

GŁÓWNI ŚWIĘCI PATRONOWIE POLSKI W TWÓRCZOŚCI HENRYKA MIKOŁAJA GÓRECKIEGO. REZONANS DZIEŁ

1. Patron

„Patron” to termin pochodzący z prawa rzymskiego ok. V w. przed Chr. – II w. po Chr. *Patronus* pochodził z możnego rodu i otaczał opieką swoich tzw. słuchających *clientes*. Opieka wyrażała się przez dawanie ziemi, mieszkania, czasem nawet uznawania *clientes* za część rodziny. Wobec powyższego poddani byli zobowiązani do wierności i lojalności pod karą śmierci. Owa lojalność przejawiała się poprzez popieranie podczas głosowań, wyruszanie na wojnę czy specjalne pozdrowienie¹. Praktyka z prawa rzymskiego polegała na braniu w opiekę człowieka z niższej warstwy społecznej w zamian za lojalność wobec piastującego kuratelę. Ta idea patronatu znalazła swoje miejsce w chrześcijaństwie – w akcie chrztu. Chodziło o nadawanie na chrzcie imion zacnych osób, zwłaszcza męczenników, którzy mieli opiekować się ochrzczonym oraz stanowić wzór do naśladowania. Z czasem idea patronatu zaczęła obejmować nie tylko ludzi, lecz również miejscowości (od IV w.). Początkowo ustanawiano patrona miejsca, w którym znajdował się grób danego męczennika, jednak w średniowieczu zaczęto nadawać patronaty instytucjom, prowincjom czy diecezjom. Kult osoby, szczególnie męczennika, przyczynił się do przyjmowania współpatronów (*compatronus*, *patronus secundarius*). Wyrazem obrania danego patrona było powstawanie tekstów własnych w liturgii, wezwań w Litanii do Wszystkich Świętych czy pielgrzymek do miejsc kultu. Czas po Soborze Trydenckim przyczynił się do rozszerzania opieki nad stanami, stowarzyszeniami czy bractwami. Sobór Watykański II wprowadził rozróżnienie patrona głównego i drugorzędnego, który obierany jest na mocy tradycji lub ustanowienia. Przy ustalaniu świętego patrona należy kierować się następującymi zasadami: Po pierwsze, Najświętsza Maryja Panna i święci mogą być czczeni pod nazwą przyjętą w liturgii, Osoby Boskie i tajemnice wiary mogą być przyjmowane tylko jako tytuł kościoła lub wspólnoty. Po drugie, wybór musi być potwierdzony przez kompetentną władzę kościelną (konferencje biskupów, kapituły prowincjonalne i generalne). Po trzecie, ostatecznego zatwierdzenia dokonuje Kongregacja do spraw Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów. W razie zaniku kultu lub trudności wynikającej z historycznej identyfikacji można wybrać nowego patrona².

¹ Por. *Encyklopedia Katolicka*, t. XV, S. WILK (red.), Lublin 2011, s. 59.

² Por. *tamże*.

1. Najświętsza Maryja Panna, Królowa Polski

Wyżej wymieniona specyfikacja ustalania świętego patrona będzie doskonale widoczna w dziejach tytułu Najświętszej Maryi Panny, Królowej Polski. Tytuł sięga 2. połowy XIV w., choć idea królowania Maryi powszechnie istniała na terenie Polski wcześniej. Zasadniczym rysem tej świadomości było przekonanie, że Maryja ucieleśnia potęgę i łaskawość Boga. Maryja ma ukazywać Królestwo Boga, które nie jest obojętne na ludzkie potrzeby i potrafi zniżyć się do człowieka. Opieka Maryi ma wyrażać się w dbałości o jedność narodu, wierności wartościom narodowym, obyczajowym, rozwoju kultury i języka ojczystego. Teologiczne podstawy znajdują się m.in. w dziele *Diva claromontana seu oratio de Laudibus*³. Maryja obroniła Jasną Górę przed Szwedami (1655), co także bardzo silnie umocniło przekonanie o królewskiej władzy Matki Boskiej. Ważnym potwierdzeniem narodowej pobożności maryjnej była koronacja Obrazu Jasnogórskiego koronami papieskimi 8 września 1717 r. Wiek XX, za sprawą kard. S. Wyszyńskiego i św. Jana Pawła II, przyniósł rys poddania się Maryi, która uczy wiary i ofiarności wobec Boga. Zgodnie z zasadami ustalania patronatu Matki Bożej musi być on związany z kultem liturgicznym. Tak też jest w tym przypadku. Maryja, Królowa Polski, czczona jest przy okazji liturgicznych wspomnień Najświętszej Maryi Panny Częstochowskiej i Ostrobramskiej. Kult rozpoczął się we Lwowie, a w pierwszą niedzielę maja 1910 r. Pius X ustanowił Najświętszą Maryję Pannę Królową Korony Polskiej i patronką archidiecezji lwowskiej; data miała nawiązywać do ślubów jasnogórskich króla Jana Kazimierza. Po najeździe sowieckim w 1920 r. i ponownym obraniu Maryi Królową Polski Episkopat w tym samym roku wystąpił o ustanowienie święta. W 1923 r. Kongregacja Obrzędów przychyliła się do prośby, a w 1925 r. rozszerzyła święto na całą Polskę. Z racji ustanowienia święta powstało również osobne oficjum i formularz mszalny.

Liturgia ukazuje Maryję jako Niewiastę z Apokalipsy, łącząc elementy religijne z patriotycznymi. Maryja broni naród, wyjednuje wolność religijną oraz pokojowy rozwój ojczyzny. Tekst prefacji odnosi się do macierzyństwa Maryi i wybrania Jej przez naród polski swoją Królową. Teksty liturgiczne uwidaczniają prośby o opiekę i wsparcie w wierności Bogu, dążeniu do jedności, zgody i pokoju. W Liturgii godzin pojawiają się hymny B. Verghettiego *O gloriosa virginum* (jutrznia), *Pani, Królowa naszego narodu* (godzina czytań), *Bogurodzica* (nieszpory). Ważną dominantą jest także idea zawierzenia. Po prośbie Episkopatu z 1717 r., na mocy dekretu Piusa X w 1908 r. wezwanie „Królowo Korony Polskiej” włączono do litanii loretańskiej – początkowo tylko w diecezjach lwowskiej i przemyskiej; na kolejną prośbę Episkopatu, z 1920 r., Benedykt XV w tym samym roku zezwolił zastosować wezwanie już w całej Polsce. W 1927 r. ukoronowany został obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej oraz obdarzono Maryję w tym wizerunku tytułem Królowej Polski. Na prośbę ks. prymasa Stefana Wyszyńskiego Jan XXIII w 1962 r. ogłosił Maryję, Królową Polski, główną patronką Polski obok świętych biskupów: Wojciecha i Stanisława⁴.

³ Zob. *Encyklopedia Katolicka*, t. IX, A. SZOSTEK (red.), Lublin 2002, s. 1372–1374.

⁴ Por. *tamże*.

Motyw matki jest bardzo istotny w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego, którego mama zmarła, gdy miał 2 lata⁵. Opisane dalej dzieło nie jest jedynym utworem poświęconym Maryi. Przeciwnie, twórczość H.M. Góreckiego obfituje w odniesienia do Matki Bożej. Motywy matki i Maryi Królowej bardzo wyraźnie uwypukla dzieło pt. *O Domina Nostra. Medytacje o Jasnogórskiej Pani Naszej* na sopran solo i organy op. 55. Pojawia się w nim tekst samego kompozytora: *O Domina nostra, Claromontana – Victoriosa, Sancta Maria – ora pro nobis*, stanowiąc osobistą modlitwę kompozytora. W wywiadzie dla Mai Trochimczyk w 1998 r. sam tak wypowiedział się o tym utworze:

Jest *Victoriosa*, ponieważ pochodzi z Jasnej Góry [...] Dla mnie to było moje życie. Moja sprawa była bardzo tragiczna, bardzo dramatyczna. Wydaje się, że jest inaczej, gdy ktoś mówi: „Umarła jego matka” i mówi: „Umarła młoda dziewczyna”. Ale moja matka była młodą dziewczyną, kiedy umarła: co to jest 26 lat? Potem były te wszystkie tragedie, które przeżyłem: rozbita rodzina, brak domu, choroby, wojna... Wszystko nałożyło się na moją pamięć. To jest moje doświadczenie [...] Mikołaj urodził się 1 lutego tego samego roku i miał trzy miesiące, kiedy poszedłem na operację nerek, jedną z serii, do tego samego szpitala, w którym zmarła moja matka. Jestem pewien, że pobyt w tym szpitalu może przywrócić do życia wszystkie te myśli. Jej śmierć była tragedią, niewyjaśnioną, tajemniczą tragedią. Przez lata szukałem informacji na ten temat, znalazłem częściowe dokumenty, wspomnienia członków rodziny, niejasne wspomnienia. [...] Jest to odniesienie do *Stabat Mater*, ale role są tutaj odwrócone: nie matka, ale syn stoi pod krzyżem... Wiesz, mam idealny obraz mojej matki. Powinnaś także wiedzieć, że naprawdę chciała zostać zakonnicą. Ale dość tego⁶.

Maestoso (♩ = ca 96) - molto espressivo

S
Cla — ro — mon — ta — na Vic — to — ri — o — sa

PLENO

Przykł. 1. H.M. Górecki, *O Domina nostra*, t. 89–92

⁵ Por. A. THOMAS, *Górecki*, tłum. E. Gabryś, Kraków 1998, s. 9.

⁶ <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol6no2/gorecki-trochimczyk-conversation/> (16 I 2019).

Dzieło składa się z dziewięciu części, w których muzyka towarzyszy rozczłonkowanemu przez kompozytora materiałowi słownemu. Pierwsza część nie zawiera tekstu, jej celem jest bowiem wyciszenie słuchacza i wprowadzenie klimatu medytacji. Po pięćdziesięciu taktach swoistego preludium organowego pojawiają się w agogice i ekspresji *lento sostenuto – contemplativo* słowa *O Domina nostra*. Centrum tonalne wyznacza dźwięk „d”, a harmonika i współbrzmienia realizują, poza akordami przejściowymi, trójdźwięki tercjowe (durowe). Z jednej strony daje to kontemplatywną siłę podkreśloną dynamiką *pp*, z drugiej jednak nie jest to medytacja o smutnym charakterze. Melodyka zrealizowana jest w przeważającej mierze postępowymi (małymi i wielkimi). Kompozytor nie zapisał dokładnej registracji organów, pozostawiając organście pewną dowolność w kształtowaniu brzmienia. Typowym dla Henryka Mikołaja Góreckiego jest takie kształtowanie formy, w której pojawia się wyraźna muzyczna i teologiczna kulminacja. Środek utworu wyznaczają słowa: *Claromontana – Victoriosa*, którym towarzyszy bardzo intensywny wolumen brzmienia organowego (przykł. 1). *Piu mosso, deciso-espressivo* w rosnącej dynamice *f-ff* przetrwane zostaje masywnym pasażem organowego solo w dynamice poczwórnego forte. Trwająca 26 taktów kulminacja rozwiązuje się w dwunastotaktowym swoistym *intermezzo*, którego zadaniem jest ograniczenie organowego *tutti* przed rozpoczynającym dalszą medytację łagodnym brzmieniem instrumentu. W ten sposób kompozytor po chwili radosnego uniesienia pragnie kontynuować swoją cichą modlitwę. Kulminacja teologiczna przypada na t. 147–155.

Lento - Dolce cantabile

p (quasi pp ma ben sonore)

Przykł. 2. H.M. Górecki, *O Domina nostra*, t. 147–150

W tych dziewięciu taktach na jednym dźwięku („as¹⁷”), w dynamice *p-pp* oraz dookreśleniu: *lento – dolce cantabile*, wyrażona jest modlitwa do Matki Bożej w postaci bezpośredniej inwokacji: *Sancta Maria ora pro nobis*. Znamienne dla Góreckiego jest podkreślanie szczególnie istotnego przebiegu muzycznego przez enharmonię. W harmonicznym towarzyszeniu głównemu tonowi widać oscylujące w obrębie małej sekundy wahanie oparte na enharmonicznych dźwiękach. „Falowanie” akompaniamentu ma wzmacniać medytacyjny charakter, a dodanie współbrzmień sekundowo-kwartowych – metafizykę wyrazu. Utwór kończy się kolejnymi wezwaniami *O Domina* ze stopniowo podwyższanymi dźwiękami inicjalnego motywu. Akord tworzący podstawę dla melodii składa się z trójdźwięku durowego (od dźwięku „a”)

wraz z dodanym współbrzmieniem kwartowym („dis-gis”), co nadaje efekt rozmycia i pewnej eteryczności, szczególnie zarysowanej w preludium.

3. Św. Wojciech

Św. Wojciech urodził się w 956 r. w Czechach, gdzie w 982 r. został pierwszym rodowitym Czechem na stolicy biskupiej. Wcześniej jednak odbył studia w Magdeburgu. Posługa biskupia w Pradze nie układała się pokojowo, co spowodowało jego wyjazd początkowo do klasztoru Benedyktynów na Awentynie⁷. Nie przebywał tam długo, ponieważ Watykan wydał polecenie nakazujące powrót do Pragi. W 995 r., po kolejnych niesnaskach, bp Wojciech wraz ze swoim przyrodnim bratem, Radzymem, ostatecznie wyruszyli na misję. Pierwszym miejscem były Węgry, skąd przywędrował do Polski⁸. Bolesław Chrobry przyjął go bardzo życzliwie na swoim dworze, zaproponował mu nawet funkcję pośrednika w polskich misjach dyplomatycznych. Jednak biskup nie chciał rezygnować z planów misyjnych i wypłynął Wisłą w kierunku Gdańska. O przychylności króla świadczy fakt, że wysłał wraz ze św. Wojciechem 30 wojów, których ten odprawił najprawdopodobniej w okolicach Pregoty⁹. W czasie misji św. Wojciech zajmował się wycinaniem dębów, będących dla pogan drzewami świętymi. Swoje życie zakończył w 997 r. śmiercią zadaną włóczniami. Według szacunków historyków miejsce śmierci znajduje się w Truso (okolice dzisiejszego Elbląga) lub Beregoje (dzisiejsza Rosja). Król Bolesław Chrobry wykupił ciało i z honorami pochował w stolicy. Dwa lata później papież Sylwester II wpisał go w poczet świętych (był to pierwszy święty kanonizowany przez papieża)¹⁰. W marcu 1000 r. Otton III odbył pielgrzymkę do grobu świętego męczennika. Nastąpiło wtedy ważne spotkanie z polskim królem¹¹. Największym sukcesem osiągniętym przez Chrobrego w czasie zjazdu gnieźnieńskiego było powstanie samodzielnej organizacji kościelnej w Polsce pod patronatem św. Wojciecha. Przypuszcza się, że Otton III w ramach planu budowy cesarstwa rzymskiego mianował Chrobrego zwierzchnikiem całej Słowiańszczyzny¹². Powstała wówczas metropolia gnieźnieńska z podległymi jej diecezjami w Krakowie, Kołobrzegu i Wrocławiu¹³. Obok Najświętszej Maryi Panny Królowej Polski i św. Stanisława Biskupa jest głównym patronem Polski.

Hymn stał się kanwą dla dzieła Henryka Mikołaja Góreckiego pt. *Salve, sidus Polonorum. Kantata o św. Wojciechu* op. 72 na wielki chór mieszany, organy, fortepiany, dzwony rurowe, dzwonki, tam-tamy i wielki bęben. Światowa premiera, z udziałem chóru i orkiestry Filharmonii Narodowej w Warszawie pod dyrekcją Henryka Woj-

⁷ Por. K. BUKOWSKI, *Słownik polskich świętych*, Kraków 1995, s. 76–77.

⁸ Por. *Ekumeniczna encyklopedia świętych i wielkich postaci chrześcijaństwa*, Kielce 2017, s. 108.

⁹ Por. A. NIEWĘGŁOWSKI, *Leksykon świętych*, Warszawa 1998, s. 65–66.

¹⁰ Por. *Ekumeniczna encyklopedia świętych*, s. 108.

¹¹ Por. A. NIEWĘGŁOWSKI, *Leksykon świętych*, s. 65–66.

¹² Por. A. POBÓG-LENARTOWICZ, *Święty Wojciech*, Kraków 2002, s. 46.

¹³ Por. A. NIEWĘGŁOWSKI, *Leksykon świętych*, s. 65–66.

narowskiego, odbyła się 21 czerwca 2000 r. w Hanowerze (*Gartenkirche*)¹⁴. W skrajnych częściach trójdzielnego utworu kompozytor wykorzystał teksty ks. prof. Jerzego Pikulika, któremu też zadedykował dzieło. W centralnej części znajduje się tekst samego H.M. Góreckiego: „Święty Wojciechu Patronie nasz drogi Męczenniku Boży módl się za nami. Sancte Adalberte Patrone noster Martyr Dei. Alleluja”. Podobnie jak w analizowanym poprzednio utworze, tak i tutaj kulminacja muzyczna przypada na środek narracji muzycznej. Z kolei dominanta teologiczna przypada na koniec utworu i skoncentrowana jest wokół słowa *Alleluja*. Część ta ma charakterystyczny *entourage* brzmieniowy ewokowany specyficzną instrumentacją. Drugi fortepian wraz z dzwonami rurowymi i dzwonkami wykonuje ostinato zbudowane z melodii (*cantus firmus*) nadanej tytułowej frazie, która z kolei pojawia się w całym utworze za ledwie w czterech taktach, rozpoczynających ostatnią część. Dostrzec można w niej dwie główne cechy kantaty chorałowej. Warto wspomnieć, że właśnie ta forma stanowiła wzór dla najznamienszych kantat J.S. Bacha, będących wyrazem jego żywego i głębokiego kultu liturgicznego. Do podstawowych cech kantaty chorałowej, obok tekstu religijnego (liturgicznego), należy także melodia¹⁵. Górecki zacytował sekwencję *Salve Sidus Polonorum*, której tekst został skomponowany prawdopodobnie przez Adama Świnkę († 1433). Słowa utworu, dedykowane św. Wojciechowi, oparto natomiast na łacińskiej melodii *Lauda Sion Salvatorem*¹⁶. Krytyka uznała dzieło za jedno z najsłabszych, a „wprowadzenie finałowej, przesadnie optymistycznej kody powoduje stylistyczny zgrzyt”¹⁷.

Środkowa część zawiera bardzo duże napięcie dramaturgiczne, ponieważ polskim słowem modlitwy kompozytor nadał charakter pieśni kościelnej¹⁸, prezentowanej w dynamice piano i ekspresji *lento cantabile*. Z kolei sekwencja w łacińskiej odsłonie przedłożona jest wraz z masywnym brzmieniem organów, fortepianów, dzwonów rurowych i tam-tamów w dynamice *ff* i dookreśleniami: *piu mosso* – *ma non troppo*, *maestoso* – *festivo*. Nagle następująca zmiana dynamiczna i brzmieniowa, przechodząca z pokornej modlitwy do majestatycznej impresji, sugestywnie podkreśla doniosłość postaci świętego męczennika. Podsumowując dzieło i jednocześnie wracając do wspomnianej *Bogurodzicy*, trzeba zacytować kompozytora, który pytany o korzystanie z liturgicznego materiału muzycznego, stwierdził:

Nawet u św. Wojciecha [*Salve, Sidus Polonorum*] jest dużo *Bogurodzicy* [...] Niektórzy twierdzą nawet, że napisał to św. Wojciech i skomponował czeską pieśń *Chwała Tobie Gospodzinie*. Gdyby mógł to napisać, mógłby też napisać *Bogurodzicę*. Ale z powodu różnych wersji nie można być pewnym [...] W tej pieśni ważny jest dla mnie kontur melodyczny, jej wysokość, a nie rytm czy

¹⁴ Por. H.M. GÓRECKI, *Salve, sidus Polonorum* op. 72, London, s. 4.

¹⁵ Por. M. BUKOFZER *Muzyka w epoce baroku*, tłum. E. Dziębowska, Warszawa 1970, s. 406.

¹⁶ https://issuu.com/polishculturebrussels/docs/budzinska_en/5 (9 III 2020).

¹⁷ Por. <https://ninateka.pl/audio/kantata-o-sw-wojciechu-salve-sidus-polonorum-op-72> (13 VII 2019).

¹⁸ Por. *tamże*.

czas trwania. [...] Znając ten materiał, chciałem nawiązać do niego, ale nie cytowałem z niego rozszerzonych fragmentów. On jest tak charakterystyczny i tak dobrze znany, że trudno byłoby umieścić go w nowym kontekście muzycznym. [...] Opierałem całą masywną sekcję w Świętym Wojciechu na *Bogurodzicy*, ale jest ona prezentowana tylko przez instrumenty. Jest jeszcze jeden powód cytowania tego hymnu w oratorium: św. Wojciecha uznano za autora tego hymnu. W mojej pracy melodia wyłania się w całkiem naturalny sposób [...] Uważam, że powinniśmy zostawić to na specjalne okazje. Zamiast tego użyjmy indywidualnych dźwięków i interwałów z tej melodii. Jeśli grasz nutę „D”, to naprawdę chcesz grać w „C” – i przy tych dwóch dźwiękach masz już początek *Bogurodzicy*. To dla nas, Polaków, oczywiste. Następnie, jeśli dodasz trzecią i czwartą nutę „F” i „E” – teraz staje się to tak jasne, że nie jest to już *Bogurodzica*, ale objawienie¹⁹.

4. Św. Stanisław

Św. Stanisław urodził się w Szczepanowie koło Brzeska około 1030 r. Naukę pobierał najpierw w szkole katedralnej w Gnieźnie, później odbywał podróże m.in. do Francji. Zwieńczeniem studiów było przyjęcie święceń kapłańskich z rąk krakowskiego biskupa Lamberta. Z czasem otrzymał godność kanonika, a po śmierci hierarchy, dzięki silnemu poparciu papieża, został biskupem Krakowa (1072)²⁰. Warto zwrócić uwagę, że za objęciem stolicy biskupiej stała także wola ówczesnego króla Polski, Bolesława Śmiałego. Obaj popierali reformę Kościoła prowadzoną przez papieża Grzegorza VII²¹. Nie kto inny jak król Bolesław Śmiały przyczynił się do przywrócenia metropolii gnieźnieńskiej (1075) oraz reorganizacji i rozwoju Kościoła w Polsce. Po koronacji w 1076 r. Bolesław Śmiały znacząco umocnił suwerenność polskiego państwa. Dał się poznać jako władca porywczy, popadający w skrajności oraz poddający się emocjom. Jednak główną cechą jego charakteru była duma²².

Król niejednokrotnie okazywał się srogim wobec poddanych. Biskup Stanisław, wstawiając się za ludem, rozbudził wielki gniew króla, który, według niektórych hipotez historycznych, mógł zinterpretować zachowanie biskupa jako próbę umocnienia potęgi politycznej możnowładców kosztem siły Korony Polskiej. W każdym razie król nie zamierzał stosować się do upomnień biskupa, który z kolei podjął decyzję o rzuceniu na króla ekskomuniki²³. Reakcja króla była zgodna z jego charakterem; uniósł się dumą i w swojej porywczosci uznał decyzję biskupa za zdradę oraz bunt,

¹⁹ <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol6no2/gorecki-trochimczyk-conversation/> (16 IX 2019).

²⁰ Por. *Ekumeniczna encyklopedia świętych*, s. 96.

²¹ Por. A. NIEWĘGŁOWSKI, *Leksykon świętych*, s. 68–69.

²² Por. *tamże*, s. 70–71.

²³ Por. *Ekumeniczna encyklopedia świętych*, s. 96.

za którą należało ponieść największą karę²⁴. Po zamordowaniu biskupa (1079) król musiał zbiec z kraju. Udał się do klasztoru w Osjaku, w Karyntii (dzisiejsza Austria), gdzie dokończył swojego żywota²⁵. Banicja wskazywałaby na niesprawiedliwy wyrok i rażące okrucieństwo; zdrady nie karano ćwiartowaniem. „Z rodzaju śmierci zadanej biskupowi wynika wniosek oczywisty: biskup nie popełnił występku zakazanego prawem i karalnego tak okrutną śmiercią, lecz sprzeciwem wzbudził u króla wściekłość”²⁶. Biskupa Stanisława od razu po śmierci uznano za męczennika. O wielkim znaczeniu osoby św. Stanisława dla świadomości narodowej świadczy fakt, że pierwszą konstytucję Polski, z 3 maja 1791 r. – uważaną na kontynencie za nowoczesną i postępową ustawę zasadniczą, dedykowano właśnie jemu²⁷. Zatarg biskupa z królem opisują dwaj kronikarze: Gall Anonim (1112) oraz Wincenty Kadłubek († 1223). Historycy, interpretując tragiczny spór, wysuwają argument, że czym innym jest zdrada na rzecz wrogów państwa, a czym innym uznanie krytyki za zdradę. Jako przykład podają analogiczną sytuację papieża Grzegorza VII, który przez Henryka IV został uznany za zdrajcę dlatego, że opowiadał się przeciw symonii i świeckiej inwestyturze²⁸.

Za najstarszy utwór muzyczny poświęcony św. Stanisławowi uznaje się oficjum brewiarzowe *Dies adest celebris* z hymnem nieszpornym *Gaude Mater Polonia* Wincentego z Kielczy. Melodia utworu przejęta została z hymnu do św. Dominika *Gaude Mater Ecclesia*, zanotowanym w hymnarzu z kościoła św. Piotra Męczennika w Udine. Od czasu zjednoczenia Polski stawiany jest w hierarchii ważności na drugim miejscu po *Bogurodzicy*. Od XV w. powstawały także jedno- i wielogłosowe pieśni poświęcone św. Stanisławowi. Jako najstarszą z polskim tekstem należy wymienić *Chwała Tobie, Gospodzinie* (2. połowa XV w.) na *discantus*, tenor i kontratenor. *Cantus firmus* znajduje się w wydłużonych wartościach w tenorze, zaś skrajne głosy realizują kontrapunkt. Dostrzegamy w niej bardzo nowatorskie rozwiązania kompozytorskie, m.in. *fauxbourdon* czy krzyżowanie głosów. Symbolika związana ze św. Stanisławem posłużyła F. Lisztowi do skomponowania dwóch polonezów (rękopis w Weimarze): pierwszy oparty został na melodii *Boże coś Polskę*, drugi na *Mazurku Dąbrowskiego*. Węgierski kompozytor ma także w swoim dorobku niedokończone oratorium *Die Legende vom heiligen Stanislaus* do libretta L. Siemieńskiego. W 1863 r. powstało interludium oparte na wzmiankowanych pieśniach. Z kolei czterogłosowe opracowanie hymnu *Gaude Mater Polonia*, dokonane przez T. Klonowskiego (*Szczeble do nieba*, 1867), niezwykle spopularyzowało utwór, który do chwili obecnej wykonywany jest w podniosłych momentach, m.in. inauguracji roku akademickiego w polskich uczelniach wyższych.

²⁴ Por. A. NIEWĘGŁOWSKI, *Leksykon świętych*, s. 70–71.

²⁵ Por. *tamże*, s. 68–69.

²⁶ S. BĘLCH, *Święty Stanisław. Biskup – Męczennik. Patron Polaków*, Londyn 1976, s. 675.

²⁷ Por. *Ekumeniczna encyklopedia świętych*, s. 96.

²⁸ Por. A. NIEWĘGŁOWSKI, *Leksykon świętych*, s. 70–71.

Znaczenie historyczne ma także psalm *Beatus vir* H.M. Góreckiego²⁹. W 1978 r. od kard. Karola Wojtyły, ówczesnego krakowskiego biskupa, kompozytor otrzymał zamówienie na napisanie utworu upamiętniającego 900. rocznicę męczeńskiej śmierci św. Stanisława, która przypadała w roku następnym³⁰.

W trakcie pracy nad utworem konklawe 16 października 1978 r. wyniosło kard. Wojtyłę na Stolicę Piotrową. Zapewne to wydarzenie stało się impulsem do zadekowania utworu papieżowi, co odzwierciedla tekst na rękopisie dzieła³¹. W tym przypadku osnowę tekstową stanowią fragmenty czterech psalmów: 142., 30., 66. i 33. (zawierającego tytułowe wersety). Uwagę zwracają dwie kulminacje. Pierwsza, muzyczna, znajduje się w połowie utworu i wykonywana jest przez tutti orkiestrowe (przykł. 3). Muzycznie aranżuje ona 8. i 10. werset Ps 142.: „Daj mi usłyszeć rano miłosierdzie twoje, naucz mnie czynić wolę Twoją, albowiem Tyś jest Bogiem moim. Duch Twój dobry poprowadzi mnie do ziemi prawej”. Górecki wielokrotnie powtarza słowa *Deus meus es Tu* – „Tyś jest Bogiem moim”. Harmonika wraz z metryką 4/2, zrealizowaną przez dwie półnuty w taktach, powoduje skojarzenie z rozkołysanym dzwonem. Po wyśpiewanych słowach psalmu kompozytor w sposób charakterystyczny finalizuje tok kulminacji: na konstrukcji harmoniczo-rytmicznej eksponuje głos dzwonów orkiestrowych. Po 16 taktach sugestywna zamiana wartości dwóch półnut na jedną, w kolejnych 10 taktach, stanowi swoisty szyfrogram daty 16.10 – dnia konklawe.

Druga kulminacja, teologiczna (przykł. 4), pojawia się w zakończeniu utworu. W tym miejscu jeden tylko raz ukazuje się tytułowy werset. Muzyka, inaczej niż w kulminacji muzycznej (ffff), realizowana jest w dynamice p-mp. Instrumentacja ograniczona jest do kwartetu i rogu z klarnetem, który pojawia się dopiero po solowym śpiewie przez czterogłosowy chór wersetu psalmu. Partia chóralna prowadzona jest techniką głosów przeciwnych, z iście liturgiczną estetyką. „Szkosztujcie i zobaczcie, jak dobry jest Pan. Szczęśliwy mąż, który w nim złoży swoją nadzieję”. To swoiste podsumowanie całego utworu, w którym kompozytor musiał zmierzyć się z historią życia św. Stanisława. Jego estetyczny wyraz stanowi moment epifaniczny dzieła muzycznego, które zawiera treści duchowe i transcendentne³².

²⁹ Por. *Encyklopedia Katolicka*, t. XVIII, E. GIGILEWICZ (red.), Lublin 2013, s. 787.

³⁰ Por. A. THOMAS, *Górecki*, s. 127.

³¹ H.M. GÓRECKI, *Beatus vir*, Kraków 1982, s. 7.

³² M. TOMASZEWSKI, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003, s. 12.

14
ALLA BREVE ($\text{♩} = 24$) **MARCATISSIMO** ma **BEN TENUTO**
 con massima espressione, con grande tensione
 con massima **IMPUGNO** (a maggior larghezza **TRZLIŃCIEM**)

Fl. I
 ob.
 cl.
 fg.
 cfg.
 tr.
 cr.
 tn.
 tb.
 ar I
 ar II
 pf.
 Br.
 CORO
 SA
 TB
 vni
 vni
 vni
 vi
 vc
 vb

Przykł. 3. H.M. Górecki, *Beatus vir*, t. 321–328

The image shows a page of a musical score for the piece "Beatus vir" by Henryk Mikołaj Górecki. The score is arranged in a standard format with staves for the choir and the orchestra. The choir parts are labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The orchestra parts include vn I (Violin I), vn II (Violin II), vl (Viola), vc (Violoncello), and vb (Double Bass). The lyrics "Beatus vir qui speravit in" are written below the choir parts. The tempo/mood marking is "poco p (quasi p) ma BEN SONORE".

Przykł. 4. H.M. Górecki, *Beatus vir*, t. 500–507

5. Podsumowanie

Rezonans to zjawisko polegające na szybkim wzroście amplitudy drgań układu drgającego, gdy częstotliwość zewnętrznych drgań wymuszających jest równa lub bliska częstotliwości drgań własnego układu³³. Innymi słowy, dwa układy wchodzą ze sobą w interakcję wówczas, gdy wykazują taką samą lub zbliżoną częstotliwość napięć i rozprężień. W swojej twórczości Henryk Mikołaj Górecki bardzo często odwoływał się do tradycji katolickiej. Nieprzypadkowo więc dziennikarz muzyczny Greg Sandow nazwał Góreckiego gorliwym katolikiem i zwolennikiem Jana Pawła II³⁴. Formy muzyki religijnej rezonują z prawdami teologicznymi. Medytacja to rodzaj modlitwy, polegający na intensywnym skupieniu serca (modlitwa ustna, rozmyślanie i kontemplacja)³⁵, a tak właśnie kompozytor określa swój utwór zorientowany na

³³ Zob. J. IWAŃSKA, M. MARTIN, E. ROMKOWSKA, B. SEMENIUK, A. TOPULOS, M. WERNER (red.), *Leksykon naukowo-techniczny*, Warszawa 2001, s. 886.

³⁴ <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol6no2/celebrating-goreckis-gift-la-times/> (20 VIII 2019).

³⁵ Zob. *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994, nr 2699.

Maryję – *O Domina nostra*. Kantata wskazuje na formę utworu – *Salve, sidus polonorum*. Z kolei psalm to utwór biblijny kierowany przez człowieka do Boga. Stanowi tym samym rodzaj modlitwy ustnej³⁶, a wprost oznacza hymn (pieśń wykonywaną z instrumentem)³⁷. *Beatus vir* jest utworem ujętym w formę psalmu. Odniesienia religijne obecne są zatem w tkance muzycznej dzieł Góreckiego, ale także *explicite* – jako podane przez kompozytora w dookreśleniach tytułów dzieł.

W podsumowaniu refleksji wokół utworów zadedykowanych głównym świętym patronom Polski warto zacytować samego kompozytora, który kontynuując rozważania o *Bogurodzicy przy Salve, sidus Polonorum*, powiedział:

Wciąż jest w rękopisie. Premiera odbędzie się w czerwcu 1999 r. podczas wizyty Ojca Świętego w Bydgoszczy. Podczas tej podróży zatrzyma się w Toruniu, Łowiczu, Gdańsku, Częstochowie, Krakowie... Nadal muszę napisać list do Jego Świątobliwości, ponieważ to oratorium jest drugą częścią całego cyklu. Pierwszą częścią był *Beatus vir*, który napisałem, kiedy zostałem papieżem. Druga część to św. Wojciech, trzecia będzie o św. Jadwidze. Chciałbym mieć cały cykl polskich świętych. Na początku chciałem zacząć od męczenników, ale potem zmieniłem zdanie. Czwarta część dotyczy św. Maksymiliana Marii Kolbe. Piąta część o wszystkich świętych, od Nieszporów, z tytułem *Święci Twoi Panie zakwitną*. To wspaniały tytuł [...] Oratorium św. Jadwigi potrwa pół godziny, a św. Wojciecha godzinę. To będzie bardzo długie, nie wiem czy byłoby się w stanie zagrać cały cykl w ciągu jednej nocy, kto by to przeżył³⁸.

STRESZCZENIE

Artykuł dotyczy utworów muzycznych Henryka Mikołaja Góreckiego, poświęconych trzem postaciom – głównym świętym patronom Polski. Najświętsza Maryja Panna jest adresatką *O Domina Nostra. Medytacje o Jasnogórskiej Pani Naszej* na sopran solo i organy op. 55. Św. Wojciech to postać będąca kanwą dla *Salve, sidus Polonorum. Kantata o św. Wojciechu* op. 72. Z kolei osoba św. Stanisława stoi za dziełem *Beatus vir* op. 38. Opracowanie omawia życiorys i kulturową recepcję każdego ze wspomnianych świętych. Ponadto opisuje muzyczne dzieła, wskazując na obecność w ich formie dwóch kulminacji. Pierwsza jest muzyczna, umiejscowiona pośrodku kompozycji, opatrzona maksymalnym w danym utworze aparatem instrumentalnym oraz dynamicznym. Druga, teologiczna, znajdująca się pod koniec dzieła, zostaje podana w subtelnej lub charakterystycznej instrumentacji, nierzadko w cichej dynamice. W teologicznej często padają tytułowe frazy, a ich forma muzyczna staje się, zgodnie z inskrypcją kompozytora, określeniem formy całego utworu.

³⁶ Pof. H. LANGKAMMER, *Słownik biblijny*, Katowice 1990, s. 34.

³⁷ Pof. L. STACHOWIAK (red.), *Wstęp do Starego Testamentu*, Poznań 1990, s. 352.

³⁸ <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol6no2/gorecki-trochimczyk-conversation/> (16 IX 2019).

SUMMARY

MAIN SAINT PATRONS OF POLAND IN THE WORK OF
HENRYK MIKOŁAJ GÓRECKI. RESONANCE OF WORKS

The article concerns the musical works of Henryk Mikołaj Górecki, dedicated to three characters – the Main Saint Patrons of Poland. The Blessed Virgin Mary is the addressee of *O Domina Nostra. Meditations on Our Lady of Jasna Góra* for soprano and organ op. 55. Saint Wojciech is a figure that is the canvas for *Salve, sidus Polonorum. Cantata about Saint Adalbert* op. 72. In turn, the person of St. Stanisław stands behind the work of *Beatus vir* op. 38. The study discusses the biography and cultural reception of each of the aforementioned saints. In addition, he describes musical works, indicating the presence of two culminations in their form. The first is musical, located in the middle of the composition, provided with the maximum instrumental and dynamic apparatus in a given song. The second theological, at the end of work, one is given in subtle or characteristic instrumentation, often in low dynamic values. Theological phrases often contain in the title, and their musical form becomes, according to the composer's neck, a description of the form of the whole work.

Słowa kluczowe: Maryja Królowa Polski, św. Wojciech, św. Stanisław, Henryk Mikołaj Górecki, patron, dzieło muzyczne, kulminacja muzyczna, kulminacja teologiczna, rezonans.

Keywords: Mary, Queen of Poland, Saint Wojciech, Saint Stanisław, Henryk Mikołaj Górecki, patron, musical work, musical climax, theological climax, resonance.