

MARCIN TADEUSZ ŁUKASZEWSKI
Warszawa, UKSW

SAKRALNA TWÓRCZOŚĆ NA CHÓR A CAPPELLA MARIANA BORKOWSKIEGO

1. Wprowadzenie

Po 1989 r. muzyka sakralna¹ w Polsce wzbogaciła się o liczne i zróżnicowane dzieła. Do wzrostu zainteresowania sferą *sacrum* w znaczącym stopniu przyczyniły się zmiany ustrojowe, wprowadzenie wolności słowa, pojawienie się możliwości prezentacji sztuki sakralnej (np. powołanie w 1991 r. w Częstochowie Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej *Gaude Mater*). Wzrost zainteresowania muzyką religijną nasilił się jednak wcześniej, po wyborze w 1978 r. kard. Karola Wojtyły na głowę Kościoła katolickiego. Wielką siłę społecznego oddziaływania miały jego pielgrzymki do ojczyzny. Twórców inspirowały ponadto m.in. postaci polskich świętych i męczenników (np. beatyfikacja i kanonizacja o. Maksymiliana Marii Kolbego, śmierć ks. Jerzego Popiełuszki, jego beatyfikacja w 2010 r.). W ostatnim trzyletniu XX w. tematyka religijna wciągała w swoją orbitę coraz liczniejsze rzesze twórców, także tych, którzy wcześniej nie podejmowali tego tematu².

Do grona twórców polskich, w których dorobku muzyka sakralna odgrywa doniosłą rolę, należy Marian Borkowski (ur. w 1934 r. w Pabianicach) — kompozytor, pianista, muzykolog, pedagog, animator i organizator życia muzycznego, laureat wielu prestiżowych nagród, w tym Nagrody Przemysłu Fonograficznego „Fryderyk” w kategorii „Kompozytor roku” (2011)³. Skłonność M. Borkowskiego do tematyki

¹ Na potrzeby niniejszego artykułu przyjmuję pojęcie „muzyka sakralna”. Znaczenie takich pojęć, jak muzyka sakralna, muzyka religijna, muzyka kościelna czy muzyka liturgiczna, rozwijam szerzej w pracy: M.T. ŁUKASZEWSKI, *Muzyka chóralna o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich 1945–2000*, Lublin 2007, s. 55–74.

² Do wzrostu zainteresowania kompozytorów muzyką sakralną przyczyniły się festiwale i konkursy o tematyce religijnej, jak np.: Międzynarodowy Konkurs Kompozytorski *Musica Sacra* przy Festiwalu *Gaude Mater* w Częstochowie, *Vox Basilicae Calisiensis* w Kaliszu, Ogólnopolski Konkurs Kompozytorski na Chóralną Pieśń Pasyjną w Bydgoszczy czy Ogólnopolski Konkurs Kompozytorski na Chóralny Utwór Liturgiczny w Bydgoszczy, które stymulowały szczególnie młodych twórców do pisania dzieł o tematyce sakralnej.

³ W niniejszym artykule pomijam informacje biograficzne o kompozytorze, które można znaleźć m.in. w: A. GRONAU-OSIŃSKA (red.), *Almanach kompozytorów Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie*, t. I, Warszawa 2004, s. 69–103 (autor hasła: M.T. Łukaszewski); M. PODHAJSKI (red.), *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. I: *Biogramy*, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 111–120 (autor hasła:

religijnej zapoczątkował w 1975 r. organowy *Psalmus*⁴. Dominacja tej sfery nastąpiła w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Zwrot w stronę, jak sam kompozytor określa, muzycznego i uniwersalnego *sacrum*⁵ zaznaczył się w 1982 r. napisaniem *Mater mea* do słów K.K. Baczyńskiego⁶. Borkowski skomponował dotychczas (do 2011 r.) pięć utworów na chór *a cappella*, związanych z *sacrum* judeochrześcijańskim: *Adoramus* (1991), *Regina caeli* (1995), *Ave – Alleluia – Amen* (2000), *Libera me* (2005) i *Sanctus* (2009). Równocześnie powstawały utwory wokalnie-instrumentalne: trzy wersje *Pax in terra: I* — na głos żeński, cztery grupy gitarowe i dzwony (1987), *II* — na głos żeński, perkusję i organy (1988), *III* — na chór mieszany, smyczki i perkusję (2007), *Hosanna I* na chór mieszany i cztery instrumenty (1994) oraz dzieła na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną: *De profundis* (1998), *Dies irae* (2004), *Hymnus* (2005), *Hosanna II* (2009). Towarzyszą tym utworom dwie kolędy na głos i fortepian: *Aby miłość stała się* i *Bóg przyszedł na świat* (1984), opracowane także na chór mieszany *a cappella*.

Marian Borkowski posługuje się w swoich utworach sakralnych zwrotami nośnymi, znanymi z tradycji. Stosuje autorski wybór słów liturgicznych o szczególnej wymowie symbolicznej, często ograniczony do jednego słowa lub sentencji. Kompozytor nie ujawnia, z jakich pobudek powstały jego dzieła o tematyce religijnej. Wskazuje natomiast na uniwersalny i humanistyczny wymiar tekstu religijnego oraz swoich dzieł wyrosłych z inspiracji religijnej. Wyeksponowanie danego słowa zdaje się służyć w jego muzyce pogłębieniu ekspresji. Twórca jest przekonany, że łacińskie słowa–symbole czy sentencje docierają do słuchacza w sposób czytelny i wyrazisty w swej uniwersalnej wymowie⁷.

2. Utwory chóralne o tematyce religijnej

Utwory chóralne stanowią w dorobku Mariana Borkowskiego skromną pod względem liczbowym, lecz istotną grupę dzieł⁸. Pisząc na chór, Borkowski stara

M.T. Łukaszewski; E. DZIĘBOWSKA (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWN*, część biograficzna, suplement *a–b*, Kraków 1998, s. 62–63 (autorka hasła: I. Lindstedt) oraz na stronie internetowej kompozytora: www.marianborkowski.pl.

⁴ Zob. M.T. ŁUKASZEWSKI, *Rola i znaczenie organów w twórczości Mariana Borkowskiego*, w: J. KRASSOWSKI I IN. (red.), *Organy i Muzyka Organowa XIV* (Prace Specjalne 77), Gdańsk 2009, s. 150–169.

⁵ M. BORKOWSKI, *Pięć refleksji o sztuce kompozycji*, „Musica Sacra Nova. Seria poświęcona muzyce sakralnej i myśli humanistycznej” (2007), nr 1, s. 207.

⁶ *Mater mea* zostało wyłączone z dalszych rozważań ze względu na brak w tym utworze tekstu o tematyce religijnej. Zanalizowano natomiast pozostałe wymienione kompozycje, których tytuły lub tekst wskazują na konotacje religijne i powiązania z *sacrum* judeochrześcijańskim.

⁷ Streszczenie dyskusji, w: A. GRONAU-OSIŃSKA (red.), *Muzyka Chóralna. II Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie*, Warszawa 2001, s. 98.

⁸ O twórczości chóralnej M. Borkowskiego powstała praca magisterska; zob. D. PERKOWSKI, *Twórczość chóralna o tematyce religijnej Mariana Borkowskiego*, praca magisterska napisana pod kierunkiem

się uzyskać spójność pomiędzy własnymi założeniami techniczno-warsztatowymi i estetyczno-stylistycznymi a możliwościami wykonawczymi zespołu wokalnego. Z takich przesłanek wynika z jednej strony skłonność do układów symetrycznych, neotonalna organizacja tworzywa dźwiękowego (wyjątkiem jest *Ave – Alleluia – Amen*), poszukiwanie prostoty z równoczesnym zastosowaniem precyzyjnie zarysowanych środków techniki kompozytorskiej. Z drugiej zaś strony obserwujemy wirtuozowskie potraktowanie zespołu wokalnego, a jednocześnie niewygórowany stopień trudności tych dzieł (wyjątkiem jest bardzo trudne pod względem wykonawczym *Ave – Alleluia – Amen*). Utwory chóralne o tematyce religijnej powstawały w regularnych odstępach co cztery, pięć lat (1991, 1995, 2000, 2005, 2009). Już w tym widać symetrię — znamioną cechę warsztatu kompozytorskiego tego twórcy, obecną w większości jego dzieł.

2.1. *Adoramus*

Prawykonanie *Adoramus* (1991), dedykowanego żonie kompozytora — Marii, odbyło się 19 października 1996 r. podczas festiwalu IX Laboratorium Muzyki Współczesnej w Białymstoku (Białostocki Chór Kameralny *Cantica Cantamus*, dyr. Violetta Bielecka), którego M. Borkowski jest twórcą i dyrektorem artystycznym. Utwór był śpiewany także przez Chór UKSW (dawniej ATK) pod dyr. ks. Kazimierza Szymonika, Polski Chór Kameralny *Schola Cantorum Gedanensis* pod dyr. Jana Łukaszeńskiego, Chór Miasta Siedlce pod dyr. Mariusza Orzełowskiego, Wrocławskich Kameralistów *Cantores Minores Wratislavienses* pod dyr. Piotra Karpety oraz przez Polsko-Niemiecką Akademię Chóralną *In Terra Pax* pod dyr. Jana Szyrockiego. Partyturę opublikowały dwa wydawnictwa: Akademii Muzycznej im. F. Chopina (Warszawa 1999) i *Edition Music-Contact* (Pohlheim 2004)⁹. Premierowe nagranie znalazło się na płycie Chóru ATK (DUX 0108, Warszawa 1998).

Jedną z charakterystycznych cech tego utworu jest brak warstwy słownej i oparcie przebiegu na wokalizie, realizowanej na samogłosce „a” (w trzech ostatnich taktach utworu — *bocca chiusa*). Zawarte w tytule utworu słowo *Adoramus* w tekstach liturgicznych Kościoła katolickiego pojawia się najczęściej w mszalnym hymnie *Gloria* (*Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te*). Ponadto występuje m.in. w antyfonie *Crucem tuam* (*Crucem tuam adoramus, Domine: Et sanctam resurrectionem tuam*), którą śpiewa się w Wielki Piątek podczas liturgii Męki Pańskiej w chwili adoracji Krzyża Świętego¹⁰. M. Borkowski nie określił jednak, które z powyżej przytoczonych znaczeń słowa *Adoramus* miał na myśli. Potwierdził natomiast, w rozmowie z autorem artykułu, religijne przesłanie utworu¹¹.

dra M. T. Łukaszeńskiego w specjalności Muzykologia Teoretyczna i Stosowana na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych, UKSW, Warszawa 2007.

⁹ Por. M. T. ŁUKASZEWSKI, *Marian Borkowski*, w: GRONAU-OSIŃSKA (red.), *Almanach kompozytorów*, s. 94–95.

¹⁰ Zob. też: ŁUKASZEWSKI, *Muzyka chóralna*, s. 120, 170, 195.

¹¹ *Tamże*, s. 109, przypis nr 615.

Adoramus ma budowę symetryczną, zarówno na poziomie makro- (ABCBA + coda), jak i mikroformy (czterotaktowe odcinki wewnątrz ogniów, ulegające nieznacznym modyfikacjom w połączeniu ze stopniowaniem dynamiki, agogiki oraz rozszerzaniem bądź zmniejszaniem zakresu pola dźwiękowego poprzez dodawanie kolejnych głosów od układu skupionego w basach i tenorach do rozległego w *tutti*). Tworzywo dźwiękowe opiera się na trzech prostych pod względem konstrukcyjnym i materiałowym pomysłach – wzorcach (ang. *pattern*). Dwa z nich (A i C) są oparte na identycznym materiale harmonicznym, zmienia się natomiast ich układ rytmiczny i artykulacja (zob. przykład 1).

Podstawową zasadą, niezmienną w toku całego dzieła, jest nuta stała w partii basów. Tworzy ona nieprzerwanie podstawę harmoniczną w całym przebiegu utworu (dźwięk A w oktawie wielkiej, w miejscach *ff divisi*; zob. przykład 1). W ogniwach A i C materiał dźwiękowy wspiera się na następstwie czterech akordów: A-dur, G-dur z sekstą wielką (dźwięki g-h-d-e), fis-moll z septymą małą (fis-a-cis-e), F-dur z septymą wielką (f-a-c-e). Ten szereg akordów pojawia się już na początku utworu (t. 1–4) w partii tenorów i staje się podstawą przebiegu całej kompozycji (zob. przykład 1, t. 1–4). Wspomniany plan harmoniczny ulega w ogniwach A i C zmianom dynamicznym, agogicznym i fakturalnym, lecz jego podstawa pozostaje niezmienna.

Przykład 1. M. Borkowski, *Adoramus* (1991), t. 1–8.

The musical score is for the first eight measures of the piece. It is in 8/8 time and marked *Lento* with a tempo of 44. The score is divided into four parts: Alto, Tenori (Tenors), and Bassi (Basses). The Alto and Tenor parts have lyrics 'A a a a a a a a'. The Bass part has a steady bass line on the note 'A'. Dynamics range from *pp* to *mf*. The score shows a transition from a tempo of 44 to 48 at measure 5.

Od ogniów A i C odróżnia się ogniwo B. Podstawa basowa na dźwięku A jest tu utrzymana, nieznacznie zmienia się natomiast przebieg harmoniczny i przede wszystkim faktura. Następuje wyodrębnienie tła harmonicznego w głosach A–T–B oraz linii melodycznej w sopranach. Powinna być ona prowadzona, jak wskazuje kompozytor w partyturze, *molto cantabile e dolce*, zaś przy powtórzeniu w dynamice *pp* – *dolcissimo*. M. Borkowski ujawnia w tym ogniwie skłonność do stylistyki romantycznej. Pełną prostoty linię melodyczną prowadzi za pomocą prostych środ-

ków — charakterystycznej interwalistyki, a zwłaszcza skoku w dół seksty wielkiej (*cis-e*, t. 17), później kwinty czystej (*cis-fis*) i kwinty zwiększonej (*cis-f*). Dzięki temu ten motyw staje się łatwo rozpoznawalny (zob. przykład 2).

Przykład 2. M. Borkowski, *Adoramus* (1991), t. 17–22.

Podsumowując, w omawianym utworze można wyróżnić kilka charakterystycznych cech. Są to przede wszystkim: symetryczna konstrukcja na poziomie makro- i mikroformy, powtarzalność odcinków, brak warstwy słownej i śpiew na wokalizie, podstawa basowa na dźwięku A, minimalistyczny przebieg harmoniczny, ograniczony do czterech struktur akordowych. Pod względem tworzywa dźwiękowego, formy i przebiegu kompozycję tę charakteryzuje redukcjonizm materiałowy i minimalizm. Natomiast pod względem środków wyrazowych ewokuje ona kontemplacyjny, liryczny nastrój, nie pozbawiony wewnętrznych uniesień i głębi wyrazu.

2.2. *Regina caeli*

Chóralną antyfonę *Regina caeli* Marian Borkowski napisał w 1995 r. na prośbę Pawła Łukaszelewskiego i ks. Kazimierza Szymonika oraz Chóru UKSW (wówczas ATK) w Warszawie, któremu dzieło zostało poświęcone. Zespół dokonał prawykonania *Regina caeli* 6 października 1995 r. w Lubinie na Dolnym Śląsku, podczas festiwalu X Legnickie *Conversatorium* Organowe, a rok później zarejestrował na płycie kompaktowej (DUX 0251, Warszawa 1996). Chór UKSW wykonywał *Regina caeli* wielokrotnie w kraju i za granicą, m.in. podczas takich festiwali, jak: VIII Laboratorium Muzyki Współczesnej, VI Międzynarodowy Festiwal Muzyki Sakralnej *Gaude Mater*, I Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina. Kompozycję prezentowały także m.in. takie zespoły, jak: Polsko-Niemiecka Akademia Chóralna *In Terra Pax* pod dyr. Jana Szyrockiego podczas XXXIV Międzynarodowego Festiwalu Pieśni Chóralnej w Międzyzdrojach, *Kwangju Philharmonic Choir* pod dyrekcją Piotra Borkowskiego w ramach *I Kwangju International Contemporary Music Festival* (Korea Południowa) oraz Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej pod dyr. Violetty Bieleckiej podczas III Międzynarodowego Festiwalu

Musica Sacra w katedrze warszawsko-praskiej. Dzieło zostało dwukrotnie wydane drukiem: przez Akademię Muzyczną im. F. Chopina w Warszawie (1999) oraz przez *Edition Music Contact* w niemieckim Pohlheim (2000)¹². Po jednym z pierwszych wykonań Zofia Olszewska-Bajera zauważyła:

Koncert zakończył efektywny, pełen swoistej ekspresji utwór Mariana Borkowskiego *Regina caeli*, w którym liryczne fragmenty odpowiadające zawartości emocjonalnej tekstu liturgicznego przeplatały dramatycznie brzmiące oktawowe zawołania chóru na słowie *Alleluja*. Dzieło znakomicie wkomponowało się w niezbyt dogodną akustykę wnętrza¹³.

Jest to utwór skonstruowany symetrycznie. Symetria wyznacza przebieg całego dzieła; podporządkowane są jej dynamika, agogika, konstrukcja formalna (typu A–A₁) oraz struktury horyzontalno-wertykalne. W początkowych odcinkach kompozytor przedstawia materiał dźwiękowy, który następnie poddaje zróżnicowanym przekształceniom. W całej kompozycji stosuje fakturę homofoniczną i technikę *nota contra notam*; wartości rytmiczne są jednakowe we wszystkich głosach (wyjątkiem są t. 46, 48, 50, 52 w drugim ogniwie utworu). Pod względem języka muzycznego *Regina caeli* charakteryzuje się równoległościami, chromatycznymi paralelizmami akordowych struktur majorowych, tonalnością *dur-moll*, lecz pozbawioną odniesień funkcyjnych (poza odcinkami odpowiadającymi słowom *Quia quem meruisti portare* i *Resurrexit, sicut dixit*; zob. przykład 4). Każdy pion harmoniczny (poza wybranymi odcinkami w t. 27–34, 45–52) jest potraktowany autonomicznie. Zwraca uwagę oscylacja wokół cyfry 4: 4-taktowe odcinki (np. t. 1–8; zob. przykład 3) lub 12-taktowe (cztery odcinki trzytaktowe, np. t. 10–21), podzielne przez cztery oznaczenia metronomiczne, następująca co cztery wartości rytmiczne na początku utworu augmentacja (pierwsze *Alleluia* — w ruchu szesnastkowym, drugie — ćwierćnutowym, trzecie — całonutowym; zob. przykład 3).

Przykład 3. M. Borkowski, *Regina caeli* (1995), t. 1–6.

♩ = 56 grido

Soprani *fff* *mf* *eguale pp*

Alti *fff* *mf* *pp*

Tenori *fff* *mf* *pp*

Bassi *fff* *mf* *pp*

Al-le-lu-ia! Al-le-lu-ia, al-le-

Al-le-lu-ia! Al-le-lu-ia, al-le-

Al-le-lu-ia! Al-le-lu-ia, al-le-

Al-le-lu-ia! Al-le-lu-ia, al-le-

¹² Por. ŁUKASZEWSKI, *Marian Borkowski*, s. 95–96.

¹³ Z. OLSZEWSKA-BAJERA, *Muzyczne Laboratorium w Białymstoku*, „Inspiracje” (1995), nr 36.

Przykład 4. M. Borkowski, *Regina caeli* (1995), t. 27–31.

Musical score for *Regina caeli* by Marian Borkowski. The score is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Piano (P). The tempo is marked *dolcissimo* and the dynamics are *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). The lyrics are: "Qui - a quem me - ru - i - sti por - ta - re, qui - a". The score includes a rehearsal mark [30] and a *dolce* marking.

Marian Borkowski wykorzystał cały tekst antyfony maryjnej *Regina caeli*, zachowując kolejność wersów tekstu. Różnica polega na zwielokrotnieniu przez kompozytora liczby powtórzeń wersów (4 + 2 + 2 + 4). Można tu dostrzec ścisłą symetrię w prezentacji tekstu. Refren *Alleluia* pojawia się już na początku utworu, zaś w toku prezentacji poszczególnych wersów są przedzielane powtórzeniem *Alleluia* odpowiednio trzy- lub czterokrotnie¹⁴.

Alleluia! Alleluia, alleluia:

Regina caeli laetare,
Regina caeli laetare,
Regina caeli laetare,
Regina caeli laetare,

alleluia, alleluia, alleluia, alleluia:

Quia quem meruisti portare
Quia quem meruisti portare

alleluia, alleluia, alleluia:

Resurrexit, sicut dixit,
Resurrexit, sicut dixit.

alleluia, alleluia, alleluia, alleluia:

Ora pro nobis Deum,
Ora pro nobis Deum,
Ora pro nobis Deum,
Ora pro nobis Deum,

alleluia, alleluia, alleluia!

¹⁴ Por. ŁUKASZEWSKI, *Muzyka chóralna*, s. 114–115; TENŻE, *Faktura – brzmienie – ekspresja w twórczości chóralnej i wokalnoinstrumentalnej Mariana Borkowskiego*, w: GRONAU-OSIŃSKA (red.), *Muzyka chóralna*, s. 146–159.

Układ symetryczny utworu (zob. tabela 1) wymusza jednakowe traktowanie wersów i słów w określonych odcinkach oraz w ich zwierciadlanych odbiciach. Zwraca ponadto uwagę interpunkcja tekstu słownego w trzech pierwszych zawołaniach *Alleluia*, każdorazowo potraktowanych w odmienny sposób, w zależności od zastosowania dynamiki i artykulacji. Np.: pierwsze *Alleluia!* (z wykrzyknikiem) odpowiada dynamice *fff* z akcentami, drugie (z przecinkiem) odpowiada dynamice *mf*, zaś trzecie (z dwukropkiem) — dynamice *pp*, poprzedzając prezentację tekstu (zob. przykład 3).

Słowo *Alleluia* jest umuzycznione na dwa sposoby:

- 1) trzykrotne zawołanie *Alleluia* (na dźwięku *g all'unisono*) na początku, ze zmianą dynamiki (*fff* – *mf* – *pp*), rejestru, artykulacji oraz augmentacją wartości rytmicznych (t. 1–6; zob. przykład 3);
- 2) czterodźwiękowy motyw ósemkowy, oplatający dźwięk *g* (t. 22–25); prezentacja słowa *Alleluia* jest tu podporządkowana zmianom dynamiki (*ff* – *f* – *mp* – *p*), agogiki (ćwierćnuta = 100 – 80 – 60 – 40) oraz redukcji głosów od *tutti* do basów (SATB – ATB – TB – B, zob. tabela 1, przykład 5).

Podobnie wersy poszczególnych strof antyfony są umuzycznione na dwa sposoby:

- 1) I i IV wers — poprzez zwiększenie liczby głosów wraz ze stopniowaniem tempa i dynamiki; wspomniana struktura dźwiękowa prezentowana jest najpierw *unisono* (B), w tercjach równoległych (SA), trójdzźwiękach równoległych (AT), wielodźwiękowych strukturach akordowych (SATB; por. t. 10–21, zob. przykład 6). W IV wersie opisany sposób ulega konsekwentnie odwróceniu;
- 2) zastosowanie w utworze przebiegu opartego na „tradycyjnej” harmonii tonalnej (wersy II i III, t. 27–34 i podobnie t. 45–52; zob. przykład 4).

Przykład 5. M. Borkowski, *Regina caeli* (1995), t. 22–26.

The musical score is for the vocal parts of 'Regina caeli' by M. Borkowski. It consists of four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The time signature is 2/4. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score shows a four-measure phrase of 'al-le-lu-ia'. The dynamics are marked as *ff*, *f*, *mp*, and *p* across the measures. The tempo markings are $\text{♩} = 100$, $\text{♩} = 80$, $\text{♩} = 60$, and $\text{♩} = 40$. The Soprano part starts with a fermata on the final note. The Alto, Tenor, and Bass parts have a fermata on the final note of the phrase.

Przykład 6. M. Borkowski, *Regina caeli* (1995), t. 13–21.

The image shows a musical score for a four-part vocal choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) performing 'Regina caeli' by M. Borkowski. The score is presented in two systems. The first system begins with a tempo marking of quarter note = 56 and a dynamic of piano (p). The lyrics are 'Re - gi - na cae - li lae - ta - re,'. The second system begins with a tempo marking of quarter note = 72, 'energico', and a dynamic of fortissimo (ff). The lyrics continue with 'Re - gi - na cae - li lae - ta - re,' and 'Re - gi - na cae - li lae - ta - re,'. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Symetryczny układ elementów dzieła muzycznego w *Regina caeli* M. Borkowskiego ilustruje poniższe zestawienie (tabela 1).

Reasumując, charakterystyczną cechą *Regina caeli* jest symetria formy, będąca echem fascynacji kompozytora twórczością Antona Weberna¹⁵. Kompozycja składa się z kilku odcinków, których kolejność od osi utworu ulega zwierciadlanemu odbiciu. Zasadzie symetrii podporządkowane są także pozostałe elementy dzieła muzycznego. W całości *Regina caeli* jest kompozycją efektowną i — ze względu na formę — oryginalną, pod względem zaś stopnia trudności — na swój sposób wirtuozowską.

¹⁵ Por. M. DZIADEK, *Marian Borkowski o Webernie*, w: „Musica Sacra Nova. Seria poświęcona muzyce sakralnej i myśli humanistycznej” (2008), nr 2, s. 176–182.

Tabela 1. Symetryczny układ elementów dzieła muzycznego w *Regina caeli*¹⁶.

struktura formalna	numery taktów	dynamika	tempo	obsada	tekst	ogniwa symetrii	
A	a	1	<i>fff grido</i>	♩ = 60	SATB	Alleluia!	1
		3	<i>mf</i>	-	SATB	Alleluia,	2
		5	<i>pp eguale</i>	-	SATB	alleluia:	3
		9	<i>></i>	-	SATB	-	4
	b	10 – 12	<i>pp <></i>	♩ = 56	TB	Regina caeli laetare,	5
		13 – 15	<i>p <></i>	♩ = 69	SA	Regina caeli laetare,	6
		16 – 18	<i>f <></i>	♩ = 88	AT	Regina caeli laetare,	7
		19 – 21	<i>ff <</i>	♩ = 112	SATB	Regina caeli laetare,	8
	c	22	<i>ff energico</i>	♩ = 120	SATB	alleluia,	9
		23	<i>f</i>	♩ = 90	ATB	alleluia,	10
		24	<i>mp</i>	♩ = 60	TB	alleluia,	11
		25	<i>p</i>	♩ = 40	B	alleluia:	12
	d	27	<i>pp dolcissimo</i>	♩ = 56	SATB	Quia quem meruisti portare,	13
		31	<i>mp dolce</i>	-	SATB	Quia quem meruisti portare.	14
		35	<i>pp eguale</i>	♩ = 60	SATB	Alleluia	15
	39	<i>fff grido (non dim.)</i>	-	SATB	Alleluia!	1	
A1	d1	41	<i>pp</i>	-	SATB	Alleluia	15
		45	<i>mp dolce</i>	♩ = 56	SATB	Resurrexit, sicut dixit,	14
		49	<i>pp dolcissimo</i>	-	SATB	Resurrexit, sicut dixit.	13
	c1	53	<i>p</i>	♩ = 40	B	alleluia,	12
		54	<i>mp</i>	♩ = 60	TB	alleluia,	11
		55	<i>f</i>	♩ = 90	ATB	alleluia,	10
		56	<i>ff (non dim.)</i>	♩ = 120	SATB	alleluia:	9
	b1	58 – 60	<i>ff molto energico <</i>	♩ = 112	SATB	Ora pro nobis Deum,	8
		61 – 63	<i>f <></i>	♩ = 88	AT	Ora pro nobis Deum,	7
		64 – 66	<i>p <></i>	♩ = 69	SA	Ora pro nobis Deum,	6
		67 - 69	<i>pp</i>	♩ = 56	TB	Ora pro nobis Deum,	5
		70	<i>></i>	-	TB	-	4
	a1	71	<i>pp eguale</i>	♩ = 60	SATB	alleluia,	3
		76	<i>mf</i>	-	SATB	alleluia,	2
		78	<i>fff grido <</i>	-	SATB	alleluia!	1

2.3. Ave – Alleluia – Amen

Kolejne dzieło chóralne M. Borkowskiego, *Ave – Alleluia – Amen*, powstało w 2000 r. i w tymże roku (15 grudnia) odbyło się prawykonanie utworu w sali koncertowej Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie¹⁷, podczas II Sympozjum Kompozytorskiego (Polski Chór Kameralny *Schola Cantorum Gedanensis*, dyr. Jan Łukaszeński). Utwór prezentowano także podczas XII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej *Gaude Mater* w Częstochowie (2002, Zespół Śpiewaków Miasta Katowice *Camerata Silesia*, dyr. Anna Szostak) oraz podczas IV Międzynarodowego Festiwalu *Musica Sacra* w katedrze warszawsko-praskiej

¹⁶ W tabeli 1 znaki (<) i (>) oznaczają *crescendo* i *diminuendo*; znak (-) w kolumnie „tempo” oznacza, że w danym odcinku obowiązuje tempo poprzedniego, zaś brak tekstu w kolumnie „tekst” — zakończenie wcześniejszego odcinka w połączeniu z ligaturą (stąd brak warstwy słownej); wyróżniony odcinek w t. 39 oznacza oś symetrii. Zob. też: ŁUKASZEWSKI, *Muzyka chóralna*, s. 188–189.

¹⁷ Obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina.

(2008, Polski Chór Kameralny). Płyta z premierowym nagraniem *Ave – Alleluia – Amen* w interpretacji Polskiego Chóru Kameralnego (*Acte Préalable*, AP 0100, Warszawa 2001) uzyskała nominację do Nagrody Akademii Fonograficznej „Fryderyk 2001”¹⁸.

Ave – Alleluia – Amen jest dziełem wirtuozowskim, usytuowanym na obrzeżach tonalności i atonalności. Warstwę słowną twórca ograniczył do tytułowych słów–aklamacji, które decydują równocześnie o trzyczęściowej konstrukcji utworu (typu A – B – C). W każdym ogniwie kompozytor eksponuje jedno z tych słów w odrębnej organizacji dźwiękowej. Na poziomie mikroformy występują układy symetryczne. Przykładowo: odcinek otwierający kompozycję (t. 1–7; zob. przykład 8) przebiega od układu rozległego na dźwięku *fis*, przechodząc stopniowo do układu skupionego na dźwięku *c*¹, a następnie na odwrót. Towarzyszy temu symetrycznie stopniowana dynamika: *fff – f – mp – pp – pp – mp – f – fff*¹⁹. Obok układów *all'* unisonowych kompozytor stosuje układy unisonowe, nieruchome (np. t. 8–13 — diagonalne budowanie brzmienia poprzez dodawanie kolejnych głosów na dźwięku *c*¹ w całym chórze; zob. przykład 8).

Układy unisonowe i *all'* unisonowe występują głównie w punktach kulminacyjnych, tylko w ogniwach A i B. Poza nimi charakterystyczne są układy akordowe, obecne głównie w ogniwie trzecim (*Amen*) — jednolitym pod względem przebiegu, opartym na ostinatowo powtarzanych strukturach akordowych w technice *nota contra notam* i w stałej rytmice (zob. przykład 7).

Przykład 7. M. Borkowski, *Ave – Alleluia – Amen* (2000), t. 89–93.

The image shows a musical score for a choir and brass instruments. It consists of six staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and two Brass (Br) staves. The music is in 6/4 time and marked 'lento sostenuto e cantabile' with a tempo of 72. The dynamics are indicated as *pp*, *mp*, *ff*, and *p*. The lyrics 'A - MEN...' are written below the vocal staves. The score shows a unison passage for the voices and brass instruments.

¹⁸ Por. ŁUKASZEWSKI, *Marian Borkowski*, s. 96.

¹⁹ TENŻE, *Muzyka chóralna*, s. 189.

Przykład 8. M. Borkowski, Ave – Alleluia – Amen (2000), t. 1–15.

Marian Borkowski
(2000)

$\text{♩} = 60$

The image shows two systems of a musical score for a six-part choir. The first system covers measures 1-6, and the second system covers measures 7-15. The score includes vocal parts for Soprano (S), Mezzo-soprano (Ms), Alto (A), Tenor (T), Bass (Br), and Bass (B). Dynamics are indicated by *fff*, *f*, *mp*, *pp*, and *ppp*. Articulation marks like *m* and *a* are present. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. A tempo marking of $\text{♩} = 60$ is at the top left.

Kolejnym charakterystycznym materiałem dźwiękowym w *Ave – Alleluia – Amen* są układy klastery (notowane dźwiękami). M. Borkowski stosuje, szczególnie w środkowym ogniwie (*Alleluia*), zróżnicowaną technikę obejmującą klas-

tery: chromatyczny, całotonowy i „ażurowy” (pojęcie kompozytora)²⁰ — klaster niepełny, w którym brakuje określonych dźwięków skali chromatycznej. Klaster jest w tym utworze budowany zarówno wertykalnie (współbrzmienia), jak i horyzontalnie (diagonalne dodawanie kolejnych głosów).

Poza wspomnianymi wzorcami strukturalnymi w *Ave – Alleluia – Amen* są obecne ruchliwe, szesnastkowe struktury akordowe, klasterowe i unisonowe. Występują one tylko w najbardziej dynamicznym i zróżnicowanym ogniwie środkowym — *Alleluia*. Są to układy o różnym stopniu gęstości i rozpiętości. Każdej strukturze towarzyszy inny stopień dynamiczny, stosowany na zasadzie kontrastu, od *pp* do *fff* (zob. przykład 9).

Przykład 9. M. Borkowski, *Ave – Alleluia – Amen* (2000), t. 50–54.

♩ = 88 *quasi stacc.*

pp *mf* *p* *ff* *f* *pp* *mp* *pp*

ALLELUIA...

W autorskim komentarzu Marian Borkowski pisze o *Ave – Alleluia – Amen* w następujący sposób:

Elementem dominującym w utworze, generującym jego klimat sonorystyczny i energizującym wyrazowy, jest niewątpliwie harmonika, w której zastosowana technika interwałistyczna precyzyjnie modeluje przestrzeń dźwiękową. Mamy tu do czynienia z formacjami o różnorodnych konfiguracjach strukturalnych: unison – układy oktawowe – klaster „ażurowy” mało- i wielkosekundowe – rozbudowane kompleksy akordowe (wielodźwiękowe) o zróżnicowanych uformowaniach i stopniu nasycenia brzmienia. W sumie organizacja struktur wertykalnych (i wyprowadzone z nich ciągi melodyczne)

²⁰ M. BORKOWSKI, *Elementy mojego języka muzycznego*, w: A. GRONAU-OSIŃSKA (red.), *I Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina* (Zeszyty Naukowe nr 42, AMFC), Warszawa 1999, s. 83.

oraz plan fakturalny oparte są o centralizację globalną z fundamentalną rolą dźwięku *c*¹ (jako osi odniesień centralizacyjnych) i z dużym udziałem czynnika symetrii (zwłaszcza zwierciadlanej, osiowej i translacyjnej) — co prowadzi wprost do geometryzacji przestrzeni brzmieniowej. Najbardziej istotnym jednak elementem akcji muzycznej tej kompozycji w jej kontinuum staje się temperatura emocjonalna emanująca z poszczególnych faz utworu: *Ave* — sprężysty emocjonalnie i fanfarny prolog; *Alleluia* — motoryczno-repetytywna, rozmigotana barwnie, giętka rejestrowo i topofonicznie toccata; *Amen* — głęboko ekspresyjne, o wielkim skupieniu *lamentoso* (*lento sostenuto e tristamente*). Prowadzi to do zagęszczenia toku muzycznego i do nieustannego energetyzowania narracji ekspresyjnej dzieła. Cała uwaga kompozytora skierowana jest bowiem na koncentrację i pogłębienie ekspresywności i symboliki zawartych w tych trzech niezmiernie pojemnych słowach–pojęciach o uniwersalnym, głęboko humanistycznym i ponadczasowym przesłaniu²¹.

2.4. *Libera me*

M. Borkowski skomponował *Libera me* w 2005 r. Prawykonanie odbyło się 1 maja 2006 r. w kościele ewangelicko-augsburskim w Częstochowie podczas XVI Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej *Gaude Mater*, w wykonaniu *The Holst Singers* pod dyr. Stephena Laytona²², który dzień wcześniej zaprezentował *Libera me* „na bis” podczas koncertu w ramach Międzynarodowego Festiwalu *Musica Sacra* w katedrze warszawsko-praskiej, dokonując w ten sposób wyprzedzającego, „nieoficjalnego” prawykonania. Rok później, 29 kwietnia 2007, *Libera me* zabrzmiało na wspomnianym Festiwalu *Musica Sacra* w interpretacji Chóru Katedry Warszawsko-Praskiej *Musica Sacra* pod dyr. Pawła Łukaszeńskiego.

Krótką, uroczystą kompozycja o symetrycznie pomyślanej konstrukcji wykorzystuje fragment responsorium z mszy żałobnej: *Libera me, Domine, de morte aeterna*. Marian Borkowski stosuje tu środki techniki kompozytorskiej wypracowane we wcześniejszych utworach chóralnych, głównie w *Regina caeli*. W tej kompozycji, podobnie jak i w pozostałych utworach chóralnych Borkowskiego, można dostrzec metodę zastosowania wzorców–schematów (ang. *pattern*). W omawianym utworze są nimi trzy krótkie, powracające w toku utworu, jednostki:

- 1) akordowy okrzyk *Libera me* w wysokim rejestrze w dynamice *fortissimo possibile* (t. 1–2) oraz rozwijające się z tego okrzyku nieco dłuższe odcinki (t. 15–22 wraz z powtórzeniami oraz t. 31–38);
- 2) „echo” wspomnianego odcinka — śpiew w niskim rejestrze w dynamice *pianissimo possibile* (*lontano*), połączony z augmentacją (t. 3–6, 39–42);
- 3) śpiew wokalizowany (*forte* — *bocca aperta*, samogłoska „a”, *molto cantabile*; *piano* — *bocca chiusa, dolce espressivo*, t. 7–14, 23–30).

Wskazane powyżej struktury ilustruje przykład 10.

²¹ M. BORKOWSKI, *Komentarz do utworu „Ave – Alleluia – Amen”*, w: *Książka programowa XII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej „Gaude Mater”*, Częstochowa 2002, s. 66.

²² Nagranie z tego koncertu znalazło się na autorskiej płycie z dziełami o tematyce sakralnej M. Borkowskiego: *Marian Borkowski — Hymnus*, Musica Sacra Edition 020, Warszawa 2008.

Przykład 10. M. Borkowski, *Libera me* (2005), t. 1–10.

4'20" ♩ = 60
con passione, grido

Marian Borkowski
 2005

(non dim.) ppp lontano

Soprani
 LI - BE - RA ME! LI - BE - RA ME

Alti
 LI - BE - RA ME! LI - BE - RA ME

Tenori
 LI - BE - RA ME! LI - BE - RA ME

Bassi
 LI - BE - RA ME! LI - BE - RA ME

♩ = 54
molto cantabile

S
 a a a a

A
 a a a a

T
 a a a a

B
 a a a a

Od początku utworu zwraca uwagę prostota przebiegu oraz zastosowanych środków estetyczno-stylistycznych i warsztatowych, harmonika funkcyjna, redukcja materiału dźwiękowego do kilku struktur-wzorców, eksponowanych po raz pierwszy w t. 1–10. Przebieg utworu rozpoczyna się potężnie brzmiącym śpiewem *Libera me!* na dźwiękach akordu *G-dur* z dodaną sekstą wielką. Po dwóch taktach pojawia się echo tego motywu w niskim rejestrze, w dynamice *pianissimo* i w augmentacji (zob. przykład 10). Pierwsze cztery akordy w dynamice *fff* (*con passione, grido*, t. 1–2) oparte są na dwóch funkcjach harmonicznyc: *G-dur* z dodaną sekstą oraz *C-dur* (z kwintą w basie) z sekundą (zob. przykład 10). Odcinek kończy się fermatą, tworząc swego rodzaju motto, które pojawia się w takiej samej postaci na końcu utworu. W środkowym ogniwie z tego materiału rozwija się nieco dłuższy, liryczny (niemalże romantyczny), śpiewny przebieg, oparty na słowach *Libera me de morte aeterna* (zob. przykład 11). Podobną estetykę odnajdujemy w dwóch ogniwach *Regina caeli* (*Resurrexit sicut dixit* oraz *Quia quem meruisti portare*; zob. przykład 4) oraz w *Sanctus* (zob. przykład 14).

Przykład 11. M. Borkowski, *Libera me* (2005), t. 31–35.

S
 A
 T
 B

LI - BE - RA ME DE MOR - TE AE - TER - NA LI - BE - RA
 LI - BE - RA ME DE MOR - TE AE - TER - NA LI - BE - RA
 LI - BE - RA ME DE MOR - TE AE - TER - NA LI - BE - RA
 LI - BE - RA ME DE MOR - TE AE - TER - NA LI - BE - RA

Marian Borkowski precyzyjnie formułuje swoje oczekiwania względem wykonawcy, stosując takie określenia, jak: *con passione*, *grido* (w dynamice *fff*), *lontano* (*ppp*), *molto cantabile* (*f*), *dolce espressivo* (*p*), *energico* (*ff*), które świadczą o znaczeniu, jakie kompozytor nadaje ekspresji muzycznej (por. *Podsumowanie* w niniejszym artykule). Utwór odznacza się symetryczną budową, lecz już nie tak ścisłą, jak w *Regina caeli*. Tekst modlitwy *Libera me, Domine, de morte aeterna* Borkowski ubiera w ramy uroczystego, podniosłego zawołania.

2.5. *Sanctus*

Ostatnie z chóralnych dzieł Mariana Borkowskiego, *Sanctus* (2009), doczekało się prawykonania podczas XIX Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej *Gaude Mater* w Częstochowie (4 maja 2009 r., kościół ewangelicko-augsburski, koncert *Polska muzyka chóralna*, Chór Polskiego Radia w Krakowie, dyr. Włodzisław Siedlik) — festiwalu, z którym M. Borkowski jest związany od szeregu lat jako członek Rady Artystyczno-Programowej oraz juror organizowanego przy festiwalu Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego *Musica Sacra*. Na tymże festiwalu niemal rokrocznie odbywają się prezentacje dzieł sakralnych M. Borkowskiego.

Podobnie jak we wcześniejszych utworach chóralnych, tak i w tym kompozytor posłużył się sentencją, opartą na wybranych słowach, zaczerpniętych z mszalnego hymnu *Sanctus*. W omawianej kompozycji tekst tworzą słowa: *Sanctus Dominus! Hosanna in excelsis*. Co ciekawe, środkowe ogniwo utworu pełni rolę *Benedictus*, mimo braku warstwy słownej.

Sanctus jest utworem, podobnie jak poprzednie, o budowie segmentowej. Segmenty tworzą spójną całość, układającą się w formę typu ABA¹. Dwa pierwsze ogniwa są niemal równej długości, trzecie jest skrócone, oparte na materiale ogniwa A. Ogniwo B jest zbudowane z jednolitego tworzywa dźwiękowego, skontrastowanego z materiałem z ogniwa skrajnych pod względem faktury, dynamiki, przebiegu i nastroju.

Ogniwo A (t. 1–41) składa się z sześciu odcinków (niektóre z nich są od siebie oddzielone trzytaktowym łącznikiem). Odcinek [a] (t. 1–7, *Molto energico e festivo*) to pochodź *all'unisono* trytonów i sekund małych na słowach: *Sanctus, Sanctus Dominus*; pełni funkcję *exordium* – gestu otwarcia (zob. przykład 13). Podobną funkcję pełnią inicjalne odcinki w *Ave – Alleluia – Amen* oraz w *Libera me*. Odcinek [b] (t. 11–14) jest szeregiem akordów opartych na słowach *Sanctus, Sanctus Dominus* (zob. przykład 13). Odcinek [c] (t. 18–21) odznacza się energicznym, synkopowanym pochodem akordów *G-dur* i *F-dur* z dodaną sekundą w przewrocie (*a-c-f-g*) na słowach *Hosanna, hosanna in excelsis*. Przebieg tego odcinka prowadzony jest stale w dynamice *fortissimo*. Pomiędzy odcinkami [a], [b], [c] kompozytor wprowadził trzytaktowe, jednolite pod względem materiału, „łączniki” — śpiew *bocca chiusa* na dźwięku *d'* (cały zespół) w dynamice *pp* (t. 8–10 i 15–17; zob. przykład 13, t. 8–9). Odcinek [d] (t. 22–27) jest powolny, oparty na słowach *Hosanna in excelsis*, prowadzony w ruchu pół- i całonutowym w niskim rejestrze, w dynamice *pianissimo*. Jest on silnie skontrastowany z poprzednim odcinkiem, echem wcześniejszego, głośnego zawołania. Przebieg tworzy symetryczne następstwo akordów: *G-dur – F-dur* (z dodaną sekundą) – *Es-dur – F-dur* (z dodaną sekundą) – *G-dur*. Odcinek [e] (t. 28–34) składa się z dwóch faz: diagonalnie prowadzonego przez kolejne głosy (od basów począwszy) pochodzie *all'unisono* na słowie *Hosanna*, powtózonego czterokrotnie; pochod ten zamyka akordowe zawołanie *in excelsis* (zob. przykład 12). Podobny zabieg diagonalnego przeprowadzenia linii melodycznej, polegającego na dodawaniu kolejnych głosów, kompozytor zastosował m.in. w *Regina caeli*. Po tym odcinku pojawia się ponownie trzytaktowy łącznik na dźwięku *d* (t. 35–37). Po nim zaś następuje ostatni segment ogniwa A — odcinek [a₁] (t. 38–41), prezentujący materiał zbliżony do odcinka [a], lecz nie identyczny. Jest on oparty na pochodach trytonów i sekund małych prowadzonych *all'unisono* (w zdwojeniach oktawowych). Na początku utworu, w odcinku [a], ten motyw jest prowadzony w ruchu całonutowym, w odcinku [a₁] półnutami, natomiast w końcowej fazie utworu — w ruchu ćwierćnutowym (t. 59–66).

Przykład 12. M. Borkowski, *Sanctus* (2009), t. 28–34.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 2/4 time and begins at measure 28. The tempo and dynamics are marked as *animato e crescendo* with a quarter note equal to 100 (♩ = 100). The lyrics are: "Ho-san - na, ho-san - na, ho-san - na, ho-san - na in ex - cel - sis!". The Soprano part starts with a rest, then enters with a half note on 'na' in measure 30, followed by a half note on 'na' in measure 31, and a half note on 'na' in measure 32. The Alto part starts with a rest, then enters with a half note on 'na' in measure 30, followed by a half note on 'na' in measure 31, and a half note on 'na' in measure 32. The Tenor part starts with a rest, then enters with a half note on 'na' in measure 30, followed by a half note on 'na' in measure 31, and a half note on 'na' in measure 32. The Bass part starts with a rest, then enters with a half note on 'na' in measure 30, followed by a half note on 'na' in measure 31, and a half note on 'na' in measure 32. The score includes dynamic markings: *mf* for Alto, *mp* for Tenor, and *p* for Bass. The dynamics increase from *mf* to *f* to *ff* across the measures. The score ends at measure 34 with a final chord and a fermata over the final note.

Przykład 13. M. Borkowski, *Sanctus* (2009), t. 1–14.

Molto energico e festivo
♩ = 80

fff

Soprani
San - ctus, San - ctus Do - mi - nus!

Alti
San - ctus, San - ctus Do - mi - nus!

Tenori
San - ctus, San - ctus Do - mi - nus!

Bassi
San - ctus, San - ctus Do - mi - nus!

molto deciso

8

ppp *ff*

S
m San - ctus, San - ctus Do - mi - nus!

A
m San - ctus, San - ctus Do - mi - nus!

T
m San - ctus, San - ctus Do - mi - nus!

B
m San - ctus, San - ctus Do - mi - nus!

Ogniwo B (t. 42–58) ma jednolity, powolny przebieg (*Cantando espressivo*). Odznacza się śpiewnym, lirycznym nastrojem. Kompozytor zrezygnował w tym ogniwo z warstwy słownej na rzecz wokalizy (zob. przykład 14). Znaczny kontrast, jaki wykazuje to ogniwo ze skrajnymi, oraz nadanie mu odmiennego w wyrazie nastroju może sugerować, że pełni ono rolę *Benedictus*. Oddziaływa tu siła tradycji. Zazwyczaj w formach *Sanctus* pojawia się odmienny brzmieniowo koloryt w *Benedictus*, które bywa śpiewne, subtelne, prowadzone w innej dynamice (choć nie tworzy to reguły), często przez głos solowy (por. np. msze Mozarta, Schuberta, Moniuszki). *Benedictus* istnieje więc w *Sanctus* Borkowskiego symbolicznie. Linie melodyczną prowadzą sopran z harmonicznym tłem pozostałych głosów. Podobnie skonstruowane fragmenty można odnaleźć np. w *Adoramus, Regina caeli* i *Libera me*.

Przykład 14. M. Borkowski, *Sanctus* (2009), t. 42–47.

cantando espressivo
♩ = 56 - 60

42

S *pp* *p* *mf*

A *pp* *p* *mf*

T *pp* *p* *mf*

B *pp* *p* *mf*

W ogniwie A₁ (t. 59–84) pojawiają się wybrane odcinki z ogniwa A. To ogniwo jest jednak krótsze od obu wcześniejszych; pełni funkcję reprzyzy zakończonej *codą*. Składa się z trzech odcinków: [a₂] (t. 59–66), powtórzenia odcinka [e] z ogniwa A (t. 67–75) i *cody* (t. 78–84). Pomiedzy nimi dwukrotnie pojawia się znany już łącznik (dźwięk *d*), lecz nieco zmieniony w porównaniu z prezentacjami w ogniwie A. Prowadzony jest *all'unisono* (partie głosów żeńskich przeniesione o oktawę wyżej) ze zmienną dynamiką (w t. 67–69 *ppp* < *fff* > *ppp*, zaś w t. 76–77 na odwrót). Odcinek [a₂] bazuje na materiale odcinków [a₁] i [a]. Materiał *cody* opiera się na pochodzie uroczystych akordów na słowach *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus*. Każdorazowe zawołanie *Sanctus* następuje w tym miejscu w coraz dłuższych wartościach rytmicznych. Podobną technikę obserwujemy w *Regina caeli*.

Sanctus M. Borkowskiego odznacza się fakturą homofoniczną oraz przebiegiem akordowym i unisonowym (*unisono, all'unisono*). Jedyne w ogniwie B następuje podział na plan solowy i towarzyszący. Utwór odznacza się również silnymi kontrastami, zazwyczaj dynamicznymi. Skok z *ff* na *pp* wiąże się ze zmianą rejestru z wysokiego na niski, a także często z augmentacją wartości rytmicznych (por. t. 18–21 i 22–27). Jest to technika stosowana konsekwentnie przez Borkowskiego we wszystkich dziełach chóralnych.

W omawianym utworze są obecne stałe muzyczno-rytmiczne wzorce–struktury (ang. *pattern*). Pojawiają się one w postaci nieziennej lub z określonymi modyfikacjami i mają wpływ na konstrukcję i przebieg dzieła:

- pochod *all'unisono* trytonów i sekund małych — na początku w ruchu całonutowym — odcinek [a], następnie półnutowym [a₁] i ćwierćnutowym [a₂], prowadzone każdorazowo w dynamice *fortissimo possibile* na słowach *Sanctus, Sanctus Dominus* (zob. przykład 13, t. 1–7);
- dwu- i trzytaktowe łączniki, prowadzone *unisono* na dźwięku *d*¹; w części A są one trzytaktowe, pojawiają się trzykrotnie, zawsze w dynamice *ppp*; w części A₁ — dwutaktowe, dwukrotnie, z przeniesieniem sopranów i altów o oktawę

wyżej i ze zmienną dynamiką — za pierwszym razem *ppp* < *fff* > *ppp*, za drugim *fff* > *ppp* < *fff* (zob. przykład 13, t. 8–10); zbliżone fragmenty unisonowe (cały chór na jednym dźwięku) lub *all'unisonowe* (w zdwojeniach dwu- i trójoktawowych) występują także m.in. w *Ave – Alleluia – Amen* i *Regina caeli*; — brzmienia eufoniczne — sekwencje akordowe o proveniencji tonalnej, w poszczególnych odcinkach o zróżnicowanej budowie (zob. przykłady 12–14).

3. Podsumowanie

Omówione powyżej utwory wykazują wiele cech wspólnych. Do najważniejszych należy staranny dobór warstwy słownej. Jedyne w *Regina caeli* kompozytor wykorzystuje pełny tekst antyfony, zaś w pozostałych posługuje się wybranymi słowami (*Ave – Alleluia – Amen*) lub sentencjami, zaczerpniętymi z określonych tekstów (*Libera me, Sanctus*) czy wyłącznie wokalizą (*Adoramus*, fragmenty *Sanctus*). Są to utwory krótkie, o czasie trwania ok. 4 minut (*Ave – Alleluia – Amen* jest nieco dłuższe od pozostałych — ok. 6'). Wszystkie są jednoczęściowe, o segmentowej budowie, często o cechach symetrycznych. Trzy utwory (*Regina caeli, Libera me, Sanctus*) są utrzymane w tonacji bądź centrum tonalnym *G-dur*. Wszystkie utwory mają fakturę homofoniczną i akordowy przebieg. Głosy chóralne są traktowane równorzędnie. Jedyne w ogniwach środkowych kompozytor powierza solową rolę sopranom, pozostałym zaś rolę harmonicznego tła (*Adoramus, Sanctus*). Z punktu widzenia środków techniki kompozytorskiej we wszystkich utworach można odnaleźć podobne do siebie odcinki–wzorce, które można określić jako *pattern* (ang. schemat, wzór, szablon) lub — używając terminologii zastosowanej m.in. przez J. Miklaszewską²³ i V. Przech²⁴ — jednostki syntagmatyczno-paradygmatyczne, odpowiedzialne za spójność konstrukcji każdego z tych dzieł. Podobne do siebie jednostki można odnaleźć nie tylko w ramach danego utworu, lecz w większości dzieł chóralnych Borkowskiego. Są to, np. pochody unisonowe lub *all'unisonowe* (zdwojenia oktawowe), sekwencje trytonów *all'unisono*, wyodrębnienie linii melodycznej w sopranach z towarzyszeniem harmonicznego tła w pozostałych głosach, śpiew *unisono* na jednym dźwięku w całym chórze, diagonalne budowanie struktury dźwiękowej poprzez dodawanie do najniższego głosu kolejnych. Jedną z ważniejszych cech tych kompozycji jest technika kontrastu, charakterystyczna dla wszystkich, nie tylko chóralnych, dzieł M. Borkowskiego, manifestująca się m.in. skrajnymi zmianami dynamiki (od *ff* do *pp*), rejestru, w połączeniu z augmentacją lub dyminucją wartości rytmicznych. Omówione kompozycje charakteryzują się ogromną dyscypliną tak na poziomie mikro-, jak i makroformalnym.

²³ J. MIKLASZEWSKA, *Minimalizm w muzyce polskiej*, Kraków 2003, s. 11–13.

²⁴ V. PRZECH, *Utwory na fortepian solo Tomasza Sikorskiego (Struktura, aspekty wykonawcze, wobec nurtu minimal music)*, w: J. KRASSOWSKI (red.), *Muzyka Fortepianowa XI (Prace Specjalne 56)*, Gdańsk 1998, s. 442–462.

Wszystkie przedstawione powyżej cechy są podporządkowanie jednej naczelnej idei — ekspresji. Kompozytor wypowiada się o tym zagadnieniu w odniesieniu do swojej muzyki w następujący sposób:

Ten podstawowy składnik kreatywności dzieła muzycznego i nośnik wszelkiego sensu jego istnienia jest najbardziej istotnym czynnikiem w mojej twórczości kompozytorskiej. Modelowanie indywidualnego kształtu i ewolucji ekspresji jest głęboko wkomponowane w ideę kompozycyjną każdego mojego utworu (...). Motorem moich dalszych działań twórczych będzie nieustanne poszukiwanie nowych rozwiązań ekspresyjnych i nastawienie się na nowy świat jakości emocjonalnych wyrażanych muzyką²⁵.

Marian Borkowski's sacred works for a *cappella* choir

Summary

After 1989, sacred music in Poland was enriched with numerous compositions of diverse character. An upsurge of interest in sacred art in general was enhanced by the political transformations which resulted in the freedom of expression and ample opportunities for the presentation of this type of art. As regards music, composers turned to the *sacrum* even earlier, after the election, in 1978, of a Polish Cardinal, Karol Wojtyła, to the highest office in the Roman Catholic Church. In the last three decades of the twentieth century, a growing number of composers explored religious themes. In Poland, Marian Borkowski is among those composers for whom sacred music occupies a prominent role. Born in 1934 in Pabianice, he is also a pianist, musicologist, teacher and organiser of musical life. He is the recipient of numerous prestigious awards. His oeuvre includes five sacred works for a *cappella* choir: *Adoramus* (1991), *Regina caeli* (1995), *Ave. Alleluia. Amen* (2000), *Libera me* (2005) and *Sanctus* (2009). He has also written vocal-instrumental compositions: three versions of *Pax in terra: I* — for female voice, four guitar groups and bells (1987), *II* — for female voice, percussion and organ (1988), *III* — for mixed choir, strings and percussion (2007) and *Hosanna I* for mixed choir and four instruments (1994) as well as works for mixed choir and symphony orchestra: *De profundis* (1998), *Dies irae* (2004), *Hymnus* (2005), *Hosanna II* (2009).

Careful selection of the text is one of the most important features of Borkowski's choral compositions. In *Regina caeli* he employs the full text of the antiphon, whereas in the remaining works he uses selected words (*Ave – Alleluia – Amen*) or sayings taken from specific texts (*Libera me, Sanctus*) or just vocalise (*Adoramus*, fragments of *Sanctus*). These are all short pieces, in single movement, consisting of segments, often of a symmetrical construction. Three of them (*Regina caeli, Libera me, Sanctus*) are in the key or have the tonal centre of G major. All of these compositions have homophonic textures and a chordal-based development of musical material. The choral parts are treated on a par with the instrumental parts. As regards compositional techniques, all the pieces contain similar patterns in their construction, which are responsible for their structural cohesion. These devices include unison or *all'unison* progressions, octave doublings, sequences of tritones, the isolation of the melodic line in the sopranos with the harmonic accompaniment given to the remaining vocal

²⁵ BORKOWSKI, *Elementy*, s. 88.

parts, unison singing on a single note by the whole choir, and the diagonal development of sound structures by adding successive parts to the lowest part. One of the most important features of these compositions (and of Borkowski's non-choral works as well) is the technique of contrast. It manifests itself in the extreme changes of dynamics and register, coupled with an augmentation or diminution of rhythmic values. These pieces are characterized by a sense of discipline, at both micro- and macroformal level. All the above features are subordinated to a single, overriding concept — that of expression.

Tł. Michał Kubicki