panie* jest hymnem pochwalnym na cześć Boga. Na początku i na końcu utworu pojawia się czterokrotnie powtórzony zwrot skierowany do Stwórcy: „Boże, nasz Panie, jak wielkie imię Twoje na całej ziemi", który przyjmuje formę zawołania na wszystkie strony świata. Te słowa, wyrażające potęgę i majestat Boga, są wykonane przez chór najpierw w unisono, a następnie w fakturze wielogłosowej. Ważną rolę w tym fragmencie odgrywa orkiestra, która dzięki zastosowaniu ruchu równoległych tercji w instrumentach

smyczkowych na tle nuty pedałowej w organach oraz dzięki wyrazistej rytmice w partii kotłów połączonej z krystalicznym brzmieniem dzwonów podkreśla podniosły nastrój. W następnych taktach, w słowach: „Od świtu wczesnego aż po późny, ciemny zmierzch" melodia przebiega w środkowym rejestrze altów (w pierwszym tetrachordzie skali doryckiej), a chwilę potem, słowami o nieustannym wychwalaniu Boga, przenosi się do oktawy dwukreślnej. Orkiestra w obu przypadkach buduje tło podkreślające melodykę pieśni. Ścisłe współdziałanie orkiestry z chórem prowadzącym linię melodyczną jest także widoczne w części zaczynającej się od słów: „Czym człowiek jest, że o nim pamiętasz".

Należy zauważyć, że nowy sposób organizacji materiału polegający na tym, że długim wartościom w najniższym rejestrze przeciwstawione są wartości krótsze w rejestrze średnim, nawiązuje do oryginalnej pieśni Schwarza, gdzie dwa wersety są wykonane przez dwa głosy, które się uzupełniają. Między głosami wokalnymi wywiązuje się więc krótki dialog, w którym doskonale uwidocznia się to, jak trudno człowiekowi jest przyjąć to, że jest on kimś wyjątkowym dla Boga. Muzyka nie tylko współgra z tekstem, ale go potęguje i pogłębia, przy stałym, akordowym akompaniamencie w instrumentach smyczkowych i organach poszczególne głosy wokalne i instrumentalne stale wymieniają się motywami. Części skrajne utrzymane w uroczystym i wzniosłym charakterze stają się klamrą obejmującą cały utwór.

Problematyka wykonawcza

Chór pełni w utworze dwojaką funkcję, przewodnią – we fragmentach, w których wykonuje unisono melodię pieśni (w zdaniu A), tworzy dwie grupy dialogujące ze sobą (alty i basy oraz soprany i tenory w zdaniu C_1), realizuje fragmenty w cztero- i pięciogłosowej fakturze homofonicznej (w zdaniach: A_1, A_2, B i kodzie) oraz towarzyszącą, polegającą na uzupełnieniu brzmienia orkiestry wokalizą na długich dźwiękach (łącznik, t. 29-32).

Partie chóralne w utworze *Boże, nasz Panie* zostały napisane w wygodnych dla chórzystów rejestrach, najczęściej w średnim i – rzadziej – w niskim.

Do głównych zadań dyrygenta należą:

- zadbanie o nieskazitelną intonację chóru, zwłaszcza we fragmentach, w których głosy wokalne są wyeksponowane względem partii instrumentalnych, np. w taktach 11-19, w których chórowi towarzyszy najpierw flet, potem sama wiolonczela,
- wskazanie wyrazistym gestem wejść poszczególnych głosów wokalnych i instrumentalnych (trudniejszym momentem jest melizmatyczny początek frazy przed zmianą metrum na 3/4 w takcie 15, w słowach: „Ciebie, Panie, wychwalają niebiosa!"),
- zadbanie o jednoczesność wykonania słów zakończonych na spółgłoskach (nasz, aż, zmierzch, pamiętasz, czynisz),
- wyważenie proporcji brzmieniowej pomiędzy chórem a orkiestrą,
- właściwe rozplanowanie napięć energetycznych,
- oddanie charakteru i kolorytu brzmieniowego kompozycji.

Motoryczny wstęp rozjaśniony partią fletu i dzwonów wprowadza na początku utworu uroczysty nastrój. Ten fragment wymaga od muzyków dużej koncentracji i skupienia uwagi na utrzymaniu pulsu. Chór wykonujący pierwsze „zawołanie" musi być doskonale zsynchronizowany z ruchem szesnastkowym w orkiestrze.

Pomysłem konstrukcyjnym drugiej części jest dialog motywiczny, który pojawia się w taktach 52-62 między fletem i trąbką, a także w taktach 63-68 między parami głosów chóralnych oraz w taktach 73-82 między instrumentami dętymi i smyczkowymi. Długo brzmiące akordy w partii organów zatrzymują na chwilę akcję utworu, stając się tłem dla głosów instrumentalnych i wokalnych. Dialog instrumentów i głosów wokalnych powinien być przeprowadzony w sposób płynny. Następująca potem część trzecia, utrzymana w podniosłym charakterze, ponownie emanuje siłą brzmienia.

Kompozycja *Boże, nasz Panie* to nie tylko utwór koncertowy, to również – a może nawet przede wszystkim – modlitwa uwielbienia. Przed dyrygentem stoi zadanie, by chórzyści o tym pamiętali, ponieważ tylko wtedy ich wykonanie będzie autentyczne.

3.9. Tak mówi Pan: Nie lękaj się

rok powstania kompozycji:	2009
autor przekładu:	Jolanta Nitkowska-Węglarz
obsada wykonawcza:	czterogłosowy chór mieszany, organy i orkiestra w składzie: Fl., Tr., Org., Vn I, Vn II, Vl, Vc, Cb

Kompozycja *Tak mówi Pan: Nie lękaj się* opiera się na pieśni *So spricht der Herr: Fürchte dich nicht*, do której melodię napisał Joachim Schwarz, a słowa pochodzą ze Starego Testamentu (Iz 43, 1).

Przykład 56. J. Schwarz *So spricht der Herr: Fürchte dich nicht*



Przykład 57. B. Wróblewska *Tak mówi Pan: Nie lękaj się*, partytura




Ⓐ
a tempo
Fl.
Tr.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
f
mf


B
Fl.
S.
A.
T.
B.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
f
Tak mówi Pan: Nie lękaj się, nie lękaj się, bo wyku-pi-łem cię, wez - wa-łem cię


Fl.
Tr.
S.
A.
T.
B.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
rit.
a tempo
po i - mie - niu; jes - teś mój! Tak mówi Pan: Nie lękaj się, nie
po i - mie - niu; jes - teś mój! Tak mówi Pan: Nie lękaj się, nie
po i - mie - niu; jes - teś mój! Tak mówi Pan: Nie lękaj się, nie lękaj się, bo
po i - mie - niu; jes - teś mój! Tak mówi Pan: Nie lękaj się, nie lękaj się, bo


D
tempo I
Fl.
Tr.
S.
A.
T.
B.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
rit.
le-kaj się, bo wyku-pi-łem cię, wez - wa-łem cię po i - mie-niu; jes - teś mój!
wyku-pi-łem cię, i wez - wa-łem cię po i - mie-niu; jes - teś mój!
64

Analiza warstwy słownej

Tekst utworu *Tak mówi Pan: Nie lękaj się* w przekładzie Jolanty Nitkowskiej-Węglarz:

> Tak mówi Pan: Nie lękaj się, nie lękaj się, bo wykupiłem cię
> i zawołałem cię twoim imieniem; jesteś mój!

Tekst pieśni pochodzi z Księgi Izajasza[86] (Iz 43, 1), pierwszej i zarazem najdłuższej z ksiąg prorockich Starego Testamentu. Prorok, przemawiając słowami Boga, pociesza naród izraelski, będący w niewoli babilońskiej (od 587 do 539 r. p.n.e.) i zapowiada wyzwolenie. Zarówno tekst wykorzystany przez Schwarza, jak i będący jego wiernym tłumaczeniem tekst J. Nitkowskiej-Węglarz oparte są na fragmencie pierwszego wersetu Księgi Izajasza. Pełen werset brzmi następująco:

> „Ale teraz tak mówi Pan,
> Stworzyciel twój, Jakubie,
> i Twórca twój, o Izraelu:
> «Nie lękaj się, bo cię wykupiłem,
> wezwałem cię po imieniu; tyś moim!»"

Bóg kieruje te słowa do swojego umiłowanego narodu, nie chce nikogo stracić, zwraca się do każdego po imieniu. Izraelici są potomkami Jakuba, których Bóg ukochał, wybrał, ochraniał i obiecywał wierność. Słowami nie lękaj się utwierdza ich w przekonaniu, że są w dobrych rękach i że zawsze mogą na Niego liczyć. Bóg mówi każdemu, że go miłuje. Traktuje co prawda człowieka jako swoją „własność", ale jednocześnie pozostawia mu wolność wyboru, gdyż ta jest podstawą miłości. Ominięcie przez Schwarza fragmentu dotyczącego Jakuba (Izraela[87]) może świadczyć o tym, że dążył on do uzyskania tekstu uniwersalnego, który będzie odnosił się do wszystkich ludzi.

---

[86] Prorok Izajasz (ur. ok. 765 r. – 701 r. przed Chrystusem) z hebr. Jeszaja – „Zbawieniem jest Jahwe" lub „Jahwe, zbaw!" nazwany przez św. Hieronima „ewangelistą pośród proroków", wszechstronnie wykształcony, przez 40 lat spełniał misję nawoływania narodu do poprawy z grzechów, miał także zapowiadać zagładę królestwa Izraela i Judy za niewierność Bogu, a także ocalenie małej cząstki świętego narodu. Brał udział w życiu politycznym swego kraju, walcząc o teokrację, przypominając, że Bóg sam jest zbawieniem Izraela. Walczył o dobre obyczaje w życiu publicznym i prywatnym. Przeświadczony o Bożej świętości i sprawiedliwości był prorokiem prawdziwego, najświętszego Boga. W trzech księgach zostały zapisane uroczyste kazania i wyrocznie, gwałtowne nagany i groźby, żywe opisy, np. najazdu Asyryjczyków na Judę i Jerozolimę od północy, pouczające poematy, elegie i pieśni liryczne, nawet dramatyczne utwory i apokaliptyczne obrazy, wreszcie modlitwy i hymny. Wiele prawd nauki objawionej w Nowym Testamencie ma swój początek w Izajaszu (w NT jest cytowany 85 razy). Por. *Wstęp* do *Księga Izajasza*, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu...*, s. 847, 848.

[87] *Jakub*, patriarcha biblijny, który został nazwany też Izraelem. Jego dzieje znajdują się w Księdze Rodzaju: „Odtąd nie będziesz nazywał się Jakub, ale Izrael, bo walczyłeś z Bogiem i z ludźmi i zwyciężyłeś." (Rdz 32, 29), tamże, s. 52.

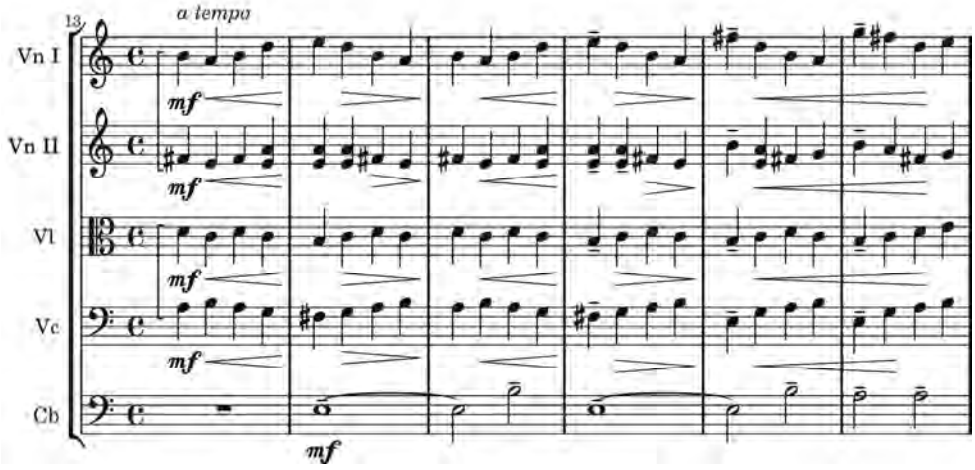
Analiza budowy formalnej i materiału dźwiękowego

Kompozycja *Tak mówi Pan: Nie lękaj się* liczy 64 takty, jest utworem utrzymanym w tempie umiarkowanym, w metrum 4/4 i stanowi formę zwrotkową ze wstępem i kodą. Schemat utworu jest następujący: Wstęp (t. 1-22), A (t. 23-36), A_1 (t. 37-52), koda (t. 53-64).

Na początku i na końcu utworu wybrzmiewa uroczysta fanfara grana przez trąbkę[88], flet i organy. Jej podniosły nieco patetyczny nastrój został osiągnięty przez prowadzenie głosów instrumentalnych w równoległych kwartach, kwintach i oktawach. Znajdujące się w bezpośredniej bliskości sekundy powstałe w wyniku wertykalnego zestawienia współbrzmień kwartowo-kwintowych dodają brzmieniu orkiestry specyficznej ostrości. Plan nadrzędny stanowi wariacyjnie zmodyfikowana linia melodyczna z pieśni *So spricht der Herr: Fürchte dich nicht* J. Schwarza.

Po trwającej dwanaście taktów fanfarze następuje łącznik (t. 13-22), w którym również występują równoległe kwarty, jednak poprowadzone w ruchu przeciwnym w dwóch grupach instrumentów (altówki i wiolonczele kontra skrzypce). Przebieg interwałowy potraktowany jest swobodniej – oprócz kwart pojawiają się sekundy i seksty.

Przykład 58. B. Wróblewska *Tak mówi Pan: Nie lękaj się*, równoległe kwarty w łączniku, t. 13-18



Od taktu 19 kwintet smyczkowy tworzy już jedną płaszczyznę harmoniczną, która poprzez dominantę septymową moduluje do tonacji zwrotki.

Zdania A i A_1 mają ten sam tekst i melodię, która została zaczerpnięta z oryginalnej pieśni Schwarza. Obydwa zdania opierają się na ruchu równoległych

[88] Trąbka w fanfarze wykorzystuje dźwięki z górnej średnicy (g^1-g^2), co wzmaga wrażenie potęgi i okazałości. Por. J. Pawłowski, *Blacha. Charakterystyka brzmień*, [w:] tegoż, *Podstawy instrumentacji*, Gdańsk 1986, s. 45.

kwart, z ta różnicą, że A_1 wykorzystuje kanon, w którym imitacja rozpoczyna się z jednotaktowym opóźnieniem. Kanon jest realizowany przez dwa równorzędne plany: głosy męskie oraz żeńskie. Kwintet smyczkowy tworzy tło harmoniczne, na które składają się długobrzmiące słupy akordowe, natomiast organy wspierają i uzupełniają rytmicznie partie wokalne.

Cały utwór poprowadzony jest w dynamice *forte*, poza łącznikiem (t. 13-18) charakteryzującym się pulsacją dynamiczną (w *mezzo forte*), związaną z falistym poszerzaniem i zawężaniem się pola dźwiękowego.

Związki słowno-muzyczne

Fanfara rozpoczynająca i kończąca utwór nadaje mu uroczysty charakter, poprzedza oznajmienie ważnego przesłania: oto Stwórca mówi ludziom, aby się nie lękali. Bóg objawia swą niezwykłą miłość i mówi również, że każdego z osobna zna po imieniu. Występujący tuż po fanfarze łącznik przygotowuje część właściwą utworu, buduje napięcie (na dominancie z septymą w basie), które znajduje swoje rozwiązanie w momencie pojawienia się melodii pieśni. Słowa psalmu są wykonane przez chór najpierw w fakturze homofonicznej, a potem w polifonicznej, co ma odzwierciedlać, że jest to prawda powtarzana od wieków przez wszystkie pokolenia. Dwukrotne zaprezentowanie w utworze tych ważnych słów wypowiedzianych przez Boga do człowieka ma ułatwić odbiorcy ich przyjęcie.

Problematyka wykonawcza

Surowy klimat utworu nasuwa skojarzenie z formami dwu- i trzygłosowymi w technice *nota contra notam* z okresu średniowiecza wykorzystującymi współbrzmienia i pochody równoległych kwart i kwint powstałych ze zdwojenia oktawowego. W drugiej zwrotce, która jest utrzymana w formie kanonu, niezbędne są dokładne wejścia par głosów imitujących.

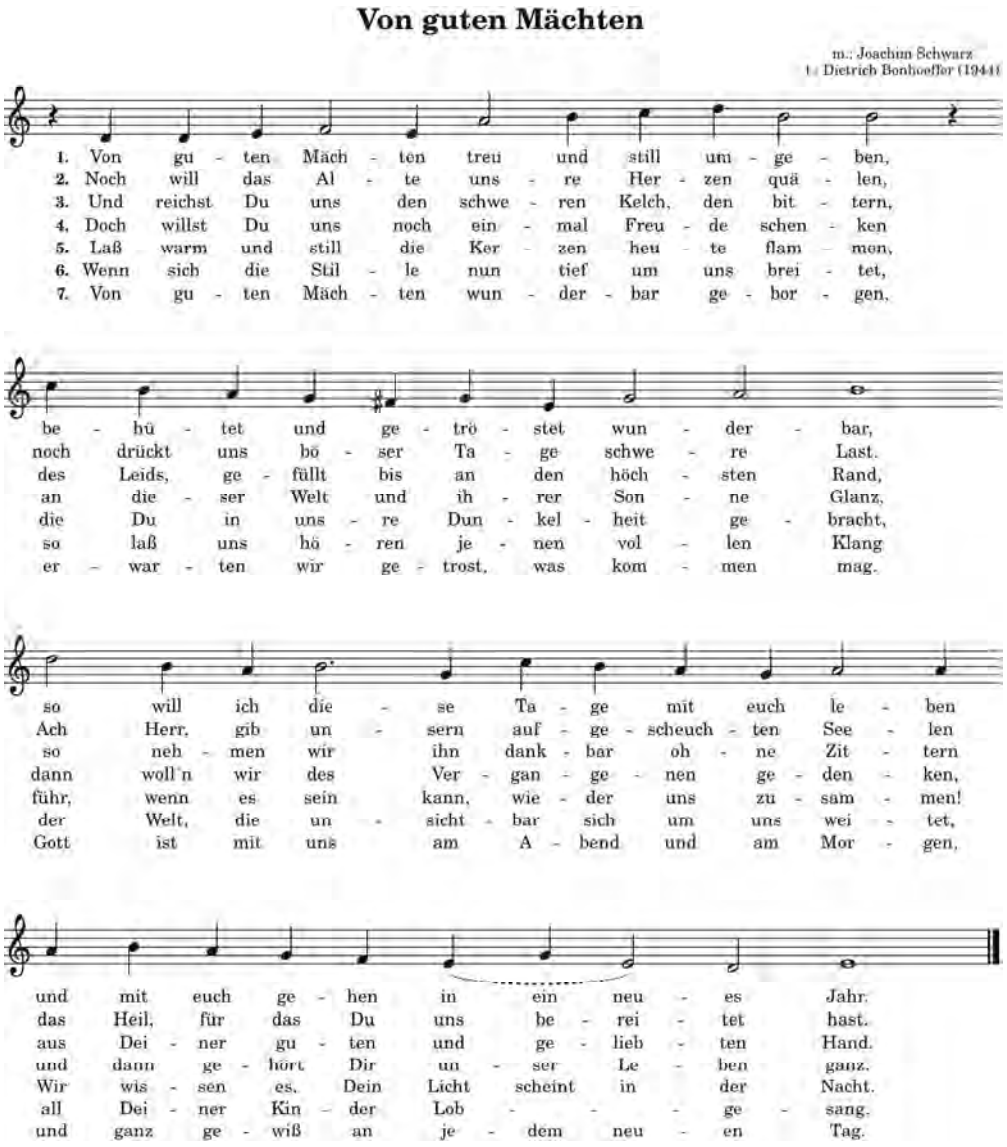
W utworze przeważa dynamika *forte*, dyrygent powinien zadbać, by nie doszło do przerysowania niektórych dźwięków, zwłaszcza tych osiągniętych skokiem. Musi także dopilnować, aby słowa zakończone spółgłoskami (np. lękaj, Pan, wybawiłem, mój) były wykonane dźwięcznie. Precyzyjne i zdecydowane wejścia głosów w imitacji oraz dobra dykcja mają służyć oddaniu uroczystej treści utworu.

3.10. Hymn pochwalny

rok powstania kompozycji: 2008
autor przekładu: Jolanta Nitkowska-Węglarz
obsada wykonawcza: mezzosopran solo, czterogłosowy chór mieszany, kwintet smyczkowy, Fl., Tr. oraz Org.

Utwór *Hymn pochwalny* jest twórczym opracowaniem pieśni Joachima Schwarza *Von guten Mächten*, skomponowanej do słów Dietricha Bonhoeffera.

Przykład 59. J. Schwarz *Von guten Mächten*



Przykład 60. B. Wróblewska *Hymn pochwalny*, partytura




Fl.
Tr.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
A
Mezz. solo
Swą mocą, Pa - nie, Ty nas wciąż o -


28
Mezz. solo
chra-niasz, z na-dzie-ją wiec pa-trzy-my w No-wy Rok. Tyś z na-mi jest wie - czo - rem i ran-kiem, by
Vn I
Vn II
Vl
Vc
37
Mezz. solo
przeżyć ra-zem nad-cho – dzą - cy dzień.
S.
mf
Przesz-łość chce jesz - cze gnę - bić na-sze se - rca, przy-gnia-tać
A.
mf
Przesz-łość chce jesz - cze gnę - bić na-sze se - rca, przy-gnia-tać
Vn I
mf
Vn II
mf
Vl
mf
Vc
mf
46
S.
nas cię-ża-rem złych dni. Daj Bo-że las - kę sko-ła-ta-nym du-szom, by mo-gły przy-jąć Twe zba-
A.
nas cię-ża-rem złych dni. Daj Bo-że las - kę sko-ła-ta-nym du-szom, by mo-gły przy-jąć Twe zba-
Vn I
Vn II
Vl
Vc


Fl.
S.
A.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
Tr.
wie – nie.
wie – nie.
mf


73
Fl.
Mezz. solo
Gdy ze chcesz ra - dość jeszc
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mp
mf
83
- cze raz da - ro - wać, o - świe - cić zie - mię blas - kiem słoń - ca, za dzień mi - nio - ny chce - my po - dzię -


92
Fl.
Mezz. solo
ko - wać, bo na-sze ży - cie prze-cież Two - je jest.
mf
A kie-dy ci - sza zno - wu nas o - gar - nie,
S.
A.
T.
B.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
101
poz - wól sły - szeć świa - ta dźwięk. Niech wo-kół nas roz-brzmie-wa hymn po - chwa-lny, niech
poz-wól nam sły-szeć każ-dy świa - ta dźwięk. Niech wo-kół nas roz-brzmie-wa hymn po - chwa-lny, niech
poz-wól nam sły - szeć świa - ta dźwięk. Niech wo-kół nas roz-brzmie - wa,
poz-wól nam sły-szeć każ-dy świa - ta dźwięk. Niech wo-kół nas roz - brzmie - wa, niech
poz - wól nam sły - szeć świa - ta dźwięk. Niech wo-kół nas roz - brzmie - wa,


D
Fl.
Mezz. solo
za-brzmi wszyst-kich dzie-ci Two-ich głos
S.
za-brzmi wszyst-kich dzie-ci Two-ich głos
A.
za - brzmi dzie-ci Two-ich głos
T.
za-brzmi wszyst-kich dzie-ci Two-ich głos
B.
za - brzmi dzie-ci Two-ich głos
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb


118
Fl.
Tr.
Mezz. solo
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mf
a
127
tr
mp

Analiza warstwy słownej

Tekst wiersza *Hymn*[89] *pochwalny* w przekładzie Jolanty Nitkowskiej-Węglarz:

Swą mocą, Panie, Ty nas wciąż ochraniasz,
z nadzieją więc patrzymy w Nowy Rok.
Tyś z nami jest wieczorem i rankiem,
by przeżyć razem nadchodzący dzień.

Przeszłość chce jeszcze gnębić nasze serca,
przygniatać nas ciężarem złych dni.
Daj Boże łaskę skołatanym duszom,
by mogły przyjąć Twe zbawienie.

I podaj nam ciężki puchar, Panie,
aż po krawędzie goryczy pełen.
Z wdzięcznością, bez drżenia go przyjmiemy
z Twoich dobrych i kochanych dłoni.

Gdy zechcesz radość jeszcze raz darować,
oświecić ziemię blaskiem słońca,
za dzień miniony chcemy podziękować,
bo nasze życie przecież Twoje jest.

Ciepło i jasno niech świece płoną,
by wyprowadzić nas dziś z ciemności.
Gdy to możliwe, bądź Panie z nami.
Wiemy, że światło Twe rozjaśnia noc.

A kiedy cisza znowu nas ogarnie,
pozwól nam słyszeć każdy świata dźwięk.
Niech wokół nas rozbrzmiewa hymn pochwalny,
niech zabrzmi wszystkich dzieci Twoich głos.

Z mocą od ciebie uzyskaną, Panie,
czekamy ufnie, co przyniesie czas.
Bóg przy nas jest – wieczorem i rankiem,
i zawsze będzie – w każdy nowy dzień[90].

[89] *Hymn* – [z gr. hymnos = pieśń], pieśń sławiąca Boga. Św. Paweł w Liście do Efezjan pisał: „napełniajcie się Duchem, przemawiając do siebie wzajemnie w psalmach i hymnach, i pieśniach pełnych ducha, śpiewając i wysławiając Pana w waszych sercach. Dziękujcie zawsze za wszystko Bogu Ojcu w imię Pana naszego Jezusa Chrystusa!" (5,18-20). Według J. Pikulika na podstawie komentarza św. Augustyna do psalmu 148, 17 „hymn musi zawierać te trzy rzeczy: i śpiew, i chwałę, i Boga". Te zasady zadecydowały o zaliczeniu śpiewu *Te Deum laudamus* oraz *Te decet laus* przez św. Benedykta. Por. J. Pikulik, *2. Hymny*, [w:] tegoż, *Święty Wojciech w polskiej muzyce średniowiecznej*, Warszawa 1996, s. 146, 148.

[90] W kompozycji *Hymn pochwalny* słowa zaznaczone kursywą zostały pominięte.

Autorka *Hymnu pochwalnego*, Jolanta Nitkowska-Węglarz, zadedykowała swój wiersz Dietrichowi Bonhoefferowi, uważanemu dziś za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli XX-wiecznej myśli protestanckiej. O Bonhoefferze wypowiada się w następujący sposób: „Powinien znaleźć się na liście błogosławionych męczenników, którzy oddali życie za wiarę. Fascynuje mnie postać niezłomnego teologa, twórcy „Kościoła Wyznającego", człowieka dającego potomnym ponadczasowe świadectwo Chrystusowej miłości do bliźnich okupionej własnym życiem. Dla chrześcijan powinien być przykładem wierności zasadom Ewangelii. W czasach totalitarnego hitlerowskiego ucisku miał odwagę samotnie walczyć o realizację idei ponadnarodowej chrześcijańskiej wspólnoty ekumenicznej opartej na miłości do wszystkich ludzi. Pierwsze zamysły tej idei powstawały na Pomorzu w latach 1937-1939 – w Koszalinie, Słonowicach i w leśniczówce Sigurtshof pod Tychowem, gdzie Bonhoeffer nauczał kleryków w tajnym seminarium duchownym. Pomorze było także jego ostatnią życiową przystanią, przed uwięzieniem przez gestapo, a później śmiercią w obozie koncentracyjnym. Wiedza o nim toruje sobie na Pomorzu drogę dopiero od drugiej połowy lat 90. XX w.

Od 9 kwietnia 1995 r. w kościele NMP w Sławnie znajduje się tablica upamiętniająca 50. rocznicę śmierci wielkiego teologa. Myśli Bonhoeffera inspirowały pokolenia teologów ewangelickich, rzymskokatolickich i prawosławnych. Ale niewielu propagatorów ekumenizmu szuka jego kolebki na Pomorzu"[91].

Przesłaniem utworu jest refleksja, że każdemu mijającemu rokowi, tygodniowi i dniowi, należy pozwolić przeminąć, rozliczając się uprzednio z przeszłością, ze wspomnieniami. Należy także koniecznie wybaczyć, by następnie móc otworzyć się na to, co nowe – na życie. W polskim wierszu występują wszystkie formy modlitwy: prośba, dziękczynienie i uwielbienie. Wszechmoc Boga może wyzwolić od ciężaru trosk człowieka, który w nadziei na lepszą przyszłość trwa w dziękczynieniu i uwielbieniu. Chwała Pana promieniuje na wszystkich mieszkańców, rozbrzmiewa i napełnia sobą całą ziemię.

Analiza budowy formalnej i materiału dźwiękowego

Hymn pochwalny obejmuje 146 taktów w zmiennym metrum 4/4 i 2/4, tempo umiarkowane. Melodia zaczerpnięta z pieśni Schwarza *Von guten Mächten* we wszystkich zwrotkach zachowuje swój oryginalny kształt, jednak starania o właściwy rozkład akcentów w polskim tekście doprowadziły w kilku miejscach do zastosowania melizmatyki. Kompozycja ma budowę wieloczęściową, w której forma pieśni krzyżuje się z formą ronda. W utworze zastosowano zasadę szeregowania; wszystkie części są samodzielne. Struktura utworu jest następująca:

A (t. 1-24)	**B** (t. 25-40)	**B_1** (t. 41-56)	**A** (t. 57-80)	**B_2** (t. 81-96)	**B_3** (t. 97-112)	**A** (t. 113-146)

A – *część instrumentalna*, **B**, **B_1**, **B_2**, **B_3** – *zwrotki*.

[91] Na podstawie wywiadu autorki z pisarką.

Układ części tworzy formę koncentryczną, w której osią jest środkowa część instrumentalna będąca centrum całej kompozycji. Niezmiennym współczynnikiem jest część instrumentalna ***A*** dwukrotnie dłuższa od zwrotek, pełniąca funkcję refrenu. Część ***A*** charakteryzuje się szerokim łukiem melodycznym i pod względem harmonicznym wykazuje większy stopień nasycenia dysonansowości akordów w stosunku do zwrotek. Każdorazowo pełni inną funkcję: na początku utworu jest wstępem, w środku – komentarzem, a na końcu – kodą.

Części **B**, **B$_1$**, **B$_2$**, **B$_3$** odpowiadają kolejnym zwrotkom i charakteryzują się stałym planem harmonicznym realizowanym przez kwartet smyczkowy. W poszczególnych zwrotkach wykorzystana została zmienna obsada wykonawcza (zwiększenie obsady wykonawczej w **B$_3$** pomaga w osiągnięciu kulminacji):

- cz. **B** – kwartet smyczkowy i mezzosopran solo,
- cz. **B$_1$** – kwartet smyczkowy i chór żeński unisono,
- cz. **B$_2$** – kwartet smyczkowy, flet i mezzosopran solo,
- cz. **B$_3$** – kwartet smyczkowy, czterogłosowy chór mieszany (melodia w sopranach) i mezzosopran z kontrapunktującą melodią na tle chóru.

Harmonika korzysta z modalności skal kościelnych (w **B**, **B$_1$**, **B$_2$**, **B$_3$**) i materiału skali całotonowej (w końcowym fragmencie ***A***). W zwrotkach występują typowe połączenia akordowe:

Przykład 61. B. Wróblewska *Hymn pochwalny*, funkcje harmoniczne w zwrotce **B**, t. 25-40



W części instrumentalnej materiał muzyczny nawiązuje wprawdzie do początkowego odcinka pieśni Schwarza, ale w zakończeniu wyraźnie kontrastuje z odmienną, dwudźwiękową motywiką w skali całotonowej.

Przykład 62. B. Wróblewska *Hymn pochwalny*, fragment części instrumentalnej wykorzystujący skalę całotonową, t. 17-20



Dynamika *Hymnu pochwalnego* utrzymana jest na poziomie *mezzo forte.* Na równowagę i i integrację formy wpływa jej symetria, zaś na jej zróżnicowanie – zmienna obsada wykonawcza.

Związki słowno-muzyczne

W kompozycji *Hymn pochwalny* wykorzystane zostały cztery zwrotki z wiersza Jolanty Nitkowskiej-Węglarz. Punkt kulminacyjny każdej z nich zbiega się ze słowami o szczególnym znaczeniu emocjonalnym: „Tyś z nami jest wieczorem i rankiem", „Daj Boże łaskę skołatanym duszom", „Za dzień miniony chcemy podziękować" oraz „Niech wokół nas rozbrzmiewa hymn pochwalny", co dodatkowo podkreśla przesłanie utworu.

W pierwszej zwrotce podmiot liryczny wyraża swą wiarę w Bożą Opatrzność. W kolejnych zwrotkach jego modlitwa przybiera najpierw formę prośby, a następnie dziękczynienia i uwielbienia. Taki układ w połączeniu z odpowiednim rozplanowaniem obsady wykonawczej powoduje stopniowe narastanie napięcia. Ostatnia zwrotka jest wyrazem wiary w nieśmiertelność duszy, wiary w ostateczne zwycięstwo dobra nad złem. Charakteryzuje się ona największym nasyceniem dźwiękowym, tutaj znajduje punkt kulminacyjny całej kompozycji; do mezzosopranu i kwartetu smyczkowego dołącza się czterogłosowy chór mieszany. Koda, w której mezzosopran wykonuje wokalizę na tle pojawiającej się już po raz trzeci części instrumentalnej, wycisza i uspokaja nagromadzone emocje.

Problematyka wykonawcza

Trzy spośród czterech zwrotek *Hymnu pochwalnego* są wykonane w jednogłosie. Cała uwaga słuchacza skupia się więc na melodii i tekście. Jednogłosowa melodia wymaga konsekwentnego prowadzenia frazy i oddania jej wewnętrznej dynamiki, ponieważ tylko wówczas przekaz ma siłę oddziaływania, uruchamia wyobraźnię i budzi emocje. Ostatnią zwrotkę chór wykonuje w układzie czterogłosowym. Mezzosopran prowadzi melodię kontrapunktującą przeciwstawną tematowi w sopranach, zaś pozostałe głosy tworzą harmonię. Żaden z pozostałych głosów w chórze nie może dominować.

Przykład 63. B. Wróblewska *Hymn pochwalny*, partia mezzosopranu i chóru w ostatniej zwrotce, t. 97-112



W trakcie wykonywania większych skoków znajdujących się w partiach altów i tenorów (t. 99) oraz w basach (t. 101 i 109) należy najpierw wyobrazić

sobie poprawne brzmienie dźwięku, a następnie miękko go zaatakować. To są miejsca, które należy wyćwiczyć.

Towarzyszące chórowi partie instrumentalne ułatwiają uzyskanie bezbłędnej intonacji. Tempo umiarkowane daje możliwość wykonania tekstu w sposób przejrzysty i zrozumiały dla słuchacza. Charakter utworu jest wzniosły i modlitewny, w związku z tym dyrygent powinien zadbać o spokojne i plastyczne poprowadzenie linii melodycznej, wyrównaną barwę chóru i doskonałą dykcję.

3.11. Przyszło Światło

rok powstania kompozycji:	2008/2009
autor przekładu:	Jolanta Nitkowska-Węglarz
obsada wykonawcza:	siedmiogłosowy chór mieszany, organy i orkiestra w składzie: Fl., Tr., Timp.,Vn I, Vn II, Vl, Vc, Cb

Kompozycja *Przyszło Światło* jest opracowaniem pieśni *Licht aufgegangen* autorstwa Joachima Schwarza.

Przykład 64. J. Schwarz *Licht aufgegangen*



Przykład 65. B. Wróblewska *Przyszło Światło*, partytura




Fl.
S.
A.
T.
B.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mp
p
mf
Już roz-blys-nę - lo nam
Już roz-blys-nę – lo nam
Już roz-blys-ne - lo


11
Fl.
S.
A.
T.
B.
Vn I
Vc
Cb
Świa-tło, to Gwiaz-da Be-tle-jem-ska. Nad wszyst-ki-mi na-ro-da-mi dziś jas-no świe-
Świa-tło, to Gwiaz-da Be-tle-jem-ska. Nad wszyst-ki-mi na-ro-da-mi dziś jas-no świe-
Świa-tło, to Gwiaz-da Be-tle-jem-ska. Nad na-ro-da-mi dziś jas-no świe-
Świa-tło, to Gwiaz-da Be-tle-jem-ska. Nad na-ro-da-mi dziś jas-no świe-
mf
mp
mf
mp
mf
Ⓐ
17
Fl.
Tr.
S.
A.
T.
B.
Org.
Vn I
Vc
Cb
mf
mf
ci. Już roz-bły-snę-ło nam Świa-tło, to Gwiaz-da Be-tle-jem-ska. Nad wszyst-ki-mi na-ro-
ci. Już roz-bły-snę-ło Świa-tło, to Gwiaz-da Be-tle-jem-ska. Nad wszyst-ki-mi na-ro-
ci. Już roz-bły-snę-ło Świa-tło, to Gwiaz-da Be-tle-jem-ska. Nad na-ro-
ci. Świa-tło, to Gwiaz-da Be-tle-jem-ska. Nad na-ro-


23
Fl.
Timp.
G,C,D
mf
mp
S.
da - mi dziś jas - no świe - ci.
A.
da - mi dziś jas - no świe - ci.
T.
da - mi dziś jas - no świe - ci.
B
da - mi dziś jas - no świe - ci.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
pizz.
mf


28
Fl.
S.
A.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
arco
pizz.
arco
pizz.
mf
mf
B
33
Fl.
Tr.
S.
A.
T.
B.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mf
mf
arco
arco


Fl.
Tr.
Timp.
S.
Już roz - błys - ne - ło nam Świa-tło, to Gwiaz-da Be - tle - jem - ska.
A.
Już roz - błys - ne - ło nam Świa-tło, to Gwiaz-da Be - tle - jem - ska.
T.
Już roz - błys - ne - ło nam Świa - tło, Gwiaz-da Be - tle - jem - ska.
B.
Już roz - błys - ne - ło nam Świa - tło, Gwiaz-da Be - tle - jem - ska.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb


44
Fl.
Tr.
S.
Nad wszyst ki-mi na-ro - da - mi, nad na-ro - da mi dzi siaj świe - ci, świe - - ci.
A.
Nad wszyst ki-mi na-ro - da - mi, nad na-ro - da mi dzi siaj świe - ci nad na-ro - da mi dzi siaj świe - ci.
T.
Nad na - ro - da - mi dziś świe - ci, świe - - ci.
B.
Nad na - ro - da - mi dziś świe - ci, świe - - ci.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mp


Fl.
Tr.
Timp.
Org.
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
mp
f

Analiza warstwy słownej

Tekst wiersza *Przyszło Światło* w przekładzie Jolanty Nitkowskiej-Węglarz:

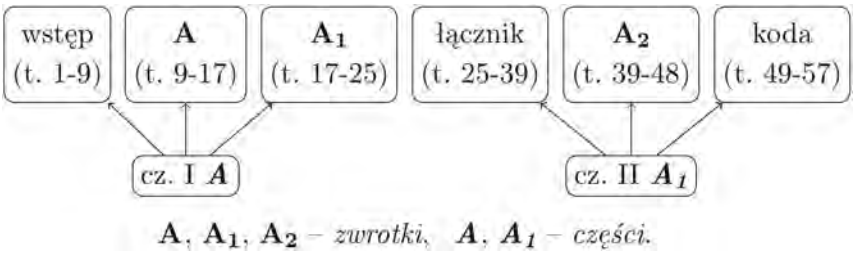
Już rozbłysnęło nam Światło,
to Gwiazda Betlejemska.
Nad wszystkimi narodami
dziś jasno świeci.

Utwór *Przyszło Światło* jest wiernym tłumaczeniem tekstu oryginalnej pieśni niemieckiej *Licht aufgegangen*. Treść nawiązuje do czasu narodzin Chrystusa, kiedy to niezwykła gwiazda wskazała Mędrcom ze Wschodu miejsce Jego narodzenia. Gwiazda Betlejemska urasta w pieśni do rangi symbolu tej, która ma oświecać wszystkie narody niezależnie od podziałów i ma prowadzić je do Pana, by oddały Mu pokłon i Jemu służyły:

> „Gdy zaś Jezus narodził się w Betlejem w Judei za panowania króla Heroda, oto Mędrcy ze Wschodu przybyli do Jerozolimy i pytali: «Gdzie jest nowo narodzony król żydowski? Ujrzeliśmy bowiem jego gwiazdę na Wschodzie i przybyliśmy oddać mu pokłon».” (Mt 2,1-2)

Analiza budowy formalnej i materiału dźwiękowego

Kompozycja liczy 57 taktów, jest napisana w metrum 4/4, w tempie umiarkowanym. Na poziomie podziału makroformalnego jest dwuczęściową formą wariacyjną typu ***A A₁***. Schemat podziału przedstawia się następująco:



Utwór składa się z dwóch części ***A A₁***. W skład części ***A*** wchodzi wstęp oraz dwukrotnie powtórzona zwrotka (**A** i **A₁**). Część ***A₁*** obejmuje łącznik, zwrotkę w nowej tonacji (**A₂**) i kodę. Łącznik nawiązuje do pomysłów konstrukcyjnych ze wstępu i przygotowuje zmianę tonacji. Część ***A₁*** stanowi rozwinięcie melodyczno-harmoniczne części ***A*** w nowej tonacji i buduje centralną kulminację kompozycji.

Pierwsza i druga zwrotka są utrzymane w fakturze homofonicznej realizowanej przez czterogłosowy chór mieszany.

Przykład 66. B. Wróblewska *Przyszło Światło*, faktura partii chóru z następstwem harmonicznym, t. 9-17



Kompozycja w przedstawionym fragmencie nie przekracza „elementarnego" wzorca harmonicznego. Oprócz podstawowych akordów, w większości bez przewrotów, występują także dwa akordy z septymą małą i jeden z noną małą. Z kolei wstęp i łącznik, które składają się z dwóch kontrastujących odcinków, wprowadzają nowy materiał stanowiący przeciwwagę dla zwrotek. Kontrast melodyczno-harmoniczny dodatkowo wiąże się ze zmianą fakturalną. Wstęp rozpoczyna się od *pizzicato* w skrzypcach na tle fletu, w czwartym takcie do instrumentów dołącza sześciogłosowy chór mieszany. Melodii sopranów towarzyszy warstwa harmoniczna w wykonaniu pozostałych głosów chóralnych i orkiestry.

Przykład 67. B. Wróblewska *Przyszło Światło*, harmonika wstępu realizowana przez chór i orkiestrę, t. 4-9



Akordy durowe z septymą wielką przeplatają się z akordami molowymi z septymą małą, co wprowadza nowy koloryt harmoniczny. Łącznik poprzez modulację z tonacji F-dur do G-dur przygotowuje trzecią zwrotkę (**A_2**), stanowiąc kulminację całego utworu. Architektonika melodyki zwrotki nabiera kształtu łuku. Kierunek linii melodycznej w sopranach zostaje przerwany skokiem do góry o oktawę z g^1 na g^2, po którym następuje jego rozwiązanie w kierunku opadającym. Poddana tej modyfikacji linia melodyczna wydaje się nie do końca rozładowywać tak nagromadzony ładunek energetyczny. Proces odprężenia przenosi się na kodę, która w swojej warstwie instrumentalnej na długich wielodźwiękach ponownie wznosi się do wysokich rejestrów, by zakończyć utwór na „jasnym" akordzie G-dur.

Zestawienie stałego planu harmonicznego w zwrotkach z kontrastującym we wstępie i łączniku wpływa na integrację formy.

Związki słowno-muzyczne

Treść wiersza kieruje nasze myśli ku Betlejem, gdzie przed dwoma tysiącami lat przyszedł na świat Jezus Chrystus. Nad miejscem, w którym narodził się Zbawiciel, jaśnieje gwiazda będąca dla wszystkich narodów znakiem prowadzącym do Boga. Tej niezwykłej scenerii towarzyszy nastrój sielskości i spokoju. Radosne oczekiwanie zostaje osiągnięte dzięki zastosowaniu techniki *pizzicato* w skrzypcach I i II. Warstwa harmoniczna w drugiej części wstępu wnosi nowy koloryt brzmieniowy przygotowujący pojawienie się zwrotki pieśni. Linia melodyczna chóru, która na przemian wznosi się i opada, symbolizuje pulsujące światło gwiazdy. Melodia pieśni ściśle związana jest z tekstem – na słowach „To Gwiazda Betlejemska" skacze o sekstę do góry, osiągając punkt kulminacyjny zwrotki.

Związki warstwy muzycznej i słownej można dostrzec także w skali makroformy. Materiał muzyczny wstępu przeplata się z materiałem zwrotki. Ostatniemu, trzeciemu powtórzeniu w nowej tonacji, towarzyszy cała orkiestra, doprowadzając do kulminacji utworu. Dynamika na przestrzeni całego przebiegu oscyluje między *mezzo piano* i *forte*. Odnosi się wrażenie następującego po sobie na przemian narastania i wycofywania się formy. To nabrzmiewanie i wyciszanie, narastanie i wygaszanie jest symbolem pulsującego światła, które ostatecznie rozbłyskuje na końcu utworu, rozszerzając swój blask na cały świat. Trzykrotne powtórzenie jednej zwrotki oznacza cykliczność tego niezwykłego wydarzenia.

Problematyka wykonawcza

Na etapie przygotowania przez chór utworu *Przyszło Światło* należy zwrócić szczególną uwagę na realizację warstwy harmonicznej, w której wielokrotnie występują akordy z podwójnym lub potrójnym opóźnieniem. W taktach 4-9 znajduje się szereg akordów septymowych w układzie rozległym i skupionym, które wymagają ćwiczenia nie tylko w zwolnionym tempie, ale także bez udziału instrumentu wspomagającego. Linia melodyczna w sopranach I osiąga tutaj ambitus decymy c^1-e^2. Głównym zadaniem dyrygenta jest uzyskanie równowagi brzmienia i równoczesności w rozwiązywaniu opóźnień (przykład nr 67 na s. 190).

Odpowiednio dużo czasu należy poświęcić również pracy nad wyćwiczeniem niewygodnych skoków interwałowych w sopranach i w basach (np. skok o oktawę w sopranach w t. 45 i następujący po nim pochód gamowy powinny być wykonane lekko).

Przykład 68. B. Wróblewska *Przyszło Światło*, partia sopranów, t. 45-49



Ze skokami interwałowymi spotykamy się wielokrotnie w partii głosu basowego, zwłaszcza w zakończeniu kompozycji.

Przykład 69. B. Wróblewska *Przyszło Światło*, partia basów, t. 39-49



Jednym z trudniejszych fragmentów jest również odcinek z następstwem sekund wielkich i małych w partii basowej, które trzeba wykonać zgodnie z zasadami intonacji melodycznej[92].

Przykład 70. B. Wróblewska *Przyszło Światło*, fragment linii melodycznej basu z kierunkami ciążenia, t. 43-45



Frazy należy poprowadzić swobodnie, lekko i jasno, tak aby oddać świąteczny charakter utworu.

[92] Por. J.K. Lasocki, *Chór...*, s. 132-136.

Rozdział 4

PODSUMOWANIE

Omawiany cykl utworów łączy tematyka religijna ze szczególnym uwzględnieniem przesłania pokoju i pojednania. Wszystkie opracowania są odrębnymi kompozycjami, które powstały do nowych tekstów polskich stworzonych na podstawie tekstów niemieckich[93]. Niektóre z nich są parafrazą niemieckiego oryginału (*Pieśń wieczorna*, *Hymn pochwalny*, *Aby wszyscy byli jedno*, *Skrzydła nadziei*), będącą subiektywną interpretacją wiersza oryginalnego. Natomiast w pieśniach jednozwrotkowych oraz w pieśniach, w których niemiecki tekst został oparty na psalmach lub wersetach pochodzących z Pisma Świętego, treść polska wykazuje wysoki stopień zgodności z treścią tekstów niemieckich (*Pieśń nadziei*, *Przyszło Światło*, *Boże, nasz Panie*, *Psalm 121*, *Tak mówi Pan: Nie lękaj się*).

Oryginalne melodie stały się podstawą opracowań, jednak niektóre ich fragmenty, zwłaszcza powtórzenia pierwszej frazy lub zdania na końcu pieśni, nie zostały wykorzystane w kompozycjach wokalno-instrumentalnych. Cytaty melodii wprowadzone zostały najczęściej jedynie w opracowaniach pierwszych zwrotek pieśni, w dalszych zwrotkach następowała modyfikacja i rozwój materiału melodycznego, co prowadziło do powstania spójnej całości o indywidualnej szacie harmonicznej.

4.1. Związek tekstu z muzyką

Analiza kompozycji wokalno-instrumentalnych wykazała silny związek tekstu z muzyką. Akcenty metryczne melodyki pokrywają się z akcentami metrycznymi słów.

---

[93] „Tłumacz musi skopiować dzieło sztuki, lecz w żadnym wypadku nie wolno mu na tym poprzestać, inaczej stworzy jedynie martwą kopię, a nie dzieło sztuki. A sens kopii artystycznego dzieła leży w jej artyzmie. A więc przez to i dlatego udana kopia jest tak samo oryginałem, jak i kopia natury. Obaj wykonawcy pracują według różnych modeli, lecz za pomocą tych samych środków. A ponieważ ocenia się ich według takich samych kryteriów, powinno się dla przyzwoitości przyznawać im takie same swobody i prawa". W innym miejscu czytamy: „Tłumaczenie ma niezaprzeczalnie wartości wychowawcze. Łagodzi przeciwieństwa. Uczy skromności, bezinteresowności, tolerancji, umiejętności współżycia – wszystkich właśnie cech, które są tak bardzo dzisiaj potrzebne. Jest jednym z najrzadszych posłannictw, ponieważ oddaje dobre usługi obcym sobie narodom równocześnie". W.K. Dedecius, *Notatnik tłumacza*, Warszawa 1988, s. 75 i 149.

W *Pieśni porannej*, *Pieśni wieczornej* i *Hymnie pochwalnym* beztaktowa notacja pieśni oryginalnych została przekształcona w zapis metryczny. Podział na takty oraz motywy, frazy etc. został wyznaczony na podstawie metrycznych właściwości słów, wersów i zdań pieśni Schwarza.

Znaki przestankowe tekstu znajdują odzwierciedlenie w odpowiednich pauzach melodyki. Rytm utworu poetyckiego i jego zasady wersyfikacyjne zostały uwzględnione w kompozycjach. Powtórzenia poszczególnych wyrazów występujące w *Pieśni porannej* i *Pieśni wieczornej* służą uwypukleniu treści.

Rozkład napięć wyrazowych melodyki pokrywa się z napięciami wyrazowymi tekstu. Scisłe zespolenie słowa z muzyką służy wyrażeniu nastroju tekstu poetyckiego. W utworach radosnych dominuje jasny koloryt brzmieniowy uzyskany dzięki durowym tonacjom lub wysokim rejestrom w instrumentacji (np. uroczysta fanfara w utworze *Tak mówi Pan: Nie lękaj się*, początek w *Boże, nasz Panie*). W utworach refleksyjnych przeważają tonacje molowe i niższe rejestry (fragmenty *Psalmu 121*, *Boże, nasz Panie* oraz *Hymn pochwalny*).

4.2. Forma i faktura

Nowo powstałe kompozycje są w przeważającej mierze wariacyjnymi konstrukcjami zwrotkowymi. O wewnętrznym rozczłonkowaniu na części zadecydowała struktura stroficzna tekstu oraz łączniki będące nowymi odcinkami muzycznymi, kontrastującymi pod względem melodyki, rytmiki i harmoniki z materiałem muzycznym zwrotek pieśni.

Większość utworów wykazuje wieloczęściową budowę wariacyjną typu: **A A_1** lub **A A_1 A_2**. Wyjątkami są *Psalm 121*, który jest jednoczęściowy, *Boże, nasz Panie*, gdzie występuje forma repryzowa typu **A B A_1** oraz *Hymn pochwalny*, w którym forma pieśni krzyżuje się z rondem.

Przeważają utwory z fakturą homofoniczną. Charakter polifoniczny mają jedynie wstęp organowy i wejścia imitacyjne drugiej części melodii w *Pieśni wieczornej* oraz część środkowa w utworze *Wierzę*.

4.3. Przestrzeń harmoniczno-tonalna

Koncepcja formy regulowana jest także przez stały czynnik tonalno-harmoniczny ujednolicający strukturę dźwiękową dzieła, który odwołuje się do poszerzonej harmoniki funkcyjnej (w *Pieśni porannej*, *Boże, nasz Panie*). Niewątpliwy wpływ na przezwyciężanie odniesień funkcyjnych ma występowanie zwiększonej liczby kwart, zastosowanie paralelizmów akordów septymowych, a także sporadyczne użycie mało selektywnych brzmień przypominających klaster. Wielką zaletą melodii uformowanej z materiału skal modalnych jest brak wskaźników, które wymuszałyby jej jednoznaczną harmonizację[94].

[94] „Melodia o charakterze modalnym, nie krępowana określonymi zasadami harmonicznymi, może wchodzić w najrozmaitsze związki polifoniczne, a także łatwo ją podporządkować harmonice funkcyjnej […] tylko w systemie tonalnym regulowanym przez harmonikę funk-

W utworach z melodyką o charakterze deklamacyjnym powtarzanie kilku dźwięków na tej samej wysokości sprzyja zróżnicowaniu nakładanych na siebie współbrzmień. W *Pieśni porannej* harmonika składa się z kilku warstw. Autonomiczny sens dwóch warstw w głosach żeńskich pozwala uzyskać jednolity charakter wyrazowy[95], tworząc beznapięciowe tło dla melodii modalnej. Na przestrzeni tej kompozycji spotykamy się również z ustabilizowaną przemiennością dwóch różnych akordów: A w postaci zasadniczej i D w drugim przewrocie, co również wpływa na charakter pieśni, utrwalając jej spokojny i łagodny nastrój.

W kompozycjach zostały przeciwstawione sobie różne typy akordów, które stały się czynnikiem pewnego porządku harmonicznego dzięki ich kilkakrotnym powtórzeniom w poszczególnych przebiegach. Porządek powstały na zasadzie doboru współbrzmień, oparty na podobieństwie akordów przesuwanych w tym samym kierunku, nosi znamiona quasi-paralelizmu[96]. Tego typu zabiegi wprowadzają efekt stabilizacji dźwiękowej. Podobnie dzieje się w przypadku pochodu akordów całotonowych niezmieniających swojej struktury interwałowej, który jest wyrazem stabilizacji paralelnej.

Trójdźwięki durowe i molowe zachowują swoje podstawowe znaczenie, przy czym akordy nonowe i undecymowe zyskują rangę samodzielnych jednostek niewymagających rozwiązania na konsonans. Wszelkie paralelizmy akordowe polegające na równoległym przesuwaniu współbrzmień o tej samej budowie wynikają z zasad założonych przez autorkę i powtarzają się na tyle często, iż można mówić o typowych współbrzmieniach i połączeniach, służących zwiększeniu gęstości harmonicznej.

Zakres środków harmonicznych obejmuje również bardziej skomplikowane zabiegi polegające na barwieniu tradycyjnych akordów dodatkowymi współbrzmieniami oraz na tworzeniu nowych struktur akordowych. W pieśni *Aby wszyscy byli jedno* we wstępie organowym, czy w *Hymnie pochwalnym* w zakończeniu wstępu instrumentalnego pojawiają się znacznie ostrzejsze współbrzmienia przyjmujące postać dysonansu relatywnego[97], wykraczającego poza przyjęty zakres akordów podstawowych. Wstęp w *Aby wszyscy byli jedno* wieńczy partia organów, w której podstawą brzmieniową są starannie dobrane współbrzmienia quasi-klasterowe.

W kilku utworach występuje nuta stała (burdon). W kompozycjach *Hymn pochwalny*, *Aby wszyscy byli jedno* i *Wierzę* występuje nuta pedałowa toniczna o działaniu koncentrującym[98]. W utworze *Boże, nasz Panie* mamy do czynienia z pedałem orkiestrowym – jest nim długo brzmiący akord C. Jednolitość brzmienia, wynikająca ze świadomej tendencji do zacierania indywidualności poszczególnych instrumentów, powoduje skupienie uwagi na głównej linii melodycznej

---

cyjną linearna postać melodii zawiera podstawowe elementy struktury harmonicznej dzieła, czyli kryje w sobie harmonię". J.M. Chomiński, *Harmonizacja a wartość harmoniczna melodyki*, [w:] tegoż, *Formy muzyczne*, t. 3, *Pieśni*, Kraków 1974, s. 467, 468.

[95] Por. tamże, s. 160 i 167.

[96] Por. T.A. Zieliński, *Problemy harmoniki nowoczesnej*, Kraków 1983, s. 45.

[97] Por. tamże, s. 57 i 59.

[98] Por. K. Sikorski, *Nuta pedałowa i nuta stała*, [w:] tegoż, *Harmonia*, Kraków 1955, cz. I i II, s. 505 oraz J. Gawlas, *Nuta pedałowa*, [w:] *Kontrapunkt. Podstawowe zasady*, Kraków 1971, s. 52.

wykonywanej unisono przez chór oraz na ruchu równoległych tercji w partii skrzypiec. Natomiast w *Pieśni porannej* – głosy męskie realizują burdon polegający na regularnej przemienności wahadłowej dwóch dźwięków *a* i *d*. Ze względu na złożone współbrzmienia harmoniczne, w niemal wszystkich kompozycjach, wyczuwa się silny związek z harmoniką XX wieku.

4.4. Dynamika

W utworach dominuje dynamika naturalna zależna od kierunku linii melodycznej. Istnieje również dynamika harmoniczna zależna od funkcji akordów lub stosunku poszczególnych głosów. Dynamikę kształtuje również brzmienie pionów akordowych zależne od ich struktury interwałowej oraz doboru środków wykonawczych.

Do powstawania kontrastów pod względem wolumenu brzmienia przyczynia się także przeciwstawianie sobie różnej obsady instrumentalnej. Narastanie napięcia następuje dzięki zwiększaniu liczby wykonawców.

4.5. Stylizacja i archaizacja

O stylizacji mówimy wtedy, gdy w oryginalnym dziele poza indywidualnym stylem kompozytor zastosował wybrane środki warsztatowe zaczerpnięte z muzyki innych kręgów kulturowych, środowiskowych czy stylów przeszłości[99]. W zaprezentowanym w niniejszej pracy cyklu prawie wszystkie utwory noszą w sobie cechy charakterystyczne dla minionych epok (skale modalne, nuta stała, puste kwinty).

W utworze *Tak mówi Pan: Nie lękaj się*, ze względu na szeroko stosowane współbrzmienia kwartowe oraz występowanie dłuższych fragmentów opartych na burdonie regulowanym, można dostrzec średniowieczne odniesienia przywodzące na myśl surową wielogłosowość epoki organum.

Na muzyczne opracowanie *Psalmu 121* wpłynęła jego heterosylabiczna forma. Czynnikiem integrującym kompozycję stał się wielokrotnie powtarzany i ulegający ciągłym modyfikacjom motyw początkowy. Utrzymana w charakterze modalnym linia melodyczna z quasi-pentatonicznymi zwrotami i wielokrotnymi modulacjami nie determinuje przebiegu harmonicznego. Zestawienie modalności skal kościelnych z połączeniami charakterystycznymi dla systemu dur-moll wskazuje na nawiązanie do harmoniki późnorenesansowej[100] lub barokowej.

W *Pieśni wieczornej* widoczne są elementy techniki koncertującej polegającej na przeciwstawianiu sobie lub współdziałaniu zmiennej obsady instrumentalnej orkiestry. Oprócz kontrastów fakturalnych można zauważyć kontrasty

[99] Por. K. Baculewski, *Współczesność, część 1: 1939-1974*, [w:] *Historia muzyki polskiej*, red. S. Sutkowski, t. VII, Warszawa 1996, s. 166, 167.

[100] W ramach stosowania techniki *nota contra notam* w motecie polichóralnym powstał nowy typ polifonii wokalnej z udziałem bloków akordowych. Por. M. Kowalska, *Renesans*, [w:] tejże, *ABC historii muzyki...*, s.130.

rytmiczne i melodyczne, np. między melodyką wstępu, łącznika i kody a melodyką pieśni.

W utworze *Pieśń nadziei* występuje archaizacja[101]. Kompozycja ma cechy specyficzne dla epoki baroku:

- idea przewagi formy nad treścią, z elementami *concerto grosso*, gdzie większemu zespołowi wokalno-instrumentalnemu przeciwstawiony został duet fletu z organami,
- niezależny akompaniament w warstwie orkiestrowej (w postaci figuracji akordowej) oparty na rytmice komplementarnej,
- obecność trąbki[102] charakterystycznej dla instrumentarium tej epoki.

4.6. Zadania obsady wykonawczej

Orkiestra

Trzonem orkiestry jest kwintet smyczkowy uzupełniony organami, instrumentami dętymi (flet i trąbka) oraz instrumentami perkusyjnymi o określonej wysokości dźwięku (kotły, dzwony rurowe). Wykorzystanie takiej obsady umożliwiło zdwojenia unisonowe i oktawowe, przekształcanie układu skupionego na rozległy i odwrotnie oraz dopisywanie głosów dopełniających. Dzięki temu możliwe było wzmocnienie lub pogłębienie ważnych treści wyrazowych.

Orkiestra pełni przeważnie funkcję drugoplanową, akompaniującą. Przykładem jest kompozycja *Boże, nasz Panie*, w której smyczki tworzą ruchliwe tło zespołu wokalnego wykonującego główny temat pieśni, z kolei w *Pieśni porannej* akompaniament jest bardzo skromny i przybiera postać krótkich motywów dwudźwiękowych.

W utworach, w których orkiestra pełni funkcję pierwszoplanową, fragmenty instrumentalne, czyli wstępy, łączniki i kody najczęściej zawierają odmienny lub wręcz kontrastujący w stosunku do pieśni materiał muzyczny.

W kilku przypadkach instrumenty dublują partie wokalne, co podkreśla liryzm głosów wokalnych oraz ułatwia chórowi utrzymanie intonacji. Zdwajanie partii wokalnych nie odbywa się na przestrzeni całego utworu, a jedynie chwilowo: w *Hymnie pochwalnym* w 4 zwrotce chór jest dublowany przez kwintet smyczkowy, w *Aby wszyscy byli jedno* w 2 zwrotce przez organy, oraz w utworze *Tak mówi Pan: Nie lękaj się* również przez organy.

Partie solowe

Spośród jedenastu pieśni, w pięciu występuje mezzosopran solo: *Aby wszyscy byli jedno*, *Skrzydła nadziei*, *Pieśń poranna*, *Wierzę* i *Hymn pochwalny*. W każ-

[101] Por. K. Baculewski, *Współczesność, część 1: 1939-1974*, [w:] *Historia muzyki polskiej...*, s. 166, 167.

[102] W okresie baroku wysokie trąbki (*clarino*) w grupie instrumentów dętych blaszanych były pierwszoplanowymi instrumentami, występowały często jako instrument koncertujący. Por. D. Szlagowska, *Muzyka baroku...*, s. 218, 219.

dej z nich pełni on funkcję głosu pierwszoplanowego, występując na tle chóru lub chóru i orkiestry lub tylko orkiestry, co ma wpływ na ustalenie przez dyrygenta proporcji partii wokalnych i instrumentalnych. Zaletą mezzosopranu lirycznego jest to, że przy ciemnej barwie ma metaliczny blask, który kontrastuje z barwą chóru, a umiejętnie wyprowadzony do przodu przez solistkę, jest doskonale słyszalny.

W utworach *Skrzydła nadziei*, *Hymn pochwalny* i *Wierzę* partie solowe występują naprzemiennie ze zwrotkami wykonanymi przez chór. Partie wokalne mezzosopranu i chóru tworzą fakturę homofoniczną, w której głos solowy prowadzi linię melodyczną, a chór stanowi tło harmoniczne. Taki układ gwarantuje właściwe wyeksponowanie warstwy słownej. Solo mezzosopranu pełni w tych kompozycjach również funkcję kolorystyczną, szczególnie w miejscach, w których linie melodyczne wykonane są przez partie tenorowe, a tło harmoniczne realizują pozostałe głosy chóralne z nakładającą się wokalizą mezzosopranu. Ten zabieg tworzy nową jakość brzmieniową. Dzięki zwiększonej liczbie wykonawców następuje zagęszczenie faktury, co wzmaga dynamikę całego zespołu, a tym samym ma wpływ na budowanie kulminacji.

Partie mezzosopranu nie są skomplikowane, służą wydobyciu istotnych treści i budowaniu ekspresji. Obecność głosu solowego podkreśla wartość brzmieniową kompozycji, podnosząc ich atrakcyjność.

Partie chóralne

We wszystkich kompozycjach występuje chór mieszany – od czterogłosowego (*Pieśń nadziei*, *Hymn pochwalny*, *Tak mówi Pan: Nie lękaj się*) po dziewięciogłosowy (*Aby wszyscy byli jedno*), powstały w wyniku divisi. *Psalm 121* i *Wierzę* zostały przeznaczone na chór mieszany *a cappella*. W poszczególnych utworach zadania zespołu wokalnego są zróżnicowane, np. prowadzi główną linię melodyczną, realizuje wielogłosową harmonikę, pełni funkcję instrumentalną (wokalizy i akompaniament akordowy), a także kolorystyczną.

Do utworów o wyższym stopniu trudności można zaliczyć kompozycje *Aby wszyscy byli jedno*, *Skrzydła nadziei*, *Pieśń poranna*, *Wierzę* i *Pieśń wieczorna.* W utworze *Aby wszyscy byli jedno* chór tworzy tło lub uzupełnia kompozycję przez wielogłosową wokalizę. Szczególnym zabiegom fakturalnym poddawane jest tło harmoniczne złożone z sześciogłosowego chóru, które w miejscach łącznikowych dzieli się na dziewięć głosów (divisi w sopranach I, II i w altach I). Jest to jedno z trudniejszych miejsc, ponieważ w przypadku zespołu złożonego z osób śpiewających w chórze pierwszy i drugi rok, realizacja wielogłosowej wokalizy związana z wejściem na akord oddalony tylko o sekundę na tle akordu trzymanego przez pozostałe głosy, wymaga pewnego doświadczenia i rozwiniętego poczucia harmonicznego.

W pieśni *Skrzydła nadziei* pięciogłosowe partie chóralne nie dają obrazu pełnych pionów akordowych. Większą trudność sprawia przygotowanie utworu na etapie ćwiczeń bez orkiestry. Problemem są współbrzmienia akordowe, których sens uwidocznił się dopiero w końcowym etapie przygotowań z chórem i orkiestrą.

Z kolei *Pieśń poranna* na sześciogłosowy chór złożony z 2 sopranów, 2 al-

tów, tenorów i basów zawiera skomplikowane współbrzmienia powstałe w wyniku nakładania się dwudźwięków w nieregularnych odstępach czasu.

Utwór *Wierzę* jest wykonywany *a cappella* przez sześciogłosowy chór w fakturze homofonicznej i polifonizującej, w harmonii z dysonansami relatywnymi. Nakładające się współbrzmienia są odległe od rysunku linii melodycznej.

W *Pieśni wieczornej* na pięciogłosowy chór mieszany w trzeciej zwrotce pojawia się wiele dysonansów w wielogłosowych strukturach akordowych.

4.7. Refleksja z pracy z chórem

W nagraniu płyty wziął udział zespół złożony ze studentów chóru *Iuventus Cantans* działającego przy Instytucie Muzyki Akademii Pomorskiej w Słupsku (studia licencjackie) oraz z członków *Pomorskiego Chóru Kameralnego Cantus Pomeraniae*. Wiele z tych osób dopiero na studiach zetknęło się ze śpiewem chóralnym. Na etapie przygotowania repertuaru odbywały się próby całościowe i sekcyjne. Śpiewacy mieli za zadanie opanowanie partii chóralnych i zaznajomienie się z fragmentami instrumentalnymi poprzedzającymi wejścia poszczególnych głosów lub całego chóru. Równocześnie trwała intensywna praca nad wyrównaniem barwy chóru oraz ujednoliceniem brzmienia samogłosek poprzez ćwiczenia rozwijające działanie aparatu głosowego i wpływające na uaktywnienie rezonatorów. Realizacja takich form wymaga zdobycia sprawności wokalnej, poprawnej emisji głosu, swobodnej dykcji, szlachetnego brzmienia chóru, interpretacji zgodnej ze stylem danej kompozycji. Można powtórzyć za Antonim Szalińskim: „Wykonawcy muszą więc posiadać poszczególne cechy: szybkość reakcji, spostrzegawczość, zdolność koncentracji i podzielność uwagi, jednym słowem inteligencję muzyka-kameralisty”[103]. W pewnym stopniu udało się tego dokonać. Chórzyści włączyli się w to przedsięwzięcie z poświęceniem. Wykonanie utworów podczas sesji nagraniowej wymagało pełnego skupienia i zaangażowania emocjonalnego.

Praca nad repertuarem, na który składały się pieśni opracowane przez autorkę, dała możliwość realizacji różnorodnych celów. Najważniejszym z nich był wszechstronny rozwój wrażliwości muzycznej członków chóru. Aktywna współpraca z profesjonalną orkiestrą przyczyniła się do wzrostu świadomego wykonywania utworów. Udział w nagraniach był okazją do wdrażania celów wychowawczych, czyli kształtowania postawy patriotycznej, potrzeby dbałości o pokój, rozwijania więzi z kulturą europejską i kulturą własnego regionu, uwrażliwienia na wartości takie jak dialog, tolerancja i ekumenizm.

[103] A. Szaliński, *O dyrygowaniu wyrazowym*, Warszawa 1964, s. 88.

ZAKOŃCZENIE

Nadrzędnym celem niniejszej pracy była analiza opracowań wokalnych i wokalno-instrumentalnych powstałych na podstawie jednogłosowych pieśni Joachima Schwarza, która posłużyła wydobyciu walorów brzmieniowych zawartych w tych utworach. Wykazała również współdziałanie warstwy muzycznej i słownej w budowaniu kolorytu danego utworu. Może ona służyć jako pomoc dla dyrygentów podejmujących się wykonywania tych kompozycji.

W pracy dyrygenta nad przygotowaniem utworu ważne jest, aby starał się on odczytać intencje kompozytora, tak by jego interpretacja była zbieżna z zamysłem twórcy. Gotowe analizy składające się na tę rozprawę są dużą pomocą dla potencjalnych wykonawców, gdyż prezentują w sposób bezpośredni najważniejsze informacje, które ułatwiają właściwe przygotowanie utworów. Dają również możliwość rozwijania umiejętności wokalnych zespołu, przyczyniając się do podnoszenia jego poziomu artystycznego.

W utworach słychać proste współbrzmienia kwintowe nawiązujące do skal modalnych, a także rozbudowane struktury wielodźwiękowe przypominające harmonikę końca XX wieku. Można zatem mówić o czerpaniu przez autorkę z bogatego dziedzictwa muzyki europejskiej. Język muzyczny musiał być na tyle czytelny, aby utwory trafiły do jak najszerszego grona słuchaczy. Utwory zatem spełniają wiele zadań: pełnią funkcję artystyczną, dydaktyczną i użytkową. Celem drugorzędnym było przedstawienie postaci J. Schwarza – człowieka zasłużonego dla ratowania wspólnego polsko-niemieckiego dziedzictwa kulturowego Słupska.

W trakcie pisania pracy, dzięki temu, że w dużym stopniu wiąże się ona z Joachimem Schwarzem, otworzyła się nowa perspektywa – została nawiązana współpraca z jego żoną Mechthild, reprezentującą wydawnictwo Mechthild-Schwarz-Verlag oraz Ökumenische Arbeitskreis in Osteuropa. To doprowadziło do realizacji kolejnych zadań w ramach niemiecko-polskiej współpracy kulturowej. Jego efektami są płyty wraz ze śpiewnikiem zawierającym niemieckie i polskie wersje wybranych pieśni Schwarza, a także zaproszenie do Słupska chóru młodzieżowego z Ratzeburga i wizyta w Stuttgarcie oraz w Ludwigsburgu zespołu złożonego ze studentów śpiewających w chórze Akademii Pomorskiej w Słupsku *Iuventus Cantans* i z członków *Pomorskiego Chóru Kameralnego Cantus Pomeraniae*. Poprzez realizację zadań wynikających z projektu urzeczywistnia się idea, która przyświecała Schwarzowi[104]: muzyka niosąca w sobie przesłanie pokoju,

[104] „Musik ist eine Sprache, die alle Völker und die Welt umspannt, wenn sie dem Frieden dient" (Muzyka jest językiem, który obejmuje wszystkie narody i cały świat, jeśli służy pokojowi). J. Schwarz, *Joachim Schwarz. B. Lebensgang*, [w:] *Das neue Lied im Evangelischen Gesangbuch...*, s. 268.

miłości i pojednania łączy Polaków i Niemców. Obie strony uczestniczące w tym niemiecko-polskim przedsięwzięciu postrzegają je jako te przyczyniające się do rozwoju przyjacielskich relacji między obydwoma narodami. Autorka wyraża przekonanie, że taka współpraca podejmowana na szczeblu lokalnym jest w kontekście budowania porozumienia nie mniej istotna niż deklaracje składane przez polityków.

Niniejsza praca wpisuje się w program projektów naukowo-badawczych realizowanych na wyższych uczelniach, popierających międzynarodową współpracę i traktujących ją jako jeden z zasadniczych elementów integracji europejskiej. Ze względu na różnice występujące między sąsiadującymi ze sobą narodami istnieje szczególna konieczność pogłębiania wiedzy na temat ich dziedzictwa kulturowego i historycznego. Książka jest próbą ukazania jakiejś cząstki tego dziedzictwa. Temu samemu celowi służą także organizowane w Niemczech koncerty, gdyż stały się okazją nie tylko do wykonania opracowań pieśni Joachima Schwarza, ale również do zaprezentowania utworów chóralnych innych polskich kompozytorów i tym samym do promocji polskiej kultury za granicą.

W analizowanych utworach zostały podjęte istotne w życiu jednostek i całych społeczeństw wartości dotyczące sposobu życia i budowania relacji międzyludzkich służących m.in. podtrzymaniu pokoju między narodami. Kompozycje łączą w sobie przeszłość, teraźniejszość i przyszłość.

Temat pokoju i pojednania jest wciąż podejmowany przez kompozytorów i dyrygentów[105]. Czy utwory służące tej idei mogą w widoczny sposób spełnić

[105] Kompozycje poruszające tematykę wojny, pokoju, pojednania: F. Chopin – Etiuda c-moll op. 10 nr 12, nazwana „Etiudą rewolucyjną", S. Moniuszko – pieśń *Kozak*, A. Schönberg – *Ocalały z Warszawy*, F. Nowowiejski – *Missa pro pace* op. 49 nr 3, *Symfonia pokoju* nr 4 op. 58 (1940-1941), L. Różycki – *Pietà* (*Na zgliszczach Warszawy*), fragment dramatyczny na orkiestrę (1949-1943), A. Honegger – *Trzecia Symfonia* (*Symphonie liturgique*) (1946), J. Maklakiewicz – *Msza Polska* (1944), *Grunwald*, poemat symfoniczny (1939-1944), S. Wiechowicz – *List do Marc Chagalla* (1961), pświęcony pamięci Janusza Korczaka, B. Woytowicz – *II Symfonia Warszawska* (1945), *Poemat żałobny* pamięci Józefa Piłsudskiego, (1935), D. Szostakowicz – *VII Symfonia C-dur „Leningradzka"* op. 60 (1941), R. Palester – *Requiem* (1945-1949), R. Maciejewski – *Missa pro defunctis* (*Requiem*) poświęcony ofiarom wojny wszechczasów (1959), A. Panufnik – *Uwertura tragiczna* (1942, zaginiona 1944, zrekonstruowana 1945, zmieniona 1955), *Katyń Epitaph* (1967, poprawiony 1969), *Cztery pieśni podziemnego ruchu oporu* (1943-1944), Symfonia nr 2 *Sinfonia Elegaica* (1957, zmieniona 1966, poprawiona wersja wcześniejszej *Symfonii Pokoju*), *Invocation for Peace* (1972), kantata (1972), *A Procession for Peace* (1982-1983), W. Lutosławski – *Trois Poèmas d'Henri Michaux* (1963), T. Baird – *Egzorta* (1959), B. Matuszczak – *Septem tubae* (1966), *Humanae vocem*, opera-oratorium (1970--1971), *Pieśń żałobna pamięci ofiar Katynia* (1991), W. Kilar – *Requiem dla Ojca Kolbe* (1996-1997), *Missa pro pace* (1999-2000), K. Penderecki – *Tren Ofirarom Hiroszimy* (1959-1961), *Polskie Requiem* (1980-2005), *Dies Irae. Oratorium ob memoriam in Castries in Oświęcim necatorum inexstinguibilem reddendam* (1967), H.M. Górecki – Symfonia nr 3 *Symfonia pieśni żałobnych* op. 36 (1976), K. Meyer – Symfonia nr 6 *Symfonia Polska* op. 57 (1982), Z. Rudziński – *Requiem ofiarom wojen* (wersja I – 1971) oraz (wersja II – 1971), M. Ptaszyńska – *Holocaust Memorial Cantata* (1992), *Fanfare for Peace* (1993) i in. Por. R. Gozdecka, *Wojna i pokój w treściach kształcenia muzycznego w szkolnictwie powszechnym*, [w:] *Pokój jako przedmiot międzykulturowej edukacji artystycznej*, red. J. Chaciński, Słupsk 2007, s. 351-358 oraz K. Baculewicz, *Inskrypcje ideowe i artystyczne po 1965 r.*, [w:] *Historia muzyki polskiej...*, s. 91-94; G. Michalski, *Nowe*

swoje zadanie? Czy kompozycje mogą mieć wpływ na pojednanie między narodami? Günter Kleinen, w artykule *Odkrywanie muzyki jako medium w edukacji politycznej – muzyczne wychowanie dla pokoju*, pisze: „Ani sama muzyka, ani też wspólne muzykowanie nie wystarczą do pojednania między narodami. Należy prowadzić równocześnie rozmowy”[106], a nieco dalej: „Dialogi mogą być sprowokowane przez samą muzykę, jej elementy i struktury. Dzieje się tak zawsze wówczas, gdy napotyka na obce, nieznane, niezrozumiałe elementy, kiedy w muzyce doświadcza się tego, co obce. Dochodzi także do dialogów na drogach wczuwania się i intelektualnej refleksji. Empatia wymaga pozytywnego nastawienia i motywacji, służenia wymaganiom estetycznego przesłania, skierowanego przeciwko przemocy, a w sprawie pokoju”[107].

Jan Paweł II z okazji XXX Światowego Dnia Pokoju w 1997 roku mówił: „Wy, młodzi, którzy nosicie w sercach wielkie aspiracje, uczcie się żyć ze sobą nawzajem w pokoju i nie wznosić barier uniemożliwiających czerpanie z bogactwa innych kultur i tradycji. Na przemoc odpowiadajcie dziełami pokoju, aby budować świat ludzi pojednanych, bogaty w wartości człowieczeństwa”[108].

W czasach pokoju niezbędne jest, aby w kształceniu dzieci i młodzieży uwzględnić problematykę różnorodności kulturowej, tak, aby młode pokolenie przygotowywać do życia w bliskości z odrębną kulturą sąsiadujących państw, jak również wychowywać je do poszanowania dziedzictwa kulturowego innych krajów, przy jednoczesnym zachowaniu i pielęgnowaniu własnej tożsamości, kultury i języka. Jest to zadanie dla przyszłych dyrygentów i animatorów życia kulturalnego wychodzących z murów naszych uczelni. Stan pokoju nie powinien być rozumiany jedynie jako okres, kiedy nie są prowadzone działania wojenne. To powinien być czas, w którym aktywnie zabiega się o to, aby do takich działań nie dopuścić, dlatego tak ważne jest wspieranie dialogu międzynarodowego, międzykulturowego i międzyreligijnego, ponieważ to daje szansę na wzajemne zrozumienie, zbliżenie i współpracę.

> „Tak czy owak, zła doznanego nie zapomina się łatwo. Można je tylko przebaczyć. A co to znaczy przebaczyć? To znaczy odwołać się do dobra, które jest większe od jakiegokolwiek zła”[109].

Autorka wyraża przekonanie, że omówione w tej pracy utwory mogą służyć temu celowi, jeśli z czasem wejdą do repertuaru polskich i niemieckich zespołów chóralnych.

---

drogi, [w:] G. Michalski i in., *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Warszawa 1977, s. 145--154.

[106] Tamże, s. 24.

[107] Tamże, s. 28.

[108] Jan Paweł II, *Przebaczenie warunkiem pokoju. Orędzie Papieża na XXX Światowy Dzień Pokoju – 1 styczeń 1997 r.*, www.archidiecezja.lodz.pl/czytelni/papiez/oredzie.html z dn. 18.04.2011 r.

[109] Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość*, Kraków 2005, s. 24.

Zusammenfassung

Das vorliegende Buch ist das Ergebnis einer Forschungsarbeit, die mit dem deutschen Diakon, Direktor der Kirchenmusik, Komponisten und Verleger Joachim Schwarz, geboren 1930 in Słupsk/Stolp, verbunden war. Durch seine künstlerische Tätigkeit und sein Engagement zugunsten der Rekonstruktion der historischen Orgel in der Hl. Jacek-Kirche (Schlosskirche) in Słupsk/Stolp in den 90er Jahren wurde Schwarz zum Fürsprecher des Friedens zwischen Nationen und der Rettung des deutsch-polnischen Kulturerbes.

Im Rahmen des internationalen Projektes „Musik ist die Sprache, die alle Völker der Welt umspannt, wenn sie dem Frieden dient" hat die Autorin 20 einstimmige Lieder von Schwarz ausgewählt und sie für Mezzosopran, gemischten Chor, Orgel und Orchester bearbeitet (es sind zwei Sprachfassungen entstanden). 11 von diesen Bearbeitungen hat sie dann zum Gegenstand der in der vorliegenden Arbeit dargestellten Analyse gemacht.

In den präsentierten Werken wurden Motive aufgegriffen, die im Leben der einzelnen Menschen, sowie der gesamten Nationen eine wesentliche Rolle spielen – Werte, die die Lebensweise und den Aufbau von zwischenmenschlichen Beziehungen betreffen und die u.a. zur Erhaltung des Friedens zwischen den Nationen dienen.

Die Voraussetzungen des Projektes waren auch die Aufnahme eines Zwei-Platten-Albums mit den polnischen und deutschen Fassungen dieser Bearbeitungen, die Herausgabe eines Liederbuches mit den Liedern von Schwarz in beiden Sprachen, sowie der Choraustausch zwischen den Vokalensembles aus Polen und Deutschland. Das große Engagement der Studenten-Chorsänger bei der Vorbereitung des Repertoires, sowie die Zusammenarbeit mit einem professionellen Orchester haben zu einer bewussten Ausführung der Werke beigetragen.

Die Proben und die Teilnahme an den Aufnahmen waren eine gute Gelegenheit, solche Erziehungsziele einzuführen, wie Bildung der patriotischen Haltung, Vorbereitung auf die Interaktion und positive Einstellung gegenüber den Vertretern anderer Kulturen, Notwendigkeit, für den Frieden zu sorgen, Entwicklung der Bindung zur europäischen Kultur und der Kultur eigener Region, Sensibilisierung für solche Werte wie Dialog, Toleranz und Ökumenismus.

Die oben genannten Handlungen werden ins Programm der Lehr- und Forschungsprojekte aufgenommen, das an Hochschulen realisiert wird, die internationale Zusammenarbeit fördern und diese als eines der wesentlichen Elemente europäischer Integration betrachten. In Anbetracht der Unterschiede, die es zwi-

schen den Nachbarnationen gibt, besteht eine besondere Notwendigkeit, das Wissen über ihr Kultur- und Geschichtserbe zu vertiefen.

Ähnlich zu Joachim Schwarz vertritt die Autorin die Überzeugung, dass man durch Musik einen internationalen, interkulturellen und interreligiösen Dialog anregen kann, der eine Chance für gegenseitiges Verständnis, Annäherung und Zusammenarbeit gibt. Daher stellt die vorliegende Arbeit in breiterer Perspektive einen Beitrag zum Aufbau gegenseitiger Verständigung und zur Schaffung eines Raumes für die Aufnahme der Zusammenarbeit zwischen den Polen und den Deutschen dar, eines Raumes, der durch gemeinsame Kulturunternehmungen wie Organisierung von deutsch-polnischen Konzerten oder Erfahrungsaustausch zwischen den Dirigenten und Chören aus beiden Ländern erfüllt werden kann.

Izabela Kowalska

Bibliografia

Baculewski K., *Współczesność, część 1: 1939-1974*, [w:] *Historia muzyki polskiej*, red. S. Sutkowski, t. VII, Warszawa 1996

Bartkowski B., *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987

Brandt S., *Das Kreuz allzu of schon besungen*, [w:] *Dokumentation der Werkstattwoche Text und Musik*, red. K.-U. Nommensen, Papenburg 2008

Bukofzer M., *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, przeł. E. Dziębowska, Warszawa 1970

Burkhardt K., *Pommersche Musikkultur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, (*Deutsche Musik im Osten Bd.11*), Sankt Augustin 1997

Chomiński J.M., *Faktura solowa i triowa*, [w:] tegoż, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. III, Kraków 1990

Chomiński J.M., *Melodia*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995

Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. 1-5, Kraków 1974-1987

Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K., *Historia muzyki*, cz. 1, Kraków 1989

Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K., *Historia muzyki*, cz. 2, Kraków 1990

Choralnik do Śpiewnika Ewangelickiego, Bielsko-Biała 2005

Cremaschi L., *Encyklopedia chrześcijaństwa: historia i współczesność: 2000 lat nadziei*, red. H. Witczyk, Kielce 2000

Czekanowska A., *Niemiecka muzyka*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995

Das neue Lied im Evangelischen Gesangbuch. Lieddichter und Komponisten berichten, red. D. Meyer, Düsseldorf 1997

Dedecius K., *Notatnik tłumacza*, Warszawa 1988

Drobner M., *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Kraków 1985

Encyklopedia muzyki, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995

Eulitz O., *Stolp (Pommern) und seine Umgebung*, Stolp (Pommern) 1926

Evangelisches Gesangbuch, *Ausgabe für die Evangelisch-Lutherischen Kirchen in Bayern und Thüringen, Geschenkausgabe. Für Gottesdienst, Gebet, Glaube, Leben*, Wartburg 2007

Ferek R., *Tonacje kościelne i ich zastosowanie praktyczne przy wykonywaniu muzyki kościelnej*, Kraków 1920

Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997

Garbe D., *Kirchenlied*, *a. 16. Jahrhundert*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. L. Finscher, *Sachteil*, t. 5, Kassel 1996

Gawlas J., *Kontrapunkt. Podstawowe zasady*, Kraków 1971

Gozdecka R., *Wojna i pokój w treściach kształcenia muzycznego w szkolnictwie po-*

wszechnym, [w:] *Pokój jako przedmiot międzykulturowej edukacji*, red. J. Chaciński, Słupsk 2007
Guzowski K., *Trąbka*, [w:] tegoż, *Podstawowe zagadnienia instrumentacji*, Gdańsk 1986
Haasler B., *Evangelische Jugendarbeit in Schleswig-Holstein. Die Geschichte der landeskirchlen Jugendarbeit von 1921 bis 1988*, Neumünster 1990
Hand i in., *Vowort*, [w:] *Singen, um gehört zu werden. Neue Lieder aus drei Jahrzehnten*, red. H. Handt, München 2007
Herbst W., *Handbuch zum Evangelischen Gesandbuch*, Band. 2, *Komponisten und Liederdichter des Evangelischen Gesandbuchs*, Göttingen 1999
Historia Słupska, red. S. Gierszewski, Poznań 1981
Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość*, Kraków 2005
Janca J., *Sztuka organmistrzowska na Pomorzu Zachodnim w dobie baroku – najwybitniejsze dzieła i ich twórcy między Słupskiem a Stargardem Szczecińskim*, [w:] *Organy i muzyka organowa XI*, red. J. Krassowski, Gdańsk 2000
Juhre A., *Die Ungeborenen schlagen Alarm*, München 2003
Juhre A., *Largo. Ein Poem und 40 Gedichte*, München 2007
Katechizm Kościoła katolickiego, Poznań 1994
Knorr E., *Das Kyrie der deutschen Liedmesse*, 1964 (brak nazwy gazety)
Kotoński W., *Instrumenty perkusyjne we współczesnej orkiestrze*, Kraków 1981
Kowalska M., *Wokalno-instrumentalna muzyka religijna*, [w:] tejże, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001
Köhler B., *Pomersche Musikkultur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Deutsche Musik im Osten, Bd. 11)*, Sankt Augustin 1997, s. 25
Krukowski S., *Problemy wykonawcze muzyki dawnej*, Warszawa 1991
Lasocki J.K., *Chór. Poradnik dla dyrygentów*, Kraków 1958
Laudan O., *Niezwykłe dzieje Placu Stephana w Stolpie*, Słupsk 2005
Lisiecki W., *Rozumienie dzieła muzycznego w XVII i XVIII wieku. J. Burmeiter, J. Mattheson i inni*, [w:] *Analiza i interpretacja dzieła muzycznego. Wybór metod*, red. T. Malecka, Gdańsk 1990
Machura Z., *Dzieje kościoła zamkowego w Słupsku*, Słupsk 2006
Madeła Z., *Życie codzienne w klasztorze zakonu norbertanek*, [w:] *Przedziwne dzieje kościoła św. Mikołaja i zakonu norbertanek w Słupsku*, red. Z. Madeła, H. Machura, Z. Machura, Słupsk 2004, s. 16
Michalski G., *Nowe drogi*, [w:] G. Michalski i in., *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Warszawa 1977
Morawska A., *Chrześcijanin w Trzeciej Rzeszy*, Warszawa 1970
Morawska K., *Jeppesen Kned Christian*, [w:] *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna*, t. 4, red. E. Dziębowska, Kraków 1993
Morawska K., *Renesans 1500-1600*, [w:] *Historia muzyczna polskiej*, red. S. Sutkowski, t. II, Warszawa 1998
Morawska K., *Średniowiecze, część 2: 1320-1500*, [w:] *Historia muzyki polskiej*, red. S. Sutkowski, t. I, Warszawa 1998
Negrey M., *Svendsen Johan Severin*, [w:] *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna*, t. 10, red. E. Dziębowska, Kraków 1993
Nicholson H., *Sings used in pointing*, [w:] tegoż, *The parish Psalter, with chants: the Psalms of David: pointed for chanting and set to chants from the St. Nicholas chant book by Sydney H. Nicholson*, London 1968
Okopień-Sławińska A., *Anafora*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. R. Łąkowski, Warszawa 1984

Pagel K.-H., *Stolp in Pommern – eine ostdeutsche Stadt. Ein Buch über unsere pommersche Heimat*, Lübeck 1977
Pawłowski J., *Blacha. Charakterystyka brzmień*, [w:] tegoż, *Podstawy instrumentacji*, cz. 1 i 2, Kraków 1961
Pikulik J., *2. Hymny*, [w:] tegoż, *Święty Wojciech w polskiej muzyce średniowiecznej*, Warszawa 1996
Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa 1980
Platte R., *Ein Querschnitt aus dreienhalb Jahrzenten*, [w:] *Dokumentation der Werstatwoche Text und Musik*, red. K.-U. Nommensen, Papenburg 2008
Podejko P., *Życie muzyczne dawnego Gdańska, Pomorza i Kujaw*, Gdańsk 2001
Podejko P., *Życie muzyczne Szczecina na przestrzeni wieków*, [w:] tegoż, *Życie muzyczne dawnego Gdańska, Pomorza i Kujaw*, Gdańsk 2001
Podhajski M., *Zasady kształtowania*, [w:] tegoż, *Formy muzyczne*, Warszawa 1991
Pokój jako przedmiot międzykulturowej edukacji artystycznej, red. J. Chaciński, Słupsk 2007
Poźniak P., *Marcin Luter*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 5, Kraków 1997
Przedziwne dzieje kościoła św. Mikołaja i zakonu norbertanek w Słupsku, red. Z. Madeła, H. Machura, Z. Machura, Słupsk 2004
René F., *Das Neue Geistliche Lieder. Neue Impulse für die Kirchenmusik*, *Marburg* 2003
Ricca P., *Luteranizm*, [w:] *Encyklopedia chrześcijaństwa: historia i współczesność: 2000 lat nadziei*, red. H. Witczyk, Kielce 2000
Rudziński W., *Nauka o rytmie muzycznym*, cz. I i II, Kraków 1987
Schmidt E., *Kirchenlied*, *b. Ab dem späten 16. Jahrhundert*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. L. Finscher, *Sachteil*, t. 5, Kassel i in. 1996
Schwarz J., *Im Osten geht die Sonne auf*, Fassberg 1997
Schwarz J., *Joachim Schwarz. B. Lebensgang*, [w:] *Das neue Lied im Evangelischen Gesangbuch. Lieddichter und Komponisten berichten Archiv der Evangelischen Kirche im Rheinland*, red. D. Meyer, Düsseldorf 1997
Schwarz J., *Na wschodzie wschodzi słońce*, przekł. zbiorowy pod kier. I. Zwierz, Słupsk 1997
Sikorski K., *Harmonia*, cz. I i II, Kraków 1955
Sławiński J., *Liryka*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1985
Spors J., We wczesnofeudalnym księstwie sławieńsko-słupskim i gdańsko-pomorskim w XII-XIV wieku (do roku 1308), [w:] *Historia Słupska*, red. S. Gierszewski, Poznań 1981
Stallmann J., *Gemeindegesang*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. L. Finscher, *Sachteil*, t. 3, Kassel 1995
Szaliński A., *O dyrygowaniu wyrazowym*, Warszawa 1964
Szlagowska D., *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998
Tarasiewicz B., *Wybrane zagadnienia techniki wokalnej*, [w:] tegoż, *Mówię i śpiewam świadomie*, Kraków 2006
Wachowicz Z., *Distler Hugo*, [w:] *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna*, t. c-d, red. E. Dziębowska, Kraków 1994
Wilson-Dickson A., *Odrodzenie muzyki luterańskiej*, [w:] *Historia muzyki chrześcijańskiej: od chorału gregoriańskiego do muzyki gospel*, red. P. Chmielowska, przeł. M. Wiśniewska,Warszawa 2007

Wozaczyńska M., *Charakterystyka średniowiecza w Polsce*, [w:] tejże, *Muzyka średniowiecza*, Gdańsk 1985
Zakrzewska-Nikiporczyk B., Życie *muzyczne Pomorza w latach* 1815-1920, Gdańsk 1982
Zavarský E., *J.S. Bach*, przeł. M. Erhardt-Gronowska, Kraków 1985
Zieliński T.A., *Problemy harmoniki nowoczesnej*, Kraków 1983
Zöllner S., *Hans Friedrich Micheelsen*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. L. Finscher, *Personenteil*, t. 12, Kassel 2004
10 Jahre Liederwerkstatt auf dem Knivsberg, red. J. Schwarz, Düsseldorf 1988

Czasopisma, biuletyny, programy szkolne:

Knorr E., *„Das Kyrie" der deutschen Liedmesse*, 1964 (brak nazwy gazety)
Landesjugendsingkreis vor neuen Aufgaben. Kleine evangelische Gemeinden erhalten Besuch, „Lubecker morgen", z dn. 12 lipca 1962 r., autor nieznany
Musik in Pommern. Mitteilungsblatt des Verens zur Pflege pommerscher Musik, red. W. Vetter, Greiswald 1937
Spittel R., *Das Stolper Musikleben in den letzten Jahren*, [w:] *Musik in Pommern-Mitteilungsblatt herausgegeben vom Verein zur Pflege Pommerscher Musik*, red. H. Engel, Heft 2, Greiswald 1933
Stolper Heimatkreise e.V., Frankfurt 2002
XXXIX Programm des städtischen Gymnasiums, Real-Progymnasiums und der Realschule zu Stolp für das Schuljahr 1895-96
XXXX Programm des städtischen Gymnasiums, Real-Progymnasiums und der Realschule zu Stolp für das Schuljahr 1896-97
XXXXVII Programm des städtischen Gymnasiums, der Realschule und der Vorschule zu Stolp für das Schuljahr 1903-1904
XXXXVIII Programm des städtischen Gymnasiums, der Realschule und der Vorschule zu Stolp für das Schuljahr 1904-1905

Źródła internetowe:

Cècile S., *W mocy Psalmów*, przeł. B. Breiter, www.opoka.org.pl/biblioteka/T/TS/w_mocy.html z dn. 31.12.2010 r.
Ekumenizm, [w:] Encyklopedia PWN, www.encyklopedia.pwn.pl/haslo.php?id=3897167 z dn. 5.07.2010 r.
Jan Paweł II, *Przebaczenie warunkiem pokoju. Orędzie Papieża na XXX Światowy Dzień Pokoju – 1 stycznia 1997 r.*, www.archidiecezja.lodz.pl/czytelni/papiez/oredzie.html z dn. 18.04.2011 r.
Leuchtmann M., *Die Gessellschaft Musikfreunde*, [w:] *Festschrift zum 2. Ostpommerschen Musikfest 1. Ostpommerschen Kreissängerfest und Windebahnfest der Kreishandwerkerschaft*, Stolp 1935, s. 27, www.bibliotekacyfrowa.eu/dlibra/docmetadata?id=8066 z dn. 7.07.2011 r.
www.pomerania2008.com/geschichte.htm z dn. 2.06.21012 r.

ANEKSY

I. Rozwój pieśni Kościoła ewangelickiego w Niemczech w zarysie

Początki muzyki chrześcijańskiej

Rozwijające się chrześcijaństwo wyznaczyło muzyce liturgicznej niezastąpioną rolę podczas sprawowania nabożeństw. Jako religia wywodząca się z judaizmu, chrześcijaństwo przejęło formy śpiewu występujące w tradycji hebrajskiej, mianowicie psalmy, hymny i recytację na jednym dźwięku przechodzącą w śpiew. Nowy Testament zawiera opisy, w których śpiewanie hymnów i psalmów stosowano dla upamiętniania doniosłych wydarzeń (Łk 1,46-55; Łk 1,68-79; Łk 2,29-32)[1] lub praktykowane było przy okazji gromadzenia się apostołów (Mt 26,30; Mk 14,26; Kol 3,16; Ef 5,18-20)[2].

Na podstawie śpiewów synagogalnych ukształtował się chorał – podstawowa forma śpiewu kościelnego. Chorał wykonywany był jednogłosowo, w języku łacińskim, wyłącznie przez głosy męskie. Śpiewano go w sposób antyfonalny (naprzemiennie przez dwa chóry) lub responsorialny (kantor dialogował z chórem). W ramach chorału powstawały różne gatunki: psalmy, hymny, sekwencje, lamentacje, antyfony, tropy, responsoria.

Oprócz muzyki liturgicznej w zachodniej Europie zaczęła rozwijać się jednogłosowa pieśń religijna (początkowo z tekstami w języku łacińskim, później coraz częściej w językach narodowych) różniąca się charakterem od chorału, oparta na melodyce ludowej. W Niemczech pierwsze pieśni w języku narodowym pojawiły się już w IX w. Wywodziły się ze śpiewów sekwencyjnych i miały formę laisów[3] (skrót od zawołania „Kyrie eleison", które kończyło każdą

---

[1] Łk 1, 46-55 – Kantyk Maryi; Łk 1, 68-79 – Kantyk Zachariasza; Łk 2, 29-32 – Kantyk Symeona. *Pismo Święte...*

[2] Mt 26, 30 – „Po odśpiewaniu hymnu wyszli ku Górze Oliwnej"; Mk 14, 26 – „Po odśpiewaniu hymnu wyszli w stronę Góry Oliwnej"; Kol 3, 16 – „Słowo Chrystusa niech w was przebywa z całym swym bogactwem: z wszelką mądrością nauczajcie i napominajcie samych siebie przez psalmy, hymny, pieśni pełne ducha, pod wpływem łaski, śpiewając Bogu w waszych sercach."; Ef 5, 18-20 – „A nie upijajcie się winem, bo to jest [przyczyną] rozwiązłości, ale napełniajcie się Duchem, przemawiając do siebie wzajemnie w psalmach i hymnach, i pieśniach pełnych ducha, śpiewając i wysławiając Pana w waszych sercach. Dziękujcie zawsze za wszystko Bogu Ojcu w imię Pana naszego Jezusa Chrystusa!". Tamże.

[3] B. Bartkowski, *Śpiewy liturgiczne*, [w:] tegoż, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987, s. 22.

zwrotkę pieśni). Do tych form należy pieśń *Christ ist erstanden* (XII w.) – jedna z głównych chrześcijańskich pieśni wyznaniowych, także *Christ lag im Todesbanden*, *Nun komm der Heiden Heiland*, czy *Es ist ein Ros entsprungen*[4].

Chorał protestancki

Wiek XVI przyniósł rozłam w chrześcijaństwie spowodowany wystąpieniem Marcina Lutra[5] w dniu 31 października 1517 r., które zapoczątkowało reformację. Luter przykładał dużą wagę do świadomego przeżywania liturgii i dlatego uważał, że należy ją zreformować m.in. poprzez przetłumaczenie niezrozumiałych dla większości wiernych tekstów łacińskich na język narodowy[6]. Chorał protestancki zachował wprawdzie kształt znany z liturgii rzymskokatolickiej, jednak wprowadzone zostały następujące zmiany: łacinę zastąpił język niemiecki, a linia melodyczna i rytm zostały uproszczone, co pozwoliło na włączanie się do śpiewu całej wspólnoty wiernych: „Część pieśni śpiewali wszyscy, część chór śpiewał w czterogłosowej harmonii, dając możliwość odpoczynku obecnym w kościele. Pieśń zmieniała więc formę z jednogłosowej na wielogłosową i odwrotnie, brzmiąc na zmianę śpiewem całej kongregacji lub tylko chóru"[7]. Początkowo chorał był wykonywany bez akompaniamentu – w jednogłosie lub w opracowaniach polifonicznych, w których występował jako *cantus firmus* (najpierw w tenorze, a z czasem w górnym głosie). Umieszczanie chorału w sopranie przyczyniło się do wprowadzenia akompaniamentu organowego, który ostatecznie ukształtował się jako basso continuo[8]. Melodyka powstających pieśni nawiązywała albo do skal kościelnych (przybierając formy zaczerpnięte ze śpiewów liturgii katolickiej), albo do tonalności dur-moll (w formach wywodzących się ze świeckich melodii ludowych i towarzyskich bądź też będących efektem inwencji twórczej kompozytorów).

Szeroko stosowano również praktykę kontrafaktury[9] polegającą na podkładaniu nowych, zmienionych dogmatycznie lub teologicznie tekstów do znanych melodii.

---

[4] Por. D. Garbe, *Kirchenlied, a. 16. Jahrhundert*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. L. Finscher, *Sachteil*, t. 5, Kassel 1996, s. 69, 70.

[5] „Marcin Luter, właśc. Luther Martin, ur. 10 XI 1483 r. Eisleben, zm. 18 II 1546 r. Eisleben, niem. teolog i reformator religii. Otrzymał w młodości wykształcenie w dziedzinie praktyki muz. (śpiewał tenorem, grał na lutni i flecie) oraz teorii muz. (zasady śpiewu chorał. muz. menzuralnej i podstawy kontrap.)". P. Późniak, *Marcin Luter*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 5, Kraków 1997, s. 440.

[6] Marcin Luter uważał, że: „muzyka pomaga zrozumieć słowo Boże i prowadzi człowieka do Boga. Luter umieszczał ją w hierarchii ważności tuż po teologii". Tamże; Por. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 140-143.

[7] A. Wilson-Dickson, *Historia muzyki chrześcijańskiej: od chorału gregoriańskiego do muzyki gospel*, red. P. Chmielowska, Warszawa 2007, s. 76.

[8] Por. M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku – od Monteverdiego do Bacha*, przeł. E. Dziębowska, Warszawa 1970, s. 118, 119.

[9] Praktykę kontrafaktury rozwinęła głównie Reformacja, choć spotykana była także w kręgach katolickich. Por. *Kontrafaktura*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 461; Por. K. Morawska, *Renesans 1500-1600*, [w:] *Historia muzyki polskiej*..., s. 229.

Do rozpowszechnienia nowych pieśni w licznych śpiewnikach, kancjonałach i zbiorach pieśni reformacyjnych znacznie przyczynił się rozwój drukarstwa. Pierwszym zbiorem był tzw. *Achtliederbuch* (1523-1524), wydany w Wittenbergii, zawierający osiem hymnów, z czego cztery były autorstwa Lutra. W 1524 r. wydany został w Erfurcie *Enchiridion*, w którym znalazło się 25 hymnów (autorem osiemnastu z nich był Luter). Z tego samego roku pochodził także zbiór *Geystliche gesank Buchleyn*, wydany przez Lutra we współpracy z jego przyjacielem, kompozytorem Johannem Waltherem – autorem wielogłosowych opracowań zawartych tam chorałów. Najobszerniejszym i uważanym za najbardziej kompletny zbiór chorałów wydany za życia Lutra jest *Geystliche Lieder z* 1545 r. (wydawca Valentin Bapst, Lipsk).

Jednogłosowe pieśni tworzone przez Lutra przyjęły nazwę chorału protestanckiego[10], który w takiej formie (jako śpiew wykonywany przez całą wspólnotę wiernych) wszedł na stałe do porządku nabożeństwa reformowanego i zajął równoważne miejsce w liturgii obok takich części jak wyznanie wiary oraz modlitwy pastora. W prostych pieśniach Luter upatrywał szczególnego misyjnego zadania[11]. Dzięki temu, że łatwo wpadały w ucho, miały sprzyjać rozprzestrzenianiu się i przyjmowaniu przez wiernych zarówno biblijnej treści, jak i idei reformacji.

Pieśni Kościoła niemieckiego od XVII do XIX wieku

Pieśni kościelne tworzone w czasach ortodoksji luterańskiej[12] często odzwierciedlały niekorzystne nastroje społeczne, których powodem były ogromne zniszczenia, głód i zarazy – konsekwencje wojny trzydziestoletniej. W tym okresie nastąpił rozkwit literatury niemieckiej. Powstawało coraz więcej wartościowych tekstów. Najwybitniejszym siedemnastowiecznym protestanckim poetą

[10] „Współcześnie termin „chorał protestancki" obejmuje utwory zróżnicowane stylistycznie i wykonawczo: pieśni jednogłosowe pochodzące z liturgii kościoła rzymskiego lub ludowej poezji niemieckiej, ale również nazwa używana jest na określenie czterogłosowego chóru z pasji J.S. Bacha lub opracowań organowych. Muzyka niemieckiego Kościoła Ewangelickiego rozwinęła bogate formy oparte na chorale: preludium chorałowe, czyli Choralvorspiel, wariacje chorałowe na organy, oraz wokalna kantata chorałowa. Formy te osiągnęły najwyższą doskonałość w dziełach J.S. Bacha. Chorały to także utwory o takim samym tytule charakteryzujące się uroczystym nastrojem. Do najbardziej znanych kompozycji instrumentalnych należą: Preludium, Chorał i Fuga na fortepian C. Francka i jego 3 Chorały org. z 1890. Por. *Chorał*, [w:] *Encyklopedia muzyki*..., s. 155; Por. E. Zavarský, *J.S. Bach*, przeł. M. Erhardt-Gronowska, Kraków 1985, s. 172-174. J. Chomiński, K. Witkowska-Chomińska, *Chorały*, [w:] *Historia muzyki*, cz. 1, Kraków 1989, s. 282, 283.

[11] Szesnastowieczni kompozytorzy protestanccy byli także kaznodziejami, ponieważ ich sztuka przekazywała prawdy egzystencjalno-dogmatyczne. Por. W. Lisiecki, *Rozumienie dzieła muzycznego w XVII i XVIII wieku. J. Burmeiter, J. Mattheson i inni*, [w:] *Analiza i interpretacja dzieła muzycznego. Wybór metod*, red. T. Malecka, Gdańsk 1990, s. 114.

[12] „Okres między XVI a XVII wiekiem to czas luterańskiej ortodoksji, charakteryzującej się z jednej strony wysiłkiem skierowanym na zbudowanie zwartego systemu dogmatycznego (którego spoiwem było nauczanie o dosłownym natchnieniu Pisma św.), a z drugiej – podkreślaniem cech teologii wiążących się z własną religią (M. Flacius, M. Chemnitz, J. Gerhard, A. Calov), co miało na celu żywą opozycję wobec teologii rzymskokatolickiej i kal-

religijnym był Paul Gerhardt (1607-1676). Gerhardt i współpracujący z nim kompozytor Johann Crüger stworzyli wiele pieśni, które również dzisiaj są zamieszczane w śpiewnikach ewangelickich i wciąż są wykonywane. Inni znaczący kompozytorzy utworów liturgicznych tego okresu to Melchior Vulpius i Michael Praetorius, a także Heinrich Schütz, bodaj najwybitniejszy kompozytor niemiecki tworzący w czasach przedbachowskich.

W drugiej połowie XVII w. w Kościele ewangelickim zrodził się nowy prąd zwany pietyzmem. Inicjatorem tego ruchu był Philip Jacob Spener (1635-1705). W odróżnieniu od ortodoksyjnych luteranów pietyści utrzymywali, że ważna jest osobista relacja z Bogiem. Większość tworzonych przez nich pieśni przeznaczona była do prywatnego użytku, co miało pomagać w rozwijaniu pobożności domowej. Manfred Bukofzer w książce *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha* zwraca uwagę na to, jak różną rolę przypisywali muzyce zwolennicy różnych nurtów w łonie protestantyzmu: „Ortodoksyjni luteranie popierali w kościele kunsztowną muzykę figuralną, śpiewaną nie przez zgromadzenie wiernych, lecz przez specjalnie szkolony chór zwany Kantorei. Pietyści, poszukując mistycznej więzi z Bogiem, kładąc nacisk na pobożność wiernych, przeciwstawiali się – podobnie jak kalwiniści – artystycznemu samowładztwu muzyki i opowiadali się raczej za dostępnymi dla wszystkich, prostymi pieśniami. Spór między ortodoksami i pietystami, który zaczął się w drugiej połowie stulecia, toczył się przez cały okres i oddziałał nawet na losy Bacha”[13]. Jednym z największych zbiorów pieśni, które powstały w tym czasie, był *Geistreiches Gesang-Buch* Johanna Anastasiusa Freylinghausena z 1704 r. Śpiewnik składał się z dwóch tomów i zawierał około 1500 pieśni. Należy wymienić również hymnał Georga Christiana Schemellego z 1736 r. *Musicalische Gesang-Buch*, z 954 tekstami pieśni (do 69 z nich była dołączona melodia i bas cyfrowany)[14].

Do ruchu pietystycznego należeli także bracia morawscy (Herrnhuci) ze swoim dobrodziejem i duchowym przywódcą Nikolausem von Zinzendorfem (1700--1760), twórcą wielu pieśni związanych z ruchem misyjnym (N. von Zinzendorf 11 lat spędził na misjach w krajach nadbałtyckich, zachodnich Indiach i w Ameryce Północnej). Andrew Wilson-Dickson w książce *Historia muzyki chrześcijańskiej* pisze o tym, jaką rolę śpiew wspólnotowy odgrywał u braci morawskich:

> „Hrabia Nicolaus Zinzendorf [...] zachęcał do kultywowania morawskiej tradycji śpiewania hymnów, którą nazywał godzinami pieśni. [...] W ciągu trzydziestu mniej więcej lat Morawianie opublikowali tysiące hymnów i pieśni. Wiele z nich powstało w sposób spontaniczny, niektóre bez wątpienia z natchnienia Ducha Świętego. Jakość wielu pieśni jest odbiciem ich efemerycznej i przejściowej natury, podobnie jak dzieje się z pieśniami współczesnymi, ale są wśród nich też i takie, które nabrały większego znaczenia”[15].

---

wińskiej”. P. Ricca, *Luteranizm*, [w:] *Encyklopedia chrześcijaństwa: historia i współczesność...*, s. 416.

[13] M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku...*, s. 117, 118.

[14] Por. E. Schmidt, *Kirchenlied, b. Ab dem späten 16. Jahrhundert*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart...*, s. 78.

[15] A. Wilson-Dickson, *Bracia morawscy*, [w:] *Historia muzyki chrześcijańskiej...*, s. 123.

Pieśni z tego okresu były opracowywane z akompaniamentem instrumentalnym do użytku domowego, ale także z przeznaczeniem dla organistów odpowiedzialnych za dobór pieśni podczas nabożeństw. Oprócz śpiewników pojawiły się księgi dla organistów z akompaniamentem do pieśni: *Choral/Gesang-Buch/auff das Clavir oder Orgel* Daniela Speera z 1692 r., *Musikalischen Kirch- und Haußergötlichkeit* Daniela Vettera). Teksty pisali: Valentin Ernst Löscher (1673-1749), Erdmann Neumaeister (1671-1756), Benjamin Schmolck (1672--1737), Gerhard Tersteegen (1697-1769) i in.

W epoce oświecenia liczba nowych pieśni systematycznie spadała. Miejsce pietystycznej „duchowej arii" zajęła „duchowa oda" (die geistliche Ode). Najbardziej znanym poetą jest Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769) ze swoimi *Geistlichen Oden und Liedern* (Lipsk 1757). Charakterystyczne dla tego okresu akcentowanie rozumu wpłynęło na osłabienie wiary. Stare pieśni kościelne były usuwane ze śpiewników lub przerabiane tak, aby ich treść była pouczająca i przepełniona racjonalizmem. Doszło do zredukowania chrystologicznego przesłania i do spłaszczenia elementarnych pojęć grzechu[16]. Podstawowymi wartościami były tolerancja, wolność sumienia, miłość oraz skupienie się na cnotliwym życiu. Bóg był przedstawiany jako kochający ojciec i pierwszy twórca, a Chrystus został ograniczony do roli mądrego nauczyciela. Do najbardziej liczących się poetów tego okresu należą: Johann Andreas Cramer (1723-1788), Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), Mathias Claudius (1740-1815).

W XIX w. nastąpiło odejście od idei głoszonych przez racjonalistów. Ponownie zwrócono się w stronę wiary i Ewangelii Chrystusowej. Teksty powstających w tym czasie pieśni odzwierciedlały „przebudzenie" związane z wojnami o wolność, a od połowy wieku – z silnym prądem działalności misyjnej na światową skalę[17]. Ta sytuacja sprzyjała rozpowszechnianiu się pieśni na całym świecie. Ponownie odkryto pieśń reformacyjną, a nowe pieśni kościelne powstawały głównie jako opracowania chóralne np. motety Johannesa Brahmsa i Maxa Regera[18]. Dużo mniej było nowych pieśni jednogłosowych, przeznaczonych do śpiewu we wspólnocie.

XX wiek

W latach 20. XX w. muzyka kościelna w Niemczech zaczęła się na nowo odradzać. Duża w tym zasługa działań podjętych przez państwo, które ufundowało „wiele szkół, w których muzycy kościelni mogli otrzymać solidne wykształcenie muzyczne. W kościołach pojawiły się znowu znakomitej klasy organy, często budowane według tradycji z czasów baroku.

Twórcy muzyki chrześcijańskiej znów zaczęli być tak cenieni, jak w XVII wieku; lepsze warunki finansowe sprawiły, że wielu kompozytorów zaczęło

[16] „Auch kam es zu einer Reduzierung christologischer Aussagen und zu einer Verflachtung des Sündenbegriffes". E. Schmidt, *Kirchenlied*, [w:] *Kirchenlied, b. Ab dem späten...*, s. 79.
[17] Por. tamże, s. 80.
[18] A. Wilson-Dickson, *Odrodzenie muzyki luterańskiej*, [w:] *Historia muzyki chrześcijańskiej...*, s. 297.

pisać muzykę dla Kościoła”[19]. Powstała nowa muzyka kościelna i nowa chrześcijańska poezja, która miała być czymś więcej niż tylko wyznaniem wiary pojedynczego pobożnego człowieka. Oprócz nowych pieśni tworzone były również takie, które przypominały swoją tonalnością utwory z XVI i XVII w. W nowo drukowanych śpiewnikach na powrót zaczęły pojawiać się dawne pieśni.

Kompozytorzy tworzący w okresie międzywojennym, m.in. Hugo Distler, zwracali uwagę na nadrzędne znaczenie muzyki wokalnej w stosunku do instrumentalnej, gdyż tej pierwszej towarzyszy warstwa słowna, która jest idealnym nośnikiem treści. Dla Distlera – człowieka głęboko wierzącego – stwarzało to możliwość przekazywania treści ewangelicznych i wyrażania swej wiary poprzez muzykę.

Okres powojenny to poszukiwanie nowych form wielbienia Boga śpiewem. W połowie lat 50. zaczęły wnikać do Kościoła ewangelickiego w Niemczech pieśni spirituals i gospel, a wraz z nimi nowe rytmy i formy tekstowe. Powoływano do życia struktury, których zadaniem było uporządkowanie i opracowanie repertuaru muzycznego wykonywanego podczas nabożeństw i spotkań religijnych.

Począwszy od lat 60. podejmowano próby wprowadzania do nabożeństwa form muzycznych inspirowanych muzyką jazzową (nabożeństwa jazzowe „Jazzgottesdienste”[20], twórczość Petera Janssensa i Heinza Wernera Zimmermanna). Na muzykę kościelną coraz większy wpływ wywierała muzyka popularna, co przyczyniło się do rozwoju nowego gatunku *Neues Geistliches Lied*.

Na początku lat 60. organizowano konkursy na nową pieśń w Ewangelickiej Akademii w Tutzing[21]. Nagradzane tam utwory trafiały do śpiewników oraz były rozpowszechniane w formie nagrań płytowych.

Poza pieśniami, w których zwrotka była wykonywana przez kantora, a refren przez wspólnotę, powstawały pieśni z tekstem zbliżającym się do prozy, co powodowało, że były one bliższe mowie. Harmonika była całkowicie zdominowana przez system dur-moll, aczkolwiek tworzono także melodie dające wrażenie bitonalnych. Miały one zróżnicowany rytm, często synkopowany, pisane były na jeden lub wiele głosów.

W latach 70. pojawił się kolejny styl nowej pieśni kościelnej, tzw. *sacropop*[22]. Powstawały duże formy koncertowe oraz musicale *sacropop*. Oceny tego zjawiska były bardzo rozbieżne. Prowadzono wiele dyskusji na temat miejsca muzyki popularnej w Kościele niemieckim.

Przykładem osoby głęboko zaangażowanej w rozwój niemieckiej muzyki religijnej w 2 połowie XX w. jest Joachim Schwarz. Jego działania zmierzały do tego, aby zapewnić autorom tekstów i kompozytorom jak najlepsze warunki do współpracy przy tworzeniu nowych pieśni (w tym celu organizował doroczne

[19] Tamże, s. 299.

[20] Por. F. Rene, *Das Neue Geistliche Lieder. Neue Impulse fur die Kirchenmusik*, Marburg 2003, s. 57, 58.

[21] Por. tamże.

[22] Współzałożycielem sacropop był Peter Janssens – członek Ökumenischen Textautoren- und Komponistengruppe der Werkgemeinschaft Musik e. V. und der AG Musik in der Ev. Jugend e. V., dzisiejsza grupa Textautoren- und Komponisten TAKT. Por. tamże, s. 60.

warsztaty), a także dbał o ich popularyzację. Wielokrotnie wypowiadał się również na temat miejsca i kształtu muzyki w nabożeństwie. Sylwetka Joachima Schwarza została przedstawiona w drugim rozdziale niniejszej dysertacji. Prześledzenie jego biografii pozwala dostrzec najważniejsze tendencje, jakie pojawiały się w tamtym czasie w muzyce Kościoła ewangelickiego w Niemczech.

II. Analiza budowy formalnej pieśni Joachima Schwarza

Analiza pieśni Joachima Schwarza została przeprowadzona według następującego porządku: informacja o roku powstania i o ewentualnych publikacjach, informacja o autorze tekstu, przedstawienie oryginalnego tekstu oraz jego dosłownego tłumaczenia na język polski, zapis nutowy pieśni ilustrujący budowę formalną, określenie liczby taktów, metrum, tonalności oraz właściwości melodyki i rytmiki.

W celu ustalenia tonalności poszczególnych pieśni należało wziąć pod uwagę umiejscowienie półtonów, należało również określić VI i VII st. skali, ambitus melodii i nutę końcową, a także odnaleźć zwroty zgodne z zasadami modalizmu.

Występujący w pieśniach podział formalny uwzględnia takie ukształtowania jak motywy, frazy, zdania i okresy. W utworach *Morgenlied*, *Abendlied* oraz *Von guten Mächten*, które są zapisane bez kreski taktowej i w których melodyka ma charakter modalny, podział formalny został ograniczony do wyznaczenia odcinków lub fraz.

1. Lied der Hoffnung

Pieśń powstała w 1979 r., autorem tekstu jest Eckart Bücken.

Eckart Bücken urodził sie 7 marca w 1943 r. w Berlinie. Dorastał w Aachen. Po ukończeniu szkoły wyjechał do Jerozolimy w ramach *Aktion Sühnezeichen-Friedensdienste* (Akcja Znaku Pokuty – Służby dla Pokoju), był wtedy pomocnikiem parafialnym przy Seminarium Katechetycznym w Düsseldorfie. Pracował z dziećmi i młodzieżą w parafii św. Tomasza w Düsseldorfie. Zatrudniony w *Volksmissionarischen Amt der EKiR – Evangelische Kirche im Rheinland* (Narodowy Urząd Kościoła Ewangelickiego ds. Misji w Nadrenii). W tym samym czasie ukończył studia w zakresie nauk społecznych i otrzymał dyplom pedagoga społecznego (*Diplom-Sozialpädagoge*). W latach 1978-1996 był referentem ds. edukacji kulturalnej w Düsseldorfie w ramach pracy z młodzieżą w EKiR. Od tego czasu pracuje jako diakon w ewangelicko-luterańskiej parafii pw. św. Michała w Fassbergu. Obecnie mieszka z żoną i dwiema córkami w Fassbergu.

Eckart Bücken jest autorem muzyki i tekstów do wielu nowych pieśni duchowych. Zajmuje się również wydawaniem książek, antologii, płyt i innych

publikacji. Jest długoletnim prezesem *Arbeitsgemeinschaft Musik in der Evangelischen Jugend* oraz członkiem grupy TAKT.

W swoich tekstach Bücken rezygnuje z konserwatywno-biblijnych słów i stara się przybliżyć chrześcijańskie treści za pomocą współczesnego języka[23].

Lied der Hoffnung	***Pieśń nadziei***
Singt das Lied der Hoffnung,	*Śpiewaj pieśń nadziei,*
kommt und wartet nicht.	*przyjdź, nie czekaj już.*
Auch ein schwarzer Tag	*Nawet trudny dzień*
beginnt mit dem ersten Licht!	*zaczyna się z pierwszym blaskiem!*

Przykład 71. J. Schwarz *Lied der Hoffnung*, struktura formalna



Lied der Hoffnung jest jednozwrotkową pieśnią zapisaną w ośmiu taktach, w metrum 4/4. Jest to wariacyjna konstrukcja dwuzdaniowa typu A, A_1 w formie okresu prostego. Każdej frazie odpowiada jeden wers zwrotki. Zdanie A (t. 1-4) zawiera dwie frazy dwutaktowe ***a***, ***b***, zdanie A_1 (t. 5-8) frazy $\boldsymbol{a_1}$, $\boldsymbol{b_1}$. Melodyka charakteryzuje się dynamicznym, falistym przebiegiem. W pierwszym takcie gwałtownie wznosi się do dźwięku d^2, osiągając główny punkt kulminacyjny. Podobnie zaczyna się fraza $\boldsymbol{a_1}$, jednak najwyższym dźwiękiem jest h^1. Frazy ***b*** i $\boldsymbol{b_1}$ są rozwiązaniem punktów kulminacyjnych. Pieśń charakteryzuje się jednorodną rytmiką opartą na przebiegach ćwierćnutowych zakończonych półnutami lub całą nutą. W finale dla podkreślenia zakończenia tonicznego kompozytor stosuje rytm punktowany.

Akcenty słowne odpowiadają akcentom metrycznym. Ambitus mieści się w oktawie d^1-d^2.

[23] Por. E. Bücken, *Eckart Bücken B. Lebensgang*, [w:] *Das neue Lied im Evangelischen Gesangbuch. Lieddichter und Komponisten berichten Archiv der Evangelischen Kirche im Rheinland*, red. D. Meyer, Düsseldorf 1997, s. 77-79.

2. Ökumene

Utwór powstał prawdopodobnie podczas konferencji poświęconej problematyce tworzenia nowych pieśni, która odbyła się w Aumühle w 1970 r. Wzięli w niej udział kompozytorzy i autorzy tekstów należący do Kościoła protestanckiego i katolickiego. W efekcie ich współpracy powstały nowe pieśni poświęcone tematyce ekumenicznej. Pieśń została opublikowana w następujących zbiorach:

- *Schalom – Ökumenisches Liederbuch*, Strube Verlag GmbH, München,
- *Ökumene – eine Welt oder keine Welt*, Strube Verlag GmbH, München-Berlin.

Autorem tekstu jest Dieter Trautwein – ewangelicki teolog, poeta i kompozytor, twórca wielu nowych pieśni religijnych (*Neue Geistliche Lieder*), członek ekumenicznej grupy tekściarzy i kompozytorów, obecnej grupy TAKT. Urodził się 30 lipca 1928 r. w Holzhausen (dziś Dautphetal) w Niemczech, zmarł 9 listopada 2002 r. we Frankfurcie nad Menem. Od 1947 r. Trautwein studiował teologię w Marburgu, Moguncji i Heidelbergu. Uczęszczał także na seminaria dla pastorów we Friedbergu. W roku 1952/53 studiował na pierwszym semestrze w nowo utworzonej *Ökumenische Hochschule* (Wyższej Szkole Ekumenicznej) w Bosse k. Genewy. W 1954 r. został proboszczem w Bad Neuheim, potem w Breidenbach i Limburgu. Następnie przeniósł się do Frankfurtu nad Menem, gdzie pracował jako duszpasterz młodzieżowy (1963-1970), a później jako dziekan (1970-1988) i przewodniczący Frankfurckiego Stowarzyszenia Biblistów (1988-1993). W 1971 r. uzyskał doktorat na Uniwersytecie w Tybindze. Był wieloletnim członkiem władz Ewangelickich Dni Kościoła (Kirchentag). Od czasów studenckich zaangażowany był w międzynarodową współpracę i ekumenizm, co odzwierciedlało się w jego różnorakich kontaktach. Jako ewangelicki pastor młodzieży miejskiej we Frankfurcie występował publicznie przeciwko wojnie w Wietnamie, opowiadał się również przeciwko apartheidowi w Republice Południowej Afryki. Jako przewodniczący komitetu nabożeństwowego 6. Zgromadzenia Ogólnego Światowej Rady Kościołów w Vacouver w 1983 r. spotykał się z kościołami partnerskimi w Afryce i Azji, co w powiązaniu z warsztatami muzycznymi zaowocowało powstaniem śpiewnika Rady Ekumenicznej *Cantate Domino* oraz *Evangelische Kirchengesangbuch* (EKG). Były to pieśni o światowym zasięgu. Pod jego kierownictwem w 1995 r. został przygotowany do druku *Ökumenisches Zweitgesandbuch* zatytułowany *Thuma mina* zawierający 294 pieśni i piosenek z 70 krajów przeznaczonych do wykorzystania podczas nabożeństw i nauk w czasie świąt i uroczystości. Jako redaktor zbiorów pieśni przede wszystkim promował idee ekumeniczne.

Dieter Trautwein przyczynił się do zachowania pamięci o Oskarze Schindlerze[24]. Na zaproszenie Trautweina Schindler przybył na *Ewangelicki Dzień Młodzieży* odbywający się w 1967 r. we Frankfurcie. Jego historię potwierdził przebywający tam Leopold Pfefferberg – jeden z uratowanych „Żydów Schindlera".

[24] Oskar Schindler – niemiecki przedsiębiorca, który w czasie II wojny światowej uratował od śmierci ponad 1200 swoich żydowskich pracowników. Instytut Pamięci Yad Vashem w Jerozolimie uhonorował go tytułem *Sprawiedliwych Wśród Narodów Świata*.

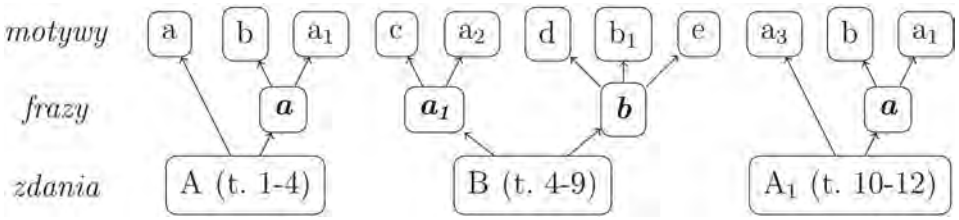
Kilkanaście lat później australijski pisarz Thomas Keneally napisał powieść biograficzną, na podstawie której Steven Spielberg zrealizował w 1993 r. film *Lista Schindlera*. Dzięki staraniom Trautweina w 1996 r. została zawieszona pamiątkowa tablica na ścianie domu we Frankfurcie, w którym w latach 1965--1974 mieszkał Oskar Schindler.

Ökumene	***Ekumenizm***
Ökumene eine Welt oder keine Welt. *Wenn wir nicht zusammenwachsen,* *wird das Chaos unser Los,* *alles wüst und leer.* *Ökumene eine Welt oder keine mehr.*	*Ekumenizm to jeden świat albo żaden świat.* *Jeśli nie będziemy razem wzrastać,* *chaos stanie się naszym losem,* *wszystko będzie dzikie i puste.* *Ekumenizm to jeden świat albo żaden więcej.*
Ökumene eine Kirche oder keine Kirche. *Wenn wir uns nicht stärker binden,* *gibt der Glaube keinen Halt,* *sind die Worte leer.* *Ökumene eine Kirche oder keine mehr.*	*Ekumenizm to jeden Kościół albo żaden Kościół.* *Jeśli nie zwiążemy się mocniej,* *wiara nie będzie dawała oparcia,* *słowa będą puste.* *Ekumenizm to jeden Kościół albo żaden więcej.*
Ökumene Jesus betet für die eine Welt. *Wenn wir ihm uns anvertrauen,* *Feinde lieben ohne Angst,* *räumt der Krieg das Feld.* *Ökumene Jesus betet für die eine Welt.*	*Ekumenizm, Jezus modli się o ten jeden świat.* *Jeśli oddamy się Jezusowi* *i bez strachu pokochamy wrogów,* *nie będzie wojen.* *Ekumenizm, Jezus modli się o ten jeden świat.*
Ökumene eine Welt oder keine Welt. *Wenn wir überleben wollen,* *wird auf Erden Frieden sein,* *kein Verzicht zu schwer.* *Ökumene eine Welt oder keine mehr.*	*Ekumenizm to jeden świat albo żaden świat.* *Jeśli chcemy przeżyć,* *na ziemi zapanuje pokój,* *a żadne wyrzeczenie nie będzie zbyt trudne.* *Ekumenizm to jeden świat albo żaden więcej.*

Przykład 72. J. Schwarz *Ökumene*, struktura formalna



Ökumene jest zwrotkową pieśnią ujętą w dwunastu taktach, zapisaną w metrum 4/4. Melodia występuje w tonacji d-moll eolskiej. Każda z czterech zwrotek ma identyczny pierwszy i czwarty werset, co nadaje im formę kolistą. W efekcie pieśń jest formą trzyzdaniową typu A B A_1, która ze względu na występujący w niej kontrast melodyczny tworzy okres prosty:



Zdanie inicjalne A ma charakter tematu. Składa się z charakterystycznego motywu czołowego a zbudowanego z czterodźwiękowej komórki a^1, g^1, a^1, g^1 oraz z kontrastującej z nim dwutaktowej frazy **a**, w której po pauzie ósemkowej zaczy-

na się faza narastania zakończona lokalnym punktem kulminacyjnym na dźwięku a^1. Cechą charakterystyczną rytmiki tego ukształtowania jest rytm synkopowany. Zdanie B jest zbudowane z dwóch niesymetrycznych fraz $\mathbf{a_1}$, **b** (druga z nich ma rozbudowane zakończenie). Materiał motywu c opiera się na ruchu ćwierćnutowym zaczynającym się skokiem o tercję. Motywy c, d oraz e kontrastują zarówno pod względem rytmicznym, jak i kierunku do poprzednich pomysłów konstrukcyjnych. W zdaniu B znajdują się dwa punkty kulminacyjne na d^2: lokalny w c oraz centralny w e. Trzecie zdanie A_1 jest powtórzeniem pierwszego, ze zmianą ostatniego dźwięku motywu czołowego z g^1 na e^1.

Wszystkie zdania rozpoczynają się i kadencjonują na V stopniu skali. Melodyka pieśni ma kierunek falisty, jej ambitus obejmuje oktawę d^1-d^2. Przeważa ruch sekundowy i tercjowy, poza tym trzykrotnie występują skoki o kwartę. Wielokrotne wykorzystanie motywu czołowego, z lekkimi zmianami rytmicznymi, wpływa na porządek i spójność formy.

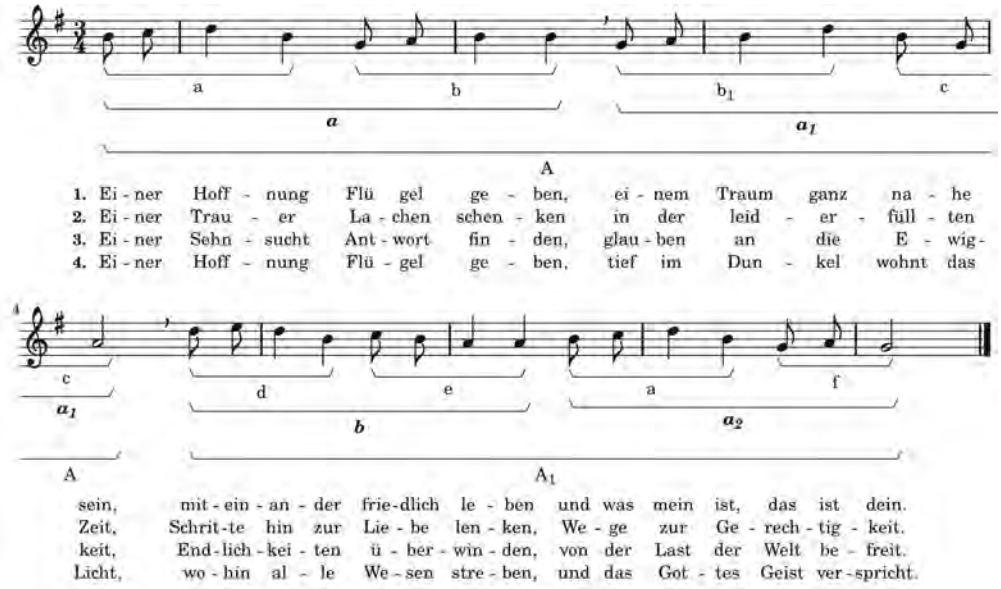
3. Flügel der Hoffnung

Pieśń powstała w 1996 r., autorem tekstu jest Eckart Bücken[25].

Flügel der Hoffnung	***Skrzydła nadziei***
Einer Hoffnung Flügel geben, *einem Traum ganz nahe sein,* *miteinander friedlich leben* *und was mein ist, das ist dein.*	*Dać skrzydła nadziei,* *być blisko marzeniu,* *żyć w pokoju z innymi,* *gdzie moje twoim jest.*
Einer Trauer Lachen schenken *in der leiderfüllten Zeit,* *Schritte hin zur Liebe lenken,* *Wege zur Gerechtigkeit.*	*Podarować smutkowi uśmiech* *w przepełnionym bólem czasie.* *Kierować kroki ku miłości,* *a drogi ku sprawiedliwości.*
Einer Sehnsucht Antwort finden, *glauben an die Ewigkeit,* *Endlichkeiten überwinden,* *von der Last der Welt befreit.*	*Dać odpowiedź swej tęsknocie,* *wierzyć w wieczność.* *Przezwyciężyć skończoność,* *uwolniwszy się od ciężaru świata.*
Einer Hoffnung Flügel geben, *tief im Dunkel wohnt das Licht,* *wohin alle Wesen streben,* *und das Gottes Geist verspricht.*	*Dać skrzydła nadziei,* *w głębokich ciemnościach mieszka Światło,* *do którego zmierzają wszystkie istoty,* *i które obiecał nam Duch Boży.*

[25] Eckart Bücken – sylwetka autora przedstawiona w niniejszej pracy dysertacyjnej na s. 217 i 218.

Przykład 73. J. Schwarz *Flügel der Hoffnung*, struktura formalna



Pieśń *Flügel der Hoffnung* liczy 8 taktów. Zapisana jest w metrum 3/4, w tonacji G-dur. Melodia składa się z dwóch zdań dwufrazowych A A_1, które przyjmują formę okresu prostego. W poszczególnych frazach wyróżnić można następujące zależności okresowe: zmiana wariacyjna w powtórzeniu materiału (fraza ***a₁***), kontrast materiału muzycznego (fraza ***b***) oraz zmiana kadencyjna (fraza ***a₂*** w zdaniu A_1). Wszystkie frazy składają się z dwóch motywów czterodźwiękowych, natomiast motywy przyjmują jeden z dwóch wzorów rytmicznych: dwie ósemki i dwie ćwierćnuty (motywy: a, b, b_1, d, e) lub dwie ósemki i półnuta (motywy c i f). Prawie wszystkie motywy (oprócz c) zaczynają się ruchem sekundowym, a kończą skokiem o tercję lub powtórzeniem dźwięku na tej samej wysokości. Punkt kulminacyjny następuje na początku drugiego zdania. Ambitus melodii obejmuje sekstę wielką (f^1-d^2).

4. Morgenlied

Pieśń powstała w 1996 r. i została opublikowana w następujących śpiewnikach:

- *Singen, um gehört zu werden. Neue Lieder aus drei Jahrzehnten*, Strube Verlag GmbH München (VS 6391),
- Heunrick Winfreda, *Regenbogen – Kanon*, Strube Verlag GmbH München (VS 1728).

Autorem tekstu jest Arnim Juhre – niemiecki pisarz, poeta, urodzony w 1925 r. w Berlinie-Neukölln. Podczas wojny w 1943 r. trafił do niewoli brytyjskiej, z której wrócił do Berlina jesienią 1945 r. Od roku 1948 publikował swoją poezję i prozę w czasopismach i antologiach, prezentował ją również na antenie radia.

W latach 1962-1969 był redaktorem w ewangelickiej rozgłośni radiowej w Berlinie, a następnie w latach 1969-1975 – redaktorem w Jugenddienst- und Peter Hammer Verlag w Wuppertalu. Był również redaktorem wydawniczym (1977--1981) i krytykiem literackim (1982-1990) w Deutsches Allgemeine Sonntagsblatt w Hamburgu.

Obecnie jest członkiem następujących zrzeszeń i organizacji: VS – Niemieckie Stowarzyszenie Pisarzy, Krąg Literacki Autorów RUHR-MARK, Europejskie Zrzeszenie Autorów „Die Kogge", Stowarzyszenie Niemieckich Pisarzy P.E.N. Centrum w Niemczech oraz należy grupy Autorów tekstów i kompozytorów TAKT.

W dorobku Arnima Juhrego znajdują się sztuki teatralne, opowiadania, dramaty, eseje, słuchowiska radiowe i wiersze, z których wiele zostało wykorzystanych w pieśniach, a zwłaszcza w Neue Geistliche Lieder.

Jego wczesne wiersze zostały opublikowane w tomie *Die Hundeflöte* (Berlin 1962), a opowiadania w tomie *Das Salz der Sanftmütigen* (Stuttgart 1962, 1989). Książka *Singen um gehört zu werden*, wydana w 1976 r. w Wuppertalu, dała przegląd nowych pieśni z gatunku Neue Geistliche Lieder powstałych w Niemczech w latach 60. i 70. Dalsze wiersze i psalmy pojawiły się w książkach: *Wir stehn auf dünner Erdenhaut* (Hamburg 1979), *Der Schatten über meiner Hand* (Stuttgart 1984), *Weihnachtsnachrichten* (Stuttgart 1988), *Singen auf bewegter Erde* (Stuttgart 1990), *Frieden will geboren sein* (Hanower 2001), *Die Ungeborenen schlagen Alarm* (Monachium 2003)[26]. Arnim Juhre jest również autorem libretta do oratoriów *Eines Tages müssen wir die Wahrheit sagen* (2000) oraz *Die Eiche im Dom* (2009)[27].

Ostatni tom poezji *Largo*, wydany w 2007 r., Arnim Juhre zadedykował polskiej poetce, laureatce nagrody Nobla, Wisławie Szymborskiej.

Morgenlied	***Pieśń poranna***
Es ist soweit: Der Tag bricht an,	*Tak to już jest: wstaje dzień,*
schon flutet Sonnenlicht heran,	*już słońce rozlewa swój blask,*
treibt Dämmerungen weiter.	*przepędza brzask.*
Steh auf und lass die Nacht vergehn,	*Wstań i pozwól odejść nocy,*
ein Traum kann auch bei Tag bestehn,	*sen może trwać również w dzień,*
steh auf und werde heiter.	*wstań i bądź pogodny.*
Es ist soweit: Wir stehen auf,	*Tak to już jest: wstajemy,*
erleben dieses Tages Lauf	*przeżywamy bieg tego dnia*
mit aufgeweckten Sinnen.	*rozbudzonymi zmysłami.*
Sei nicht verdrossen, fasse Mut,	*Nie bądź markotny, nabierz odwagi,*
sag ja und nein, tu recht und gut,	*mów tak i nie, czyń co dobre i prawe,*
dein Aufstand kann beginnen.	*zacznij działać.*

[26] Por. A. Juhre, *Largo. Ein Poem und 40 Gedichte*, München 2007, s. 85, 86.
[27] Informacje na podstawie korespondencji autorki z Arnimem Juhrem.

Es ist soweit: Die Welt erwacht,
und was sie plant und tut und macht,
geht in die nächtste Runde.
Pass auf, wohin die Reise geht,
wie schnell ein Wendehals sich dreht,
sucht er die Gunst der Stunde.

Tak to już jest: świat się budzi,
i wszystkie swe plany i czyny
wprowadza w kolejny bieg.
Uważaj, dokąd wiedzie ta podróż,
jak szybko można się fałszywie zmienić,
szukając dla siebie korzystnego wyjścia.

Es ist soweit: Wir hören schon
den unheimlichen Orgelton
des unerschöpften Lebens.
Ein Schatten auf der Sonnenuhr
zeigt dir die alte Wanderspur,
kein Mensch lebt gern vergebens.

Tak to już jest: słyszymy już
niezwykłe brzmienie tonów
niestrudzonego życia.
Cień na słonecznym zegarze
wskaże ci ślad minionej wędrówki,
nikt nie chce żyć na próżno.

Es ist soweit: Wir sehen ein,
fest steht der fernen Sonne Schein,
die Erde muss sich drehen.
Mit manchen Sachen geht es nicht,
wie's erster Augenschein verspricht,
steh auf, wir werden sehen.

Tak to już jest: już rozumiemy,
że słonce jest nieruchome,
to ziemia kręcić się musi.
Są rzeczy, które nie wyglądają tak,
jak wskazywałyby pozory,
wstań, zobaczymy.

Przykład 74. J. Schwarz *Morgenlied*, struktura formalna



Morgenlied jest zwrotkową pieśnią zapisaną bez podziału na takty. Warstwa dźwiękowa pieśni nawiązuje zarówno do modalności skal kościelnych, jak i do tonalności dur-moll. W pierwszej części ze względu na niepełny zakres skali obejmujący kwintę trudno jednoznacznie określić skalę modalną. Centrum tonalnym jest bez wątpienia dźwięk a^1, który można potraktować jako finalis lub dominantę z domyślnym finalis na d^1. O związku ze skalą modalną świadczy również występujący w melodii dźwięk h^1. W dalszym przebiegu zakres skali powiększa się jedynie do seksty, pojawiają się dźwięki d^2 i b^1, co wskazuje na związek ze skalą dorycką. W zakończeniu wyraźnie wyczuwa się dążenie do tonacji F-dur.

Tekst *Morgenlied* składa się z pięciu zwrotek sześciowersowych o stałym układzie sylab: 8 + 8 + 7 + 8 + 8 + 7. Wersy drugi i trzeci stanowią jedną frazę, pozostałym frazom odpowiada jeden wers. To przyporządkowanie powoduje brak symetrii rozmiarowej. Pieśń wykazuje budowę dwuczęściową typu A B. Odcinek A składa się z dwóch fraz ***a***, ***a*** $_1$, a odcinek B – z trzech: ***b***, ***b*** $_1$, ***c***. Pierwsza fraza stanowi wzór do kształtowania się melodyki pieśni. Pomysłem konstrukcyjnym jest czterodźwiękowy motyw czołowy a^1, f^1, g^1, a^1 i jego odwrócenie. Wszystkie frazy (oprócz frazy ***c***) zaczynają się i kończą na dźwięku a^1 oraz zawierają w swojej budowie motyw główny. We frazie ***a*** $_1$ motyw ten jest rozszerzony o powtórzenie dźwięku a^1. W odcinku B zmienia się nieco melodyka i rytmika. Jest więcej skoków (o kwartę, tercję i kwintę), nie ma powtarzających się dźwięków. Już na drugim dźwięku melodia wznosi się do d^2, osiągając główny punkt kulminacyjny. W rytmice dominującą wartością staje się ćwierćnuta. Kompozytor nadal korzysta z materiału motywu początkowego, ale jakby chcąc uniknąć zbyt wielu powtórzeń, w ostatniej frazie (***c***) rezygnuje z niego na rzecz skoków w ruchu przeciwnym. Melodia na przestrzeni całej pieśni rozwija się w granicach seksty wielkiej od dźwięku f^1 do d^2.

5. Psalm 121

Pieśń powstała w 1994 r., tekst pochodzi z Biblii (Księga Psalmów). Okazją do skomponowania *Psalmu 121* był dla Schwarza ślub córki.

Psalm 121

Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen
von welchen mir Hilfe, mir Hilfe kommt.
Meine Hilfe kommt vom Herrn, kommt vom Herrn,
der Himmel und Erde gemacht hat.
Er wird deinen Fuß nicht gleiten lassen,
und der dich behütet, schläft noch schlummert nicht!
Der Herr behüte dich vor allem Übel,
Er behütet deine Seele.
Der Herr behüte deinen Ausgang und Eingang von nun an,
von nun an bis in Ewigkeit. Amen.

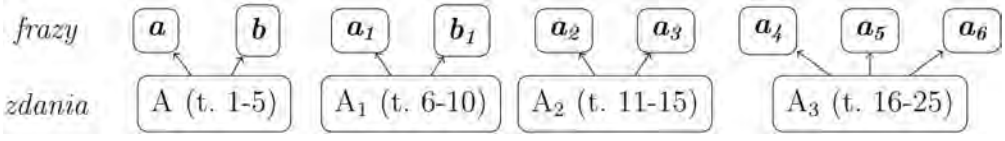
Psalm 121

Podnoszę moje oczy wzwyż ku górom,
to stamtąd pomoc moja przyjdzie mi.
Bo od Pana pomoc ma, pomoc ma.
I ziemię i niebo stworzył On.
On twej nodze chwiać się nie pozwoli
i ocieni ciebie, bo nigdy nie śpi.
Od zła wszelkiego Pan ochroni ciebie,
Pan będzie czuwał nad twą drogą.
Ochroni Pan twoje wyjście i powrót twój.
Tak jak teraz, tak po wszystkie wieki wieków. Amen.

Przykład 75. J. Schwarz *Psalm 121*, struktura formalna



Psalm 121 liczy 25 taktów, napisany jest w zmiennym metrum 4/4 i 3/4. Materiał melodyczny pieśni nawiązuje do skal modalnych (frygijska od *h*, dorycka od *e*, *h*, *cis*). Kompozytor unika w linii melodycznej dźwięków prowadzących oraz zachowuje zasadę zmiennego centrum tonalnego (e^1, h^1, cis^2). Wielokrotne modulacje zacierają wyrazistość tonalną, niektóre ukształtowania melodyczne przypominają zwroty pentatoniczne (frazy ***b***, ***b*$_1$**). Budowa formalna pieśni przedstawia się następująco:



Pieśń stanowi formę wariacyjną złożoną z łańcucha czterech zdań A, A_1, A_2, A_3 (ze względu na brak stabilności tonalnej). Budowa tekstu determinuje konstrukcję muzyczną utworu. Trzy pierwsze zdania są dwufrazowe, a ostatnie jest trzyfrazowe. Wariacyjność w zdaniach wiąże się z uproszczeniem rysunku melodyczno-rytmicznego. W zdaniach A_2 i A_3 można wyróżnić trzy centra tonalne prze-

mieszczające się w kierunku wstępującym o kwintę i sekundę wielką. Melodyka charakteryzuje się jednokierunkowym procesem rozwojowym. Motyw początkowy we frazie ***a*** charakteryzuje się kilkakrotnie powtarzanym dźwiękiem i skokiem o tercję i kwartę odprowadzony krokiem sekundowym i skokiem o tercję. Kryterium przyporządkowania pozostałych motywów do „a" będzie obecność powtarzanych dźwięków, a także zstępujący ruch sekundowy lub skok tercjowy. We frazach ***b*** i ***b*$_1$** dominuje naprzemiennie skok tercjowy i krok sekundowy.

Kulminacja pieśni następuje w t. 21 i wiąże się nie tylko z osiągnięciem najwyższego dźwięku *fis*^{2} w utworze, ale również z eliminacją powtarzanych dźwięków. Odnosi się wrażenie, że motyw goni motyw, co dodatkowo wpływa na budowanie tej kulminacji i nagromadzenie ładunku emocjonalnego. Na przestrzeni ostatnich czterech taktów następuje rozładowanie napięcia poprzez ruch zstępujący, uproszczenie rytmiczne i zatrzymanie na dwóch całonutowych dźwiękach *cis*^{2}. Wielokrotne repetycje dźwięków nadają melodyce charakter deklamacyjny. Rytmika opiera się głównie na pochodach ósemkowych i ćwierćnutowych oraz na synkopach. Ambitus pieśni zawiera się w obrębie nony wielkiej *e*^{1}*-fis*^{2}.

6. Glaube den Glauben

Pieśń powstała 1991 r., opublikowana została w następujących zbiorach:

- *Singen, um gehört zu werden. Neue Lieder aus drei Jahrzehnten*, Strube Verlag GmbH München (VS 6391),
- *Das ist Freude: Gott zu danken. Orgelvariationen und Partiten über Melodien von Joachim Schwarz. NGL*, Strube Verlag GmbH, München (VS 3266),
- Graap Lothar, *6 Liedmotetten für dreistimmigen gemischten Chor*, Strube Verlag GmbH München (VS 6314).

Tekst pieśni pochodzi z 1989 r., jego autorem jest Arnim Juhre[28].

Glaube den Glauben	***Wierz wierze***
Glaube den Glauben,	*Wierz wierze,*
der Berge veretzt,	*która przenosi góry,*
die Berge der Leiden,	*góry cierpienia,*
die Berge aus Schweigen,	*góry z milczenia,*
die Berge aus Angst.	*góry ze strachu.*
Glaube den Glauben,	*Wierz wierze,*
der Berge versetzt.	*która przenosi góry.*
Hoffe die Hoffnung,	*Ufaj nadziei,*
die Not wenden kann,	*która biedę odwrócić potrafi,*
die Not der Verzagten,	*kłopoty tych, którzy stracili nadzieję,*
die Not der Geplagten,	*biedę upadłych na duchu,*

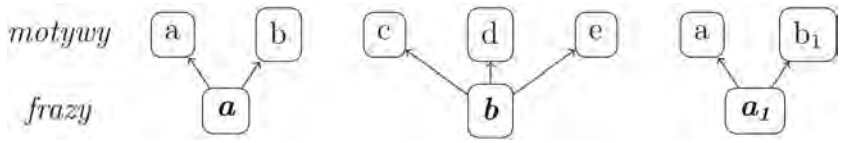
[28] Arnim Juhre – sylwetka autora przedstawiona w niniejszej pracy dysertacyjnej na s. 223, 224.

die Not im Gericht.	*biedę w czasie sądu.*
Hoffe die Hoffnung,	*Ufaj nadziei,*
die Not wenden kann.	*która biedę odwrócić potrafi.*
Liebe die Liebe,	*Miłuj miłość,*
die langmütig ist,	*która jest cierpliwa,*
die vieles erduldet,	*która wiele zniesie,*
die vieles entschuldet,	*która wiele przebaczy,*
die alles erträgt.	*która wszystko wytrzyma.*
Liebe die Liebe,	*Miłuj miłość,*
die langmütig ist.	*która jest cierpliwa.*

Przykład 76. J. Schwarz *Glaube den Glauben*, struktura formalna



Glaube den Glauben jest czternastotaktową sylabiczną pieśnią zwrotkową, napisaną w skali minorowej eolskiej od dźwięku *d*, w metrum 3/4. Pod względem formalnym pieśń jest zdaniem muzycznym złożonym z trzech fraz ***a b a1***:



Melodyka ma charakter rozwojowy. Składają się na nią różne pomysły muzyczne o podobnym wzorze rytmicznym: ósemka i conajmniej trzy ćwierćnuty, wyjątkiem jest motyw a, który zaczyna się ćwierćnutą na mocnej części taktu. Frazy ***a*** i ***a1*** różnią się jedynie ostatnim dźwiękiem, każda z nich składa się z dwóch motywów. Frazę ***b*** tworzą trzy motywy (c, d, e). Powrót materiału początkowego na końcu formy stanowi o jej spójności. Melodyka o kształcie falistym osiąga punkt kulminacyjny w takcie 10 na dźwięku d^2. Rytmika charakteryzuje się przewagą ruchu ćwierćnutowego. Ambitus pieśni obejmuje nonę wielką c^1-d^2.

7. Abendlied

Pieśń powstała 1996 r., opublikowana została w następujących zbiorach:
- *Singen, um gehört zu werden. Neue Lieder aus drei Jahrzehnten*, Strube Verlag GmbH München (VS 6391),
- Heunrick Winfreda, *Regenbogen – Kanon*, Strube Verlag GmbH München (VS 1728).

Tekst pieśni pochodzi z 1986 r., jego autorem jest Arnim Juhre[29].

Abendlied	***Pieśń wieczorna***
Es bleibt dabei: Der Mond geht auf *auch über deinem Tageslauf,* *du sollst zur Ruhe kommen.* *Es hat der Mond kein eignes Licht,* *die Sonne scheint ihm ins Gesicht,* *so will es uns erscheinen.*	*Tak już pozostanie: księżyc wschodzi,* *wschodzi również po Twoim dniu,* *więc powinieneś odzyskać spokój.* *To nie księżyc ten blask jasny śle.* *To słońce świeci w jego oblicze,* *tak to wygląda.*
Es bleibt dabei: Die Welt ist rund, *du liefest dir die Füße wund,* *um Lohn und Brot zu finden.* *Die Wege der Gerechtigkeit* *sind hart und schmerzlich hier zu Zeit,* *das haben wir erfahren.*	*Tak już pozostanie: świat jest okrągły,* *zedrzesz do ran swoje stopy, biegnąc,* *aby znaleźć wynagrodzenie i chleb.* *Drogi ku sprawiedliwości* *są twarde i bolesne,* *o czym dobrze wiemy.*
Es bleibt da bei: die Nacht vergeht, *weil sich der Erdball weiterdreht* *im Kreislauf der Planeten.* *Was war, das ist, das lässt sich sehn,* *wird in Erinnrung auferstehn,* *das lässt sich nicht verdrängen.*	*Tak już pozostanie: noc przemija,* *ponieważ ziemia wciąż sie obraca* *po orbicie planet.* *Co było, to pozostaje,* *we wspomnieniach zmartwychwstanie,* *tego nie da się wymazać.*
Es bleibt dabei: Eins kommt hinzu, *der ferne Nächste ist wie du,* *das musst du fühlen lernen.* *Er hat, wie du, kein andres Haus,* *die Erde hält uns alle aus,* *geb's Gott, dass das so bleibe.*	*Tak już pozostanie: ktoś nadchodzi,* *ktoś taki jak ty,* *powinieneś to zrozumieć.* *On, tak jak ty, nie ma swojego domu,* *ziemia nas wszystkich wciąż nosi,* *daj Boże, by to trwało.*
Es bleibt dabei: Ein Abendlied *legt sich als leichtes Augenlied* *auf alles, was du sahest,* *auf alles auch, was du gehört,* *auf alles, was dich je betört,* *du sollst zur Ruhe kommen.*	*Tak już pozostanie: pieśń wieczorna* *kładzie się jak powieka* *na wszystkim, co widziałeś,* *na wszystkim także, co słyszałeś,* *na wszystkim, co cię oczarowało,* *swój spokój ducha znajdź.*

[29] Arnim Juhre – sylwetka autora przedstawiona jest na s. 221, 222.

Przykład 77. J. Schwarz *Abendlied*, struktura formalna



Abendlied jest pięciozwrotkową pieśnią bez podziału metrycznego, z tekstem o zmiennej liczbie sylab: 8 + 8 + 7 + 8 + 8 + 7. Materiał dźwiękowy jest oparty na skalach dur-moll, modalnych i pentatonicznych. Dźwięk b^1 występuje zamiennie z dźwiękiem h^1 [30]. Ta chwiejność wskazuje na oscylację między skalą dorycką a tonacją F-dur. W drugiej części pieśni, gdzie zwiększa się ruch ósem-

[30] Schwarz przez stosowanie zamiennych dźwięków *h* i *b* nawiązuje do teorii modalizmu, która w tonie doryckim i lidyjskim dopuszczała zamianę dźwięków. Por. J. Chomiński, K. Chomińska-Wilkowska, *Regulacja diastematyczna*, [w:] *Formy muzyczne*, t. 1, Kraków 1983, s. 61.

kowy, melodia przebiega w tonacji C-dur z zawieszeniem na dominancie i kończy się w F-dur. W końcowym fragmencie melodia wykazuje związki z pentatoniką bezpółtonową.

Kontrast melodyczno-rytmiczny determinuje podział pieśni na dwa odcinki A i B. Schemat konstrukcji jest następujący: A (a, ***a***, ***b***) B (***c***, ***c*** $_1$, ***b*** $_1$). Odcinek A składa się z motywu inicjalnego a oraz dwóch fraz ***a*** i ***b***. Odcinek B z trzech fraz: ***c***, ***c*** $_1$, ***b*** $_1$. Motyw inicjalny jest utworzony z czterech dźwięków: a^1, f^1, g^1, a^1 i opiera się na ruchu trzech ćwierćnut poprzedzonych ósemką. Jest obecny w zakończeniach fraz ***a***, ***c***, ***c*** $_1$. We frazie ***a*** zmodyfikowany motyw inicjalny pojawia się dwukrotnie: na początku (w transpozycji o tercję niżej) i na końcu (bez dźwięku początkowego). Fraza ***b*** wprowadza nowy materiał o charakterze łącznikowym w postaci akordu F zakończonego opadającym ruchem trzech ćwierćnut.

W drugiej części pieśni Schwarz stosuje nowy środek konstrukcyjny, którym jest progresja w kierunku wznoszącym (w ***c*** i ***c*** $_1$). Wzór progresji opiera się na ruchu ósemkowym z charakterystycznym skokiem o kwartę na jego początku.

Melodyka jest silnie zróżnicowana, falista ze skokami o tercję, kwartę lub kwintę. Ambitus pieśni mieści się w oktawie d^1-d^2.

8. Herr, unser Herrscher

Pieśń powstała w 1961 r., tekst pochodzi z Biblii (fragmenty Psalmu 8 z Księgi Psalmów oraz fragment wersetu 11 z I rozdziału Księgi Malachiasza). Nie są znane okoliczności powstania pieśni. Schwarz napisał ją w czasie, gdy był na początku swojej kariery zawodowej. W gazecie „Lübecker Morgen”[31], z 12 lipca 1962 r., w artykule *Landesjugendsingkreis vor neuen Aufgaben. Kleine evangelische Gemeinden erhalten Besuch* pisano o prapremierze utworu chóralnego *Herr, unser Herrscher*, która odbyła się w Wyższej Szkole Muzycznej w Berlinie. Nie jest jednak dokładnie określona data. Możemy przypuszczać, że prapremiera mogła mieć miejsce w 1961 r. lub przed 12 lipca 1962 r. W tym samym artykule jest również informacja o kolejnym wykonaniu pieśni, w lipcu 1962 r. w Ratzeburgu, podczas warsztatów z młodzieżą.

Utwór został opublikowany w śpiewniku *Blätter- Sammlung* wydanym w 1961 r. przez Arbeitshilfe vom Burckhardthaus-Verlag.

Herr, unser Herrscher	***Boże, nasz Panie***
Herr, unser Herrscher, wie herlich ist dein Name in allen Landen,	*Boże, nasz Panie, jak wielkie jest imię Twoje na całej ziemi.*
du, den man lobet, du, den man lobet im Himmel.	*Ciebie Panie wychwalają niebiosa.*

[31] „Zahlreiche Ehrengäste erlebten durch ihn die Uraufführung der Kantate „Zuversicht brauchen wir nicht?” und der von Jochen Schwarz komponierten Psalmmotette „Herr, unser Herrscher” in der Muisikhochschule der deutschen Hauptstadt.” Cyt. z artykułu *Landesjugendsingkreis vor neuen Aufgaben. Kleine evangelische Gemeinden erhalten Besuch*, autor nieznany, „Lübecker Morgen”, z dn. 12 lipca 1962 r.

Vom Aufgang der Sonne bis zu ihrem Niedergang soll mein Name
herrlich werden, herrlich werden, herrlich werden, herrlich werden.
Wenn ich sehe die Himmel deiner Finger Werk,
den Mond und die Sterne, die Du bereitet hast.
Was ist der Mensch? Dass du seiner gedenkst,
und des Menschen Kind? Dass du dich seiner annimmst.
Herr, unser Herrscher, wie herlich ist dein Name in allen Landen,

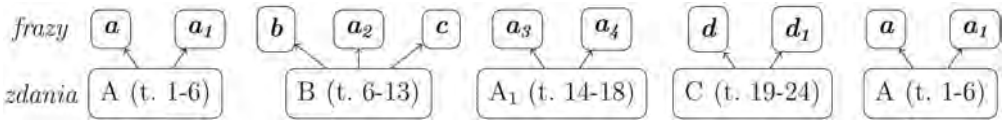
Od świtu wczesnego aż po późny ciemny zmierzch moje imię
wychwalajcie, wychwalajcie, wychwalajcie, wychwalajcie.
Patrzę w niebo na dzieło Twoich dłoni,
księżyc i gwiazdy, któreś Ty utwierdził.
Czym człowiek jest, że o nim pamiętasz,
i człowieczy Syn, że nim się opiekujesz?
Boże, nasz Panie, jak wielkie imię Twoje na całej ziemi.
Ciebie Panie wychwalają niebiosa.

Przykład 78. J. Schwarz *Herr, unser Herrscher*, struktura formalna





Pieśń *Herr, unser Herrscher* liczy 24 takty, jest zapisana w metrum 4/4 i przeznaczona do wykonania *a cappella* przez chór żeński lub mieszany. Melodyka korzysta z materiału skal modalnych (doryckiej od *a* i doryckiej od *d*) oraz wykazuje związki z pentatoniką bezpółtonową. Schemat pieśni przedstawia się następująco:



Z punktu widzenia podziału formalnego mamy tu do czynienia z łańcuchem zdań, których wyznacznikiem jest wariacyjność i kontrast materiału motywicznego. Poza zdaniem B wszystkie inne są dwufrazowe. Zdanie A, złożone z fraz ***a***, ***a1***, dwa razy pojawia się w całości – na początku i na końcu pieśni. Jego charakterystyczną cechą są skoki w górę i w dół (o kwartę i tercję) przeplatane ruchem sekundowym. W zdaniu B melodia pieśni osiąga największy ambitus – interwał undecymy (c^1-f^2), jest to związane z występującym we frazie ***c*** punktem kulminacyjnym. W zdaniu A_1, we frazach ***a3*** i ***a4***, powraca materiał znany z początku pieśni. Zmiany w A_1 dotyczą jedynie drobnych przekształceń rytmicznych oraz skrócenia jego długości. Zdanie C charakteryzuje się nowym sposobem organizacji materiału przypominającym dialog.

Cechą charakterystyczną rytmiki pieśni jest wielokrotne użycie synkop i rytmu punktowanego.

Czynnikiem formotwórczym w *Herr, unser Herrscher* jest tekst.

J. Schwarz zastosował w tym utworze kontrast polegający na zestawieniu obok siebie zespołu jednogłosowego z wieloglosowym.

9. So spricht der Herr: Fürchte dich nicht

Nie jest znany rok powstania pieśni. Tekst pochodzi z Pisma Świętego (Iz 43, 1). Utwór został opublikowany w następujących wydawnictwach:

- *Bausteine für den Gottesdienst*, Hänssler Verlag 1968,
- *Die Wochensprüche für das Kirchenjahr – Chorbuch*, Carus-Verlag CV02034.

So spricht der Herr: Fürchte dich nicht	***Tak mówi Pan: Nie lękaj się***
So spricht der Herr: „Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst; ich habe dich bei deinem Namen gerufen. Du bist mein!”	*Tak mówi Pan: Nie lękaj się, bo wykupiłem cię i zawołałem cię twoim imieniem. Jesteś mój!*

Przykład 79. J. Schwarz *So spricht der Herr: Fürchte dich nicht*, struktura formalna



Pieśń *So spricht der Herr: Fürchte dich nicht* zapisana jest w 12 taktach, w metrum 4/4. Skomponowana w skali doryckiej od *a,* kończy się dwutaktową kadencją w skali frygijskiej od *e*.

Utwór ma budowę jednego zdania o charakterze rozwojowym, złożonego z trzech fraz (***a, b*** *i* ***c***) z kodą (motyw g). Każda fraza składa się z dwóch motywów. Pieśń jest sumą pomysłów konstrukcyjnych połączonych we frazy o różnorodnych kształtach. Wyjściowy motyw a zawiera powtórzenie pierwszego dźwięku oraz ruch sekundowy w dół i w górę, w motywie b do ruchu sekundowego został dodany skok o tercję w dół. Trzeci motyw c, chociaż zaczyna się powtórzeniem dźwięku, to następnym interwałem jest już kwarta, z kolei motyw d w swojej budowie ma dwie tercje. Całkiem odmienną budowę ma motyw e, w którym pieśń osiąga punkt kulminacyjny. Cechą charakterystyczną tego ukształtowania jest ruch łączny w górę i w dół, a najwyższym dźwiękiem jest e^2. Koda, jako ostatni motyw g, zamyka pieśń interwałami tercji i sekundy. Wartościami rytmicznymi są tylko ćwierćnuty i półnuty. Ambitus melodii obejmuje nonę d^1-e^2.

10. Von guten Mächten

Brak informacji na temat daty powstania pieśni. Jej publikacja miała miejsce w następujących wydawnictwach:

- *Beiheft 83*, Carus Verlag, CV 85.739/00 Chorbuch
- *Beiheft 83: Orgel-Begleisätze*, Carus Verlag, CV 19.525/00 Sammlung; Org,
- *Umkehr zum Leben – Kirchentagsliederheft 83*, Hänssler Verlag 1983.

Autorem tekstu wykorzystanego w pieśni jest Dietrich Bonhoeffer. Wiersz *Von guten Mächten* Bonhoeffer dołączył do listu z życzeniami na święta Bożego Narodzenia wysłanego w dniu 19 grudnia 1944 r. do zaręczonej z nim Marii von Wedemayer. W tym czasie przebywał w więzieniu gestapo w Berlinie.

Dietrich Bonhoeffer urodził się 4 lutego 1906 r. w Breslau (Wrocław); zmarł 9 kwietnia 1945 r. w obozie koncentracyjnym Flossenbürg. Luterański pastor, wykładowca akademicki, autor wielu dzieł teologicznych, działacz ekumeniczny i antyhitlerowski. Jako jeden z niewielu teologów ewangelickich sprzeciwiał się aktywnie systemowi narodowego socjalizmu. Studiował teologię w Tybindze i Berlinie. W 1931 r. został wykładowcą na uniwersytecie w Berlinie, jednak po dwóch latach porzucił karierę naukową i zaangażował się w działalność praktyczną. Po krótkim pobycie w Londynie powrócił do Niemiec i przyłączył się do *Bekennende Kirche* (tzw. Kościół Wyznający będący wyrazem protestu przeciwko reżimowi hitlerowskiemu), stając się jednym z jego liderów. W 1935 r. objął kierownictwo seminarium dla kaznodziejów Kościoła Wyznającego w Finkenwalde. W 1937 r. w Monachium ukazała się książka *Die Nachfolge*, która przyniosła Bonhoefferowi duży rozgłos.

Jesienią 1938 r. nawiązał kontakt z oficerami Abwehry planującymi zamach zbrojny na Hitlera. Zaczął uczestniczyć w spotkaniach i naradach grupy generała Ludwika Becka, będącego szefem sztabu generalnego, i admirała Wilhelma Franza Canarisa – szefa służby wywiadowczej. Od tego czasu odbył wiele podróży, w czasie których spotkał się m.in. z Georgem Kennedym Al-Bellem – anglikańskim biskupem Chichester, za pośrednictwem którego przekazał Brytyjczykom prośbę spiskowców o pomoc w usunięciu Hitlera. W kwietniu 1943 r., jako pierwszy spiskowiec z kręgu Canarisa, został aresztowany przez gestapo. Teksty napisane przez niego w więzieniu zostały po wojnie wydane w dziele *Widerstand und Ergebung*.

Po nieudanym zamachu na Hitlera w Wilczym Szańcu, 20 lipca 1944 roku, gestapo odkryło rolę, jaką Bonhoeffer odegrał w spisku. W październiku 1944 r. Dietrich Bonhoeffer został przeniesiony do więzienia gestapo w Berlinie, a następnie 7 lutego 1945 r. zesłany wraz z grupą innych więźniów do obozu koncentracyjnego w Buchenwaldzie. W dniu 8 kwietnia 1945 r. na osobisty rozkaz Hitlera został osądzony, skazany i jeszcze tego samego dnia przeniesiony do obozu koncentracyjnego Flossenbürg, gdzie następnego dnia o świcie wykonano egzekucję przez powieszenie – dwa tygodnie przed wyzwoleniem obozu przez żołnierzy amerykańskich i miesiąc przez zakończeniem wojny[32].

[32] Por. A. Morawska, *Chrześcijanin w Trzeciej Rzeszy*, Warszawa 1970.

Von guten Mächten

Von guten Mächten treu und still umgeben,
behütet und getröstet wunderbar,
so will ich diese Tage mit euch leben
und mit euch gehen in ein neues Jahr.

Noch will das Alte unsre Herzen quälen,
noch drückt uns böser Tage schwere Last.
Ach Herr, gib unsern aufgescheuchten Seelen
das Heil, für das du uns geschaffen hast.

Und reichst Du uns den schweren Kelch, den bittern
des Leids, gefüllt bis an den höchsten Rand,
so nehmen wir ihn dankbar ohne Zittern
aus Deiner guten und geliebten Hand.

Doch willst Du uns noch einmal Freude schenken
an dieser Welt und ihrer Sonne Glanz,
dann wolln wir des Vergangenen gedenken,
und dann gehört Dir unser Leben ganz.

Lass warm und hell die Kerzen heute flammen,
die Du in unsre Dunkelheit gebracht,
führ, wenn es sein kann, wieder uns zusammen!
Wir wissen es, Dein Licht scheint in der Nacht.

Wenn sich die Stille nun tief um uns breitet,
so lass uns hören jenen vollen Klang
der Welt, die unsichtbar sich um uns weitet,
all Deiner Kinder Lobgesang.

Przez dobrą moc Twą, Panie, otoczony[33]

Otoczony cicho i wiernie dobrymi mocami,
cudownie chroniony i pocieszany,
w taki sposób chcę przeżyć te dni z wami
i przejść z wami w nowy rok.

Jeszcze serce trapi się starym,
jeszcze dręczy nas ciężar złych dni.
Ach, Panie, daj naszym przerażonym duszom
zbawienie, które nam darowałeś.

I podaj nam ciężki, gorzki kielich,
przepełniony cierpieniem,
wtedy przyjmujemy go wdzięczni bez obaw
z Twojej dobrej i kochającej dłoni.

A jednak chcesz podarować nam
w tym świecie – radość i blask słońca,
wtedy pomyślimy o minionym,
a nasze życie będzie należeć całkowicie do Ciebie.

Pozwól dzisiaj świecom, które wniosłeś w nasze ciemności,
płonąć – ciepło i jasno,
prowadź nas, jeśli to możliwe, znowu do siebie.
Wiemy o tym, Twoje światło świeci w ciemności.

Jeśli jest zatem głęboko w nas cisza,
wtedy pozwól nam usłyszeć pełną wdzięczności pieśń,
która rozbrzmiewa w świecie – niewidzialnie w nas,
pośród wszystkich Twoich dzieci.

[33] Autorem dosłownego tłumaczenia oryginalnego tekstu jest pastor Roman Mikler, proboszcz parafii ewangelickiej św. Marcina w Krakowie (rok 1995).

Von guten Mächten wunderbar geborgen,
erwarten wir getrost, was kommen mag.
Gott ist bei uns am Abend und am Morgen,
und ganz gewiss an jedem neuen Tag.

Od dobrych mocy zrodzonych cudownie,
oczekujemy ufnie tego, co ma nadejść.
Bóg jest z nami wieczorem i rankiem
i na pewno – w każdy nowy dzień.

Przykład 80. J. Schwarz *Von guten Mächten*, struktura formalna



Von guten Mächten jest pieśnią zwrotkową. Budowa linii melodycznej i styl sylabiczny tekstu nawiązują do stylistyki chorału. Pieśń nie jest ujęta w ramy określonego metrum. Interpretacja rytmiczna z powodu braku kreski taktowej pozostaje kwestią nierozstrzygniętą. Każdy z wersów oddzielony jest od siebie dźwiękami kadencyjnymi. Narracja muzyczna jest bardzo bliska narracji słownej. Kompozycja dzieli się na cztery frazy[34] ***a***, ***b***, ***c***, ***d*** pokrywające się z podziałem na wersy. Każda strofa składa się z wersów o zmiennej liczbie sylab: 11 + 10 + 11 + 10 i przeplatanym układzie rymów (abab).

Materiał dźwiękowy pieśni mieści się w tonalności modalnej. Początkowo przebiega w skali doryckiej od *d* i już w pierwszym wersie moduluje do frygijskiej od *e*. Pierwszy i drugi odcinek zmierza do dźwięku h^1, który pełni funkcję dominanty. Ostatni fragment kończy się na finalis e^1.

Melodyka jest bardzo ekspresyjna. W pierwszym odcinku linia melodyczna wznosi się, osiągając ambitus oktawy, w drugim odcinku ma kierunek opadająco-wznoszący. Trzeci zaczyna się punktem kulminacyjnym na dźwięku d^2 i ma falisty kierunek linii melodycznej z tendencją do opadania. W ostatnim odcinku melodia schodzi aż do siódmego stopnia, by wrócić krokiem sekundowym na dźwięk toniczny.

Pieśń zawiera dwa punkty kulminacyjne: lokalny w pierwszej frazie, główny w trzeciej. Rozwiązanie głównego punktu kulminacyjnego następuje na przestrzeni dwóch ostatnich odcinków. Ambitus pieśni mieści się w granicach oktawy d^1-d^2. W melodyce dominuje ruch sekundowy. Relacje między tekstem a melodią są właściwe – akcenty gramatyczne zbiegają się z akcentami muzycznymi.

11. Licht aufgegangen

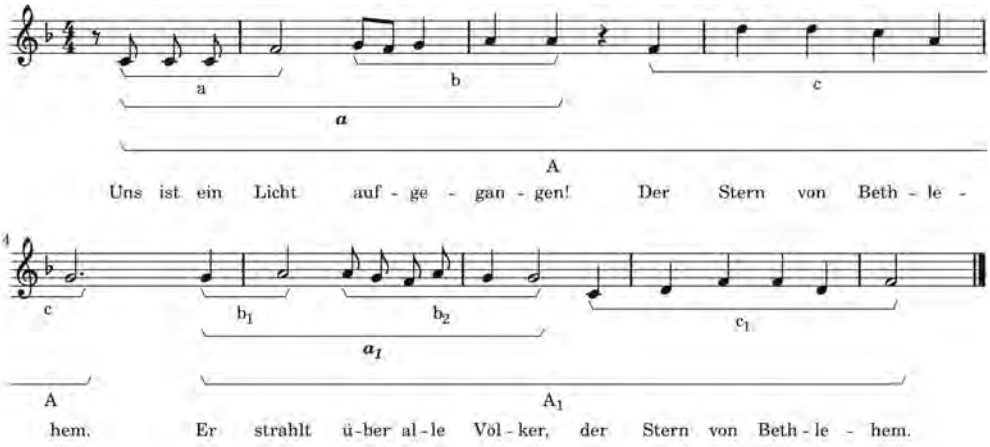
Pieśń powstała w 1993 r., opublikowana została w zbiorze z kanonami J. Schwarza pt. *Singt umeinander, singt dem Herrn*, (Mechthild-Schwarz-Verlag 1993) razem z kanonem *Alle Sterne zeigen nach Berlehem* z 1980 r.

Autorem tekstu pochodzącego również z 1993 r. jest Joachim Schwarz.

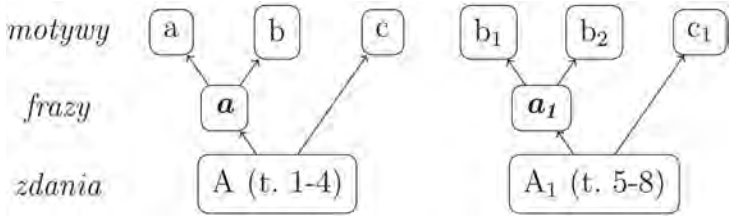
Licht aufgegangen	***Przyszło Światło***
Uns ist ein Licht aufgegangen!	*Już rozbłysnęło nam Światło!*
Der Stern von Bethlehem.	*To Gwiazda Betlejemska.*
Er stralt über alle Völker,	*Ona świeci nad wszystkimi narodami,*
der Stern von Bethlehem.	*Gwiazda Betlejemska.*

[34] Podział na frazy wydaje się tutaj bardziej uzasadniony z racji podobieństwa genetycznego z chorałem. Podobny podział na odcinki i frazy proponuje J. Pikulik w analizach oficjów rymowanych, hymnów, wersetów rymowanych «Alleluja» oraz sekwencji w książce pt. *Święty Wojciech w polskiej muzyce średniowiecznej...*, s. 10.

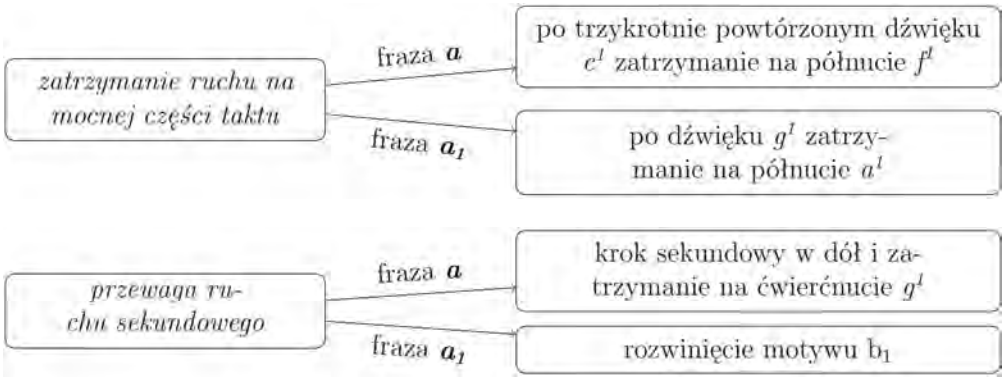
Przykład 81. J. Schwarz *Licht aufgegangen*, struktura formalna

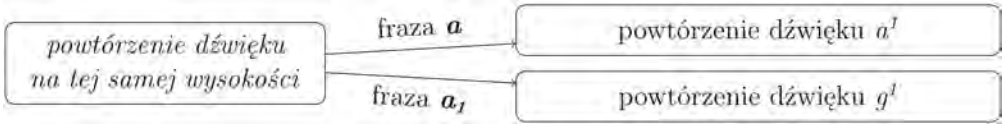


Licht aufgegangen jest krótką, ośmiotaktową pieśnią jednozwrotkową w tonacji F-dur, w metrum 4/4. Jest to konstrukcja złożona z dwóch zdań A A_1, która tworzy następujący układ:



Każde zdanie składa się z trzech motywów. Motywy a, b tworzą frazę **a**, której przeciwstawiony jest motyw c, z kolei frazie $\mathbf{a_1}$, składającej się z motywów b_1 i b_2, przeciwstawiony jest motyw c_1. Zmiana harmoniczna i wariacyjna w zdaniu A_1 pozwala określić formę jako okres prosty. Frazy składają się z motywów niepełnych, natomiast przeciwstawione frazom motywy c, c_1 są pełne. Wszystkie ukształtowania zaczynają się od przedtaktu. We frazach **a** i $\mathbf{a_1}$ występują następujące cechy wspólne:





Motywy c, c_1 są pokrewne ruchowo i mają typowy łukowy kształt. Różnica między nimi polega na tym, że w c występuje skok o sekstę i powtórzony jest dźwięk d^2, natomiast w c_1 – skok o tercję i powtórzony dźwięk f^1. Ambitus obejmuje nonę c^1-d^2.

Wnioski z analizy pieśni Joachima Schwarza

Zagłębienie się w utwory Schwarza pozwala stwierdzić, że pielęgnował on zwłaszcza małe formy, o prostym rysunku melodycznym. Należy jednak zwrócić uwagę, że jego pieśni miały przeznaczenie użytkowe, były tworzone na potrzeby kultu religijnego. Dlatego dążył do prostoty, gdyż dzięki temu mógł uzyskać główny cel, jaki mu przyświecał, świadomy i aktywny udział wspólnoty w nabożeństwie. Z tego powodu melodie nie mogły być skomplikowane i trudne do zapamiętania. W swoich pieśniach odwoływał się do korzeni muzyki chrześcijańskiej, a więc do chorału gregoriańskiego, jednocześnie w niektórych z nich można zauważyć wpływ niemieckiej muzyki ludowej opartej zarówno na systemie modalnym, jak i systemie dur-moll. Związki pieśni z chorałem gregoriańskim dotyczą obecności skal modalnych, braku metrum, wykorzystywania tekstów z Pisma Świętego oraz podporządkowania melodii warstwie słownej. Związki z ludową pieśnią niemiecką[35] są szczególnie widoczne w melodyce o charakterze kantylenowym z frazami zaczynającymi się i kończącymi się na tym samym dźwięku.

Przeprowadzona analiza pozwala na uchwycenie charakterystycznych cech języka pieśni Schwarza, takich jak: nadrzędność tekstu w stosunku do warstwy dźwiękowej, specyficzne kształtowanie melodyki, zmienna tonalność.

Na dyspozycję materiału dźwiękowego ostatecznie wpłynęła forma poetycka wraz z wersyfikacją. Tekst traktowany jest sylabicznie i melizmatycznie. Dla dokładnego zaznaczenia elementów formy poetyckiej J. Schwarz wprowadza długie wartości lub pauzy, które oddzielają od siebie wersy albo fragmenty zakończone średniówką. Schwarz poddawał selekcji materiał poetycki w celu jego wyeksponowania (np. zdanie początkowe powtórzone na końcu pieśni w Ökumene, czy fraza początkowa i końcowa w *Glaube den Glauben*). Melodyka w swojej konstrukcji wykazuje chwiejność tonalną na skutek przenikania się różnych skal modalnych[36]. Ponadto linia melodyczna w pieśniach zawiera charakterystyczne

[35] Mowa o związkach z niemiecką pieśnią ludową z XVIII w. Por. A. Czekanowska, *Niemiecka muzyka*, [w:] *Encyklopedia muzyki*..., s. 606.

[36] „Mocą pokrewieństw dźwięków, zachodzących w poszczególnych trybach kościelnych, tonacje kościelne zbaczają bardzo często do innych, bez uszczerbku dla melodji. Modulacje zachodzące w trybach stanowią pewną charakterystykę tonacji, występują w melodjach czasem w pierwszym już wierszu chorału, pokazują się potem nawet po kilka razy w ciągu całego utworu melodyjnego". R. Ferek, *Tonacje kościelne i ich zastosowanie praktyczne przy wykonywaniu muzyki kościelnej*, Kraków 1920, s. 34.

zwroty pentatoniczne, często jest pozbawiona dźwięków prowadzących, spotykamy się w niej także z zamiennym użyciem dźwięków *h* i *b* w skali doryckiej, co dodatkowo zaciera wyrazistość tonalną i komplikuje precyzyjne zaklasyfikowanie skalowe. Dzięki temu otwiera się możliwość „podwójnej" interpretacji zakresu melodii do pasujących skal. Najważniejszym miejscem stanowiącym podstawę identyfikacji skalowej są zakończenia wersów.

Na dźwiękowość pieśni, oprócz skal modalnych, składają się także skale dur-moll oraz krzyżowanie się tych dwóch systemów, co wpływa na koloryt pieśni. Taka sytuacja ma miejsce w pieśni *Abendlied*, która jest wariacyjną wersją pieśni *Morgenlied*. Obie są zapisane bez kreski taktowej, zaczynają się tym samym motywem w skali modalnej. W *Morgenlied* kompozytor rozbudował pierwszy człon motywu, doprowadzając do wielokrotnych powtórzeń dźwięku a^1. Z kolei w *Abendlied* skupił się na drugiej części motywu, który konsekwentnie przeprowadza niemal przez wszystkie frazy, poszerzając w sposób ewolucyjny jego zakres dźwiękowy. Mimo identycznego materiału wyjściowego, obydwie pieśni znacznie różnią się od siebie charakterem; *Morgenlied* jest utworem o charakterze deklamacyjnym, natomiast *Abendlied* ma charakter kantylenowy. Zarówno w jednej, jak i drugiej pieśni oprócz skali modalnej Schwarz stosuje zwroty należące do skali durowej, szczególnie w zakończeniach fraz.

III. Biografie wykonawców i tłumaczy

Katarzyna Chacińska ukończyła studia na Wydziale Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, w klasie śpiewu solowego prof. Brygidy Skiby. Jest adiunktem w Instytucie Muzyki Akademii Pomorskiej w Słupsku, gdzie prowadzi klasę emisji głosu. Występowała w spektaklach operowych: *Jaś i Małgosia* Engelberta Humperdincka, *Boccacio* Franciszka von Suppé, oraz *Czarodziejski flet* i *Wesele Figara* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Prowadzi aktywną działalność koncertową, występując przede wszystkim w programach kameralnych, oratoryjno-kantatowych, symfonicznych oraz na festiwalach organowych. Na jej koncertach nie brakuje również przebojów musicalowych i standardów jazzowych. W swoim repertuarze ma także stylizowane pieśni ludowe innych kultur muzycznych, a także utwory komponowane i aranżowane specjalnie dla niej.

Bogdan Narloch ur. 1958 r.; studia muzyczne odbył w klasie organów prof. Leona Batora w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Brał udział w wielu kursach interpretacji muzyki organowej, m.in. u Milana Šlechty w Pradze, Guy Boveta, U. Spang-Hansena. Od wielu lat pełni funkcję kierownika artystycznego i organizacyjnego Międzynarodowego Festiwalu Organowego w Koszalinie. Od 1994 r. wspólnie z prof. Markiem Toporowskim organizuje tamże *Ogólnopolskie Kursy Interpretacji Muzyki Organowej*, odbywające się pod patronatem ministra kultury, prowadziło je wielu wybitnych organistów, m.in. Christopher Stembridge, Klaus Eichhorn, Vincent Warnier, Jaroslav Tuma, Wol-

fgang Seifen, Peter van Dijk, Christoph Grohmann, Aude Heurtematte, Desmond Hunter, Jan van Mol. Jest adiunktem w Instytucie Muzyki Akademii Pomorskiej w Słupsku oraz nauczycielem w Zespole Państwowych Szkół Muzycznych w Koszalinie, gdzie prowadzi klasę organów. Członek Diecezjalnej Komisji Śpiewu, Muzyki Kościelnej i Instrumentów Muzycznych, w której zajmuje się sprawami organów diecezji koszalińsko-kołobrzeskiej. Brał udział w wielu koncertach w kraju i za granicą (Czechy, Finlandia, Francja, Niemcy, Norwegia, Rumunia, Słowacja, Szwajcaria, Szwecja). Stale współpracuje z Filharmonią Koszalińską w charakterze solisty, kameralisty i akompaniatora.

Chór Akademii Pomorskiej w Słupsku *Iuventus Cantans* istnieje od 1979 r., został założony przez prof. Henryka Stillera. Obecnie składa się ze studentów Instytutu Muzyki, którzy na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej kształcą się na przyszłych nauczycieli muzyki, instruktorów muzycznych, dyrygentów, menadżerów kultury. Różnorodny repertuar umożliwił chórowi koncerty nie tylko w Słupsku, ale i poza granicami Polski: we Włoszech, Niemczech, Austrii i Słowacji. Zespół pracuje regularnie z orkiestrami ze Słupska, Koszalina i Gdańska. Ma na swoim koncie płyty z *Missa Festiva* Kazimierza Rozbickiego, *Missa Miseri Cordis* Leszka Kułakowskiego oraz niemiecko-polski album dwupłytowy *Damit sie alle eins sind – Aby wszyscy byli jedno*. Repertuar chóru obejmuje dzieła wokalne i wokalno-instrumentalne, od muzyki dawnej po utwory kompozytorów współczesnych: J. Brahmsa – *Ein Deutsches Reqiem*; W. Kilara – *Angelus*, *Exodus*, K. Szymanowskiego – *Stabat Mater*, *Demeter* i *Litania do Najświętszej Maryi Panny*,W. Kilara – *Victoria*, *Magnificat*. Chór brał wielokrotnie udział w krajowych i międzynarodowych festiwalach chóralnych, zajmując czołowe miejsca. Obecnie jego kierownikiem artystycznym jest Beata Wróblewska, adiunkt Instytutu Muzyki, dyrygent i kompozytor.

Pomorski Chór Kameralny *Cantus Pomeraniae* został założony w 2009 r. Impulsem do jego powstania było nagranie płyty CD z melodiami Joachima Schwarza w opracowaniu Beaty Wróblewskiej. Płyta powstała w ramach projektu polsko-niemieckiego „Muzyka językiem łączącym wszystkie narody, jeśli służy pokojowi" propagującego m.in. wspólną realizację koncertów przez artystów z Polski i Niemiec. W grudniu 2009 r. *Cantus Pomeraniae* koncertował wspólnie z niemieckim chórem *Lauenburgische Gelehrtenschule* z Ratzeburga i chórem Akademii Pomorskiej w Słupsku *Iuventus Cantans* (koncerty odbyły się w kościele ewangelicko-augsburskim św. Krzyża i w kościele św. Jacka w Słupsku). W skład zespołu wchodzą osoby należące wcześniej do młodzieżowego chóru *Kantele* oraz do Chóru Kameralnego im. Zofii Kurowskiej. Założycielem i dyrygentem chóru *Cantus Pomeraniae* jest Beata Wróblewska.

* * *

Jolanta Nitkowska-Węglarz – ur. 1952 r. w Słupsku; dziennikarka, pisarka, reporterka, bajkopisarka; absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Gdańskim i dziennikarstwa na Uniwersytecie Warszawskim; jej książki dla dzieci są lekturami

w wielu szkołach Pomorza Środkowego; przez 30 lat pracowała w redakcjach regionalnych gazet, drukowała również w „Polityce", „Przeglądzie Tygodniowym", „Prawie i Życiu", „Gazecie Wyborczej"; wydała 20 książek; specjalizuje się w historii Pomorza oraz problematyce stosunków polsko-niemieckich.

Joanna Wojdyło – ur. 1979 r. w Siemianowicach Śląskich; z zawodu muzyk – flecistka i piccolinistka; od roku 2008 związana zawodowo z Operą na Zamku w Szczecinie; ukończyła studia w Akademii Muzycznej w Gdańsku w klasie fletu, także absolwentka germanistyki Akademii Pomorskiej w Słupsku; zajmuje się przekładem tekstów z języka niemieckiego, a w szczególności tłumaczeniem pieśni i dopasowywaniem ich do muzyki.

Jarosław Brylowski – ur. 1963 r.; w 1989 r. otrzymał święcenia kapłańskie; obecnie wikariusz w parafii św. Franciszka z Asyżu w Gdańsku; od 2010 r. student podyplomowego kursu teologii na Wydziale Teologicznym UMK w Toruniu; autor wierszy, opowiadań, tekstów do pastorałek; dokonał transpozycji tekstu z polskiego lekcjonarza do nut chorału gregoriańskiego *Męka Pana naszego Jezusa Chrystusa* (Pelplin 1996).

Ilona Zwierz – ur. 1943 r. w Lęborku; absolwentka germanistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; wieloletnia nauczycielka języka niemieckiego; wizytator metodyk języków zachodnioeuropejskich; tłumacz przysięgły; obecnie nauczyciel akademicki Akademii Pomorskiej w Słupsku; autorka przekładów literatury niemieckiej związanej z ziemią pomorską, jej tradycjami, historią i sztuką; członek zarządu Fundacji Akademia Europejska Kulice-Külz.

CD
Pieśni Joachima Schwarza w opracowaniach wokalnych i wokalno-instrumentalnych

1. Pieśń nadziei (3:01)
2. Aby wszyscy byli jedno (3:43)
3. Skrzydła nadziei (2:53)
4. Pieśń poranna (3:56)
5. Psalm 121 (2:04)
6. Wierzę (3:19)
7. Pieśń wieczorna (3:36)
8. Panie, nasz Panie (5:13)
9. Tak mówi Pan: Nie lękaj się (2:19)
10. Hymn pochwalny (4:04)
11. Przyszło Światło (2:55)

TOTAL TIME – 36:53

Wykonawcy:

Chór Akademii Pomorskiej *Iuventus Cantans*
Pomorski Chór Kameralny Cantus Pomeraniae
Katarzyna Chacińska – mezzosopran
Bogdan Narloch – organy kościoła św. Jacka oraz św. Krzyża w Słupsku
Muzycy instrumentaliści z orkiestry Sinfonia Baltica w Słupsku

Dyrygent: Beata Wróblewska

Materiał do wersji polskiej albumu oraz podkłady orkiestrowe zostały zarejestrowane w kwietniu 2009 r. w katolickim kościele św. Jacka i ewangelicko-augsburskim kościele św. Krzyża w Słupsku

Realizacja, edycja i mastering nagrań: Studio MTS Mariusz Zaczkowski (www.studiomts.pl)
Tłumaczenia tekstów pieśni: studenci filologii germańskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku pod kierunkiem mgr Ilony Zwierz
Przekład artystyczny: Jolanta Nitkowska-Węglarz, Joanna Wojdyło, ks. Jarosław Brylowski.

Właścicielem materiału zarejestrowanego na płycie *Pieśni Joachima Schwarza w opracowaniach wokalnych i wokalno-instrumentalnych* jest Mechthild Schwarz.
© GEMA 2010

Spis przykładów

1. J. Schwarz *Lied der Hoffnung* 29
2. B. Wróblewska *Pieśń nadziei*, partytura 30
3. B. Wróblewska *Pieśń nadziei*, wzór harmoniczny, t. 3-10 44
4. B. Wróblewska *Pieśń nadziei*, figuracja akordowa w kwintecie smyczkowym, t. 19-26 44
5. B. Wróblewska *Pieśń nadziei*, partia fletu, t. 11-18 45
6. B. Wróblewska *Pieśń nadziei*, partia trąbki, t. 19-26 45
7. B. Wróblewska *Pieśń nadziei*, wzór harmoniczny w łączniku, t. 27-32 . 46
8. J. Schwarz *Ökumene* 48
9. B. Wróblewska *Aby wszyscy byli jedno*, partytura 49
10. B. Wróblewska *Aby wszyscy byli jedno*, wokaliza w partii chóru, t. 13-16 . 61
11. B. Wróblewska *Aby wszyscy byli jedno*, środkowe zdanie w fakturze homofonicznej, t. 27-32 62
12. B. Wróblewska *Aby wszyscy byli jedno*, nakładające się dwa plany harmoniczne w głosach żeńskich w zakończeniu pierwszej zwrotki, t. 33-36 63
13. B. Wróblewska *Aby wszyscy byli jedno*, nakładające się dwa plany harmoniczne w głosach żeńskich w zakończeniu drugiej zwrotki, t. 46-49 . . 63
14. J. Schwarz pieśń *Flügel der Hoffnung* 64
15. B. Wróblewska *Skrzydła nadziei*, partytura 65
16. B. Wróblewska *Skrzydła nadziei*, odmienna rytmicznie partia orkiestry względem partii chóru, t. 15-19 75
17. B. Wróblewska *Skrzydła nadziei*, partie wokalne oraz partia fletu w łączniku zewnętrznym, t. 39-47 76
18. B. Wróblewska *Skrzydła nadziei*, partie wokalne – podrzędny plan chóru w stosunku do linii melodycznej mezzosopranu, t. 47-55 77
19. J. Schwarz *Morgenlied* 78
20. B. Wróblewska *Pieśń poranna*, partytura 79
21. B. Wróblewska *Pieśń poranna*, partie wokalne – krótkie wstawki chóru żeńskiego do linii melodycznej mezzosopranu, t. 1-16 89
22. B. Wróblewska *Pieśń poranna*, partie wokalne – dwufazowy przebieg warstwy harmonicznej w partii chóru: pierwsza faza w t. 31-42, druga faza w t. 42-52 90
23. J. Schwarz *Psalm 121* 93

24. B. Wróblewska *Psalm 121*, partytura 94
25. B. Wróblewska *Psalm 121*, przebieg harmoniczny w całym utworze . . 97
26. B. Wróblewska *Psalm 121*, falista linia melodyczna symbolizująca niepewność, t. 9 98
27. B. Wróblewska *Psalm 121*, powtórzenie tekstu i melodii sopranów I przez soprany II, t. 12-14 99
28. J. Schwarz *Glaube den Glauben* 100
29. B. Wróblewska *Wierzę*, partytura 101
30. J. Schwarz *Glaube den Glauben*, motyw w t. 9-10 107
31. B. Wróblewska *Wierzę*, motyw z przykładu 30 przekształcony wariacyjnie w sopranach I, t. 2-3 107
32. J. Schwarz *Glaube den Glauben*, motyw początkowy w t. 1-2 107
33. B. Wróblewska *Wierzę*, motyw początkowy z przykładu 32 przekształcony wariacyjnie w basach, t. 9-12 107
34. B. Wróblewska *Wierzę*, motyw inicjalny z odcinka B, z zaznaczeniem kierunku ruchu, t. 39-40 108
35. B. Wróblewska *Wierzę*, przekształcenie motywu inicjalnego z odcinka B, z zachowaniem kierunku ruchu, t. 41-42 108
36. B. Wróblewska *Wierzę*, motyw inicjalny w inwersji z odcinka B, w tenorach, t. 43-46 108
37. J. Schwarz *Glaube den Glauben*, motyw początkowy w t. 1-2 108
38. B. Wróblewska *Wierzę*, przekształcenie motywu początkowego w odcinku B, t. 41-43 108
39. B. Wróblewska *Wierzę*, wstęp, partia sopranów I, t. 2-9 110
40. B. Wróblewska *Wierzę*, koda, partia sopranów I, t. 64-71 110
41. B. Wróblewska *Wierzę*, wstęp, partia basów, t. 9-16 110
42. B. Wróblewska *Wierzę*, koda, partia basów, t. 71-78 110
43. B. Wróblewska *Wierzę*, zakończenie części A i początek części A_1, t. 26-29 111
44. B. Wróblewska *Wierzę*, zakończenie części A_1 i początek części A_2, t. 50-53 111
45. J. Schwarz *Abendlied* 112
46. B. Wróblewska *Pieśń wieczorna*, partytura 113
47. B. Wróblewska *Pieśń wieczorna*, następstwo harmoniczne w materiale z drugiej części wstępu instrumentalnego, t. 20-25 125
48. B. Wróblewska *Pieśń wieczorna*, partie instrumentalne – następstwo harmoniczne w łączniku, t. 51-56 125
49. B. Wróblewska *Pieśń wieczorna*, nagromadzone środki wyrazowe tworzące kulminację utworu, t. 56-66 127
50. J. Schwarz *Herr, unser Herrscher* 130
51. B. Wróblewska *Boże, nasz Panie*, partytura 131
52. J. Schwarz *Herr, unser Herrscher*, fraza w t. 11-13 152

53. B. Wróblewska *Boże, nasz Panie*, fraza z przykładu 52 poddana augmentacji, t. 37-42 152
54. B. Wróblewska *Boże, nasz Panie*, akordy o rozszerzonej harmonice w partii organowej, t. 28-35 153
55. B. Wróblewska *Boże, nasz Panie*, struktury akordowe w zdaniu C, partie organów i kwintetu smyczkowego, t. 52-62 154
56. J. Schwarz *So spricht der Herr: Fürchte dich nicht* 156
57. B. Wróblewska *Tak mówi Pan: Nie lękaj się*, partytura 157
58. B. Wróblewska *Tak mówi Pan: Nie lękaj się*, równoległe kwarty w łączniku, t. 13-18 163
59. J. Schwarz *Von guten Mächten* 165
60. B. Wróblewska *Hymn pochwalny*, partytura 166
61. B. Wróblewska *Hymn pochwalny*, funkcje harmoniczne w zwrotce B, t. 25-40 176
62. B. Wróblewska *Hymn pochwalny*, fragment części instrumentalnej wykorzystujący skalę całotonową, t. 17-20 177
63. B. Wróblewska *Hymn pochwalny*, partia mezzosopranu i chóru w ostatniej zwrotce, t. 97-112 178
64. J. Schwarz *Licht aufgegangen* 179
65. B. Wróblewska *Przyszło Światło*, partytura 180
66. B. Wróblewska *Przyszło Światło*, faktura partii chóru z następstwem harmonicznym, t. 9-17 189
67. B. Wróblewska *Przyszło Światło*, harmonika wstępu realizowana przez chór i orkiestrę, t. 4-9 190
68. B. Wróblewska *Przyszło Światło*, partia sopranów, t. 45-49 191
69. B. Wróblewska *Przyszło Światło*, partia basów, t. 39-49 192
70. B. Wróblewska *Przyszło Światło*, fragment linii melodycznej basu z kierunkami ciążenia, t. 43-45 192
71. J. Schwarz *Lied der Hoffnung*, struktura formalna 218
72. J. Schwarz *Ökumene*, struktura formalna 221
73. J. Schwarz *Flügel der Hoffnung*, struktura formalna 223
74. J. Schwarz *Morgenlied*, struktura formalna 225
75. J. Schwarz *Psalm 121*, struktura formalna 227
76. J. Schwarz *Glaube den Glauben*, struktura formalna 229
77. J. Schwarz *Abendlied*, struktura formalna 231
78. J. Schwarz *Herr, unser Herrscher*, struktura formalna 233
79. J. Schwarz *So spricht der Herr: Fürchte dich nicht*, struktura formalna 235
80. J. Schwarz *Von guten Mächten*, struktura formalna 238
81. J. Schwarz *Licht aufgegangen*, struktura formalna 240

Spis treści

Wstęp 7
1. Zarys kultury muzycznej w Słupsku przed II wojną światową 11
2. Joachim Schwarz – człowiek ponad podziałami 18
3. Analiza i problematyka wykonawcza kompozycji Beaty Wróblewskiej 29
3.1. Pieśń nadziei 29
3.2. Aby wszyscy byli jedno 48
3.3. Skrzydła nadziei 64
3.4. Pieśń poranna 78
3.5. Psalm 121 93
3.6. Wierzę 100
3.7. Pieśń wieczorna 112
3.8. Boże, nasz Panie 130
3.9. Tak mówi Pan: Nie lękaj się 156
3.10. Hymn pochwalny 165
3.11. Przyszło Światło 179
4. Podsumowanie 193
4.1. Związek tekstu z muzyką 193
4.2. Forma i faktura 194
4.3. Przestrzeń harmoniczno-tonalna 194
4.4. Dynamika 196
4.5. Stylizacja i archaizacja 196
4.6. Zadania obsady wykonawczej 197
4.7. Refleksja z pracy z chórem 199
Zakończenie 200
Zusammenfassung 203
Bibliografia 205
Aneksy 209
I. Rozwój pieśni Kościoła ewangelickiego w Niemczech w zarysie 211
II. Analiza budowy formalnej pieśni Joachima Schwarza 217
III. Biografie wykonawców i tłumaczy 242
Spis przykładów 246



Beata Wróblewska – dyrygentka, kompozytorka, działająca w Słupsku. Absolwentka Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku na Wydziałach Wychowania Muzycznego i Dyrygentury Chóralnej (w klasie prof. Z. Bruny) oraz Kompozycji i Teorii Muzyki (w klasie prof. E. Synowiec). Uczestniczka międzynarodowych sympozjów i seminariów dla dyrygentów chórów, prowadzonych przez: prof. Jadwigę Gałęską-Tritt, prof. Józefa Boka, Jana Łukaszewskiego, prof. Erica Ericsona, prof. Uwe Gronostaya, Heinricha Poosa, Friedera Berniusa. Juror konkursów i przeglądów muzycznych.

Od 1989 r. związana z Akademickim Chórem *Iuventus Cantans*, z którym, oprócz utworów *a cappella*, przygotowywała wielkie formy wokalno-instrumentalne, wykonywane wspólnie z Polską Filharmonią *Sinfonia Baltica* w Słupsku, orkiestrą Filharmonii Koszalińskiej oraz orkiestrą Polskiej Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku. Spośród najważniejszych utworów należy wymienić: W. Kilara – *Victoria* i *Magnificat* oraz muzykę do filmu *Dracula*, W.A. Mozarta – *Requiem d-moll*, S. Moniuszki – *Sonety krymskie*, G. Pucciniego – fragment z opery *Tosca*, K. Szymanowskiego – *Stabat Mater*, *Demeter*, *Litania do Najświętszej Maryi Panny*. Przygotowywała chór do prawykonania i nagrania płyty z *Missa Festiva* K. Rozbickiego (2002) oraz *Missa Miseri Cordis* L. Kułakowskiego (2008). Chór *Iuventus Cantans* pod kierownictwem autorki brała udział w konkursach krajowych i międzynarodowych, zajmując czołowe miejsca (Rumia 1991, 2005, Wejherowo 1997, 2006, Bratysława 2008). W latach 2003-2004 współpracowała z Sopockim Chórem Kameralnym *Continuo*. W 2009 r. założyła Pomorski Chór Kameralny *Cantus Pomeraniae*.

Jest autorką opracowania muzycznego na mezzosopran, chór, organy i orkiestrę wybranych melodii Joachima Schwarza – niemieckiego diakona i kompozytora, które w 2010 r. zostały wydane w formie niemiecko-polskiego albumu dwupłytowego *Damit sie alle eins sind / Aby wszyscy byli jedno*.

W swoim dorobku kompozytorskim ma m.in.: *Trzy Kolory* na orkiestrę, *Pod krucyfiksem* na 8-głosowy chór, głos narratora i małą orkiestrę, muzykę do dramatu o życiu i męczeńskiej śmierci św. Wojciecha *Sic itur ad Deum* do libretta Dariusza Wójcika i Urszuli Wojtkiewicz na głosy solowe, chór i orkiestrę kameralną (przedstawienie zostało włączone do oficjalnego kalendarium obchodów 1000-lecia Gdańska), poza tym liczne utwory kameralne, chóralne i wokalno-instrumentalne.

W 2001 r. uzyskała stopień doktora sztuki muzycznej w zakresie dyscypliny artystycznej „Prowadzenie zespołów wokalnych i wokalno-instrumentalnych" w Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu. Obecnie jest adiunktem w Instytucie Muzyki Akademii Pomorskiej w Słupsku.

ISBN 978-83-7467-184-2