

# **UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA**

**Kompozycja, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne**

**Dominik Lasota**

**VIA MATRIS na solistów, chór męski, chór mieszany,  
zespół instrumentalny i orkiestrę symfoniczną**

**Opis dzieła artystycznego**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem  
prof. dr hab. Pawła Łukaszewskiego

Warszawa 2021

## Spis treści

<b>Wstęp</b> .....	<b>2</b>
<b>Rozdział 1. Nabożeństwo „Via Matris” jako podłoże inspiracji twórczej</b> .....	<b>3</b>
1.1. Poszukiwanie inspiracji do pracy kompozytorskiej .....	3
1.1.1. Elementy procesu twórczego .....	5
1.1.2. Wybrane przykłady wypowiedzi twórców na temat duchowości.....	6
1.2. „Via Matris” jako nabożeństwo .....	8
1.2.1. Zarys historyczny .....	9
1.2.2. Ugruntowanie teologiczne .....	12
1.2.3. Budowa i formuła .....	17
1.3. Główne założenia kompozytorskie.....	20
1.3.1. Topofonia i przestrzenność .....	20
1.3.2. Tematyka utworu .....	23
<b>Rozdział 2. Wokół <i>Via Matris</i></b> .....	<b>24</b>
2.1. Wybór tekstów i ich źródła.....	25
2.2. Obsada wykonawcza .....	32
2.2.1. Zestawienia instrumentalne .....	33
2.2.2. Notacja utworu.....	37
2.3. Forma utworu.....	40
2.4. Melodyka.....	42
2.4.1. Cytaty muzyczne i symbolika.....	43
2.5. Harmonika .....	49
2.6. Dynamika.....	50
2.7. Rytmika i metrum .....	51
2.8. Agogika .....	52
2.9. Cykle .....	53
2.9.1. Evangelium .....	55
2.9.2. Jam toto Subitus.....	61
2.9.3. Oratio.....	66
2.9.4. Statio.....	71
2.9.5. Dignare Me .....	74
<b>Zakończenie</b> .....	<b>78</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>79</b>

## Wstęp

Niniejsza praca stanowi część opisową dzieła będącego przedmiotem dysertacji doktorskiej.

Utwór powstał w latach 2020-2021 i jest rezultatem twórczych poszukiwań na gruncie przestrzeni fakturalno-formalnej i dźwiękowej, a także muzyki sakralnej. Wobec zastosowanych technik kompozytorskich, użytych form, organizacji materiału dźwiękowego i wielu innych zawartych w partyturze zjawisk to właśnie próba ujęcia piękna i wyrażenia wiary za pomocą muzyki stanowiła fundament moich działań podczas komponowania *Via Matris*.

Pierwszy rozdział pracy pisemnej stanowi naszkicowanie ogólnych informacji na temat nabożeństwa „Via Matris”, jego zarysu historycznego, formy oraz ugruntowania teologicznego. Zawarte w nim treści odnoszą się do dokumentów i dekretów kościoła katolickiego, a także ksiąg Starego i Nowego Testamentu. W tej części został też przedstawiony proces poszukiwań materiałów źródłowych i inspiracji do powstania utworu. Drugi rozdział pracy poświęcony jest analizie poszczególnych elementów dzieła muzycznego takich jak: harmonika, melodyka, dynamika, rytmika, agogika. W rozdziale tym przedstawiona jest także forma utworu, obsada wykonawcza oraz użyte w kompozycji teksty wraz z ich źródłami.

Przedstawiony w niniejszej pracy opis odnosi się do zagadnień, które w mojej perspektywie determinują całokształt utworu czyniąc z nich elementy charakterystyczne. Moim celem było naświetlenie różnych aspektów tworzących utwór *Via Matris*, w tym refleksji, inspiracji oraz poszczególnych działań kompozytorskich. Praca zaopatrzona jest w przykłady nutowe, tabele i wykresy z dołączonymi komentarzami przedstawiającymi najistotniejsze cechy mojej kompozycji doktorskiej.

## **Rozdział 1. Nabożeństwo „Via Matris” jako podłoże inspiracji twórczej**

### **1.1. Poszukiwanie inspiracji do pracy kompozytorskiej**

Zanim przystąpiłem do komponowania utworu doktorskiego, moje dotychczasowe działania artystyczne skupiały się głównie na dwóch kategoriach – muzyce sakralnej oraz muzyce „rytuałów i przestrzeni”. W swoich kompozycjach podejmowałem się pewnych eksperymentów w sferze struktury wewnętrznej tj. w zakresie elementów dzieła muzycznego, a także w jej kształcie zewnętrznym, związanym na przykład z niestandardowym rozmieszczeniem muzyków na scenie oraz atrybutami zapożyczonymi ze sztuk pozamuzycznych. Obejmowały więc one m.in. motywy teatralizacji i rytuałów, obecność w partyturze detali pozamuzycznych, takich jak oświetlenie czy ruch sceniczny. W kompozycjach łączyłem muzykę aleatoryczną, pozbawioną konkretnych wartości rytmicznych z cytatami dźwiękowymi, archaizowałem formy, sięgałem do skal muzycznych i modułów dźwiękowych, wykorzystywałem wzornictwo chcąc uwypuklić charakterystyczne właściwości podejmowanego tematu. Osiągnięte w ten sposób efekty dźwiękowe i wrażenia wywołane u odbiorców zachęciły mnie do kontynuacji oraz ponowienia takich prób w przyszłych kompozycjach. Warto bowiem podkreślić, że dzięki tego typu zabiegom możliwe jest uzyskanie nowej barwy dźwięku będącej pochodną brzmienia dwóch lub więcej różnych instrumentów umieszczonych blisko siebie. Sposób ten uwypukla pożądane i wskazane przez kompozytora linie melodyczne, a wzajemne relacje między partiami instrumentalnymi uzupełniają się. Kolejną wartość muzyczną tworzą różnorodna dynamika i kolorystyka wynikające z indywidualnej interpretacji przez wykonawcę określonych fragmentów aleatorycznych. Obserwując te zależności, naturalnym wydał mi się fakt, że oprócz wydźwięku muzycznego utworów z niestandardowym rozmieszczeniem wykonawców na estradzie, istotną rolę w przekazie na linii twórca - odbiorca pełni również teatralizacja trwającej na scenie akcji muzycznej. Można to osiągnąć poprzez ruch wykonawców, sposób ich przemieszczania się oraz aranżację nowych ustawień. Te reżyserskie zabiegi niewątpliwie wzmacniają percepcję odbiorcy, gdyż poddają jego wyobraźnię działaniu dodatkowych bodźców i pomagają pełniej przeżywać muzykę.

Zafascynowany takimi możliwościami, które wyraźnie poszerzają warsztat kompozytora, a co za tym idzie, czynią go skuteczniejszym w przekazie jego myśli, woli, zamiarów, rozpocząłem poszukiwanie tworzywa i źródła inspiracji, które pozwoliłyby wykorzystać ten przedstawiony wyżej, a już w części poznany przeze mnie potencjał twórcy.

Swoje kroki skierowałem ku tematowi *Drogi Krzyżowej* – chrześcijańskiemu nabożeństwu odprawianemu w okresie Wielkiego Postu, upamiętniającemu ostatnie chwile życia i śmierć Jezusa Chrystusa. Motywującym mnie bodźcem do realizacji tego pomysłu była powtarzalność następujących po sobie akcji w nabożeństwie, na wzór pewnego rodzaju rytuału, przy jednoczesnym rozwoju jego dramaturgii. Ponadto wymienione we wcześniejszych akapitach założenia kompozytorskie miały zostać połączone z warstwą słowną. Zatem mój wybór podyktowany był również świadomością dostępności literatury podejmującej temat śmierci Chrystusa, zarówno tekstów jak i obrazów, rzeźb i innych gatunków sztuki. Powszechność nabożeństwa *Drogi Krzyżowej*, wielokrotnie opracowanego muzycznie, dodatkowo pogłębiła moją wolę dalszych poszukiwań, zarówno formuły jak i konkretnego tekstu dla mojego utworu.

Samo napisanie nowych tekstów i nowych melodii nie wystarczy. Nowość, o którą chodziło, musiała leżeć głębiej. (...) Aby pieśń była nowa, nowe musi być serce. Nowe Przymierze wymaga nowego człowieka. Jak mówią Ojcowie, nowa pieśń płynie tylko od nowego człowieka. Nowy człowiek jest nawet w pewnym sensie nową pieśnią: w ostatecznym spełnieniu sam byt stanie się pieśnią, kosmos stanie się pieśnią chwały. W muzyce Kościoła chodzi ostatecznie o wyprzedzenie tej pieśni kosmosu, o przygotowanie nowego świata. To jednak może się stać tylko wówczas, gdy będzie postępowała odnowa serc, gdy człowiek będzie żył nowym życiem, gdy będzie się stawał nowym człowiekiem w Chrystusie<sup>1</sup>.

Zainspirowany rozważaniami Josepha Ratzingera na temat *sacrum* i sztuki zdecydowałem się na poszukiwanie materiałów w obrębie tematyki pasyjnej ujętej w formie opisów nabożeństw chrześcijańskich, artykułów, książek, modlitw, zapisów biblijnych, a także pokrewnych źródeł takich jak żywoty świętych i błogosławionych, by w oparciu „o istniejące” starać się stworzyć „nowe ujęcie”. Istotne były również dzieła kompozytorów powiązane z tą materią: *Via Crucis* Pawła Łukaszewskiego, *Carmina Crucis* Stanisława Moryto, *Stabat Mater* Arvo Pärta, *Stabat Mater* Jamesa MacMillana, *Requiem* Alfreda Schnittke czy *Pasja według św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego. Ze względu na coraz większe zainteresowanie tematem, przystąpiłem do notowania i spisywania swoich badań nad kompozycjami powstałymi w tym nurcie poczynając od pierwszych wzmianek historycznych. Podczas analizy i kształtowania głównych założeń utworu oraz pracy nad jego warstwą literacką, natrafiłem na nabożeństwo pokrewne do *Drogi Krzyżowej*, a mianowicie *Via Matris*.

---

<sup>1</sup> J. Ratzinger, *Śpiewajcie Panu pieśń nową. Kazanie na dzień św. Cecylii*, tłum. J. Merecki, w: *Muzyka w służbie Bogu i człowiekowi. Materiały I Diecezjalnego Kongresu Muzyki Liturgicznej, Gliwice, 14–16 października 2005 oraz wykłady formacyjne dla muzyków kościelnych*, red. F. Koenig, Gliwice 2006, s. 11.

Skąpe informacje oraz brak muzycznych interpretacji tego nabożeństwa tylko zmobilizowały mnie do intensyfikacji poszukiwań w tym zakresie, a w konsekwencji do podjęcia decyzji o użyciu *Via Matris* jako tematu mojego utworu doktorskiego.

### 1.1.1. Elementy procesu twórczego

Jednym z istotnych elementów podczas pracy nad utworem doktorskim był czas, dzięki któremu mogłem spojrzeć na planowane zagadnienia z różnych perspektyw, bogaty o nową wiedzę i nowe doświadczenia. Proces skomponowania ostatecznej wersji utworu *Via Matris* oraz przygotowania partytury trwał około trzech lat. Oczywiście okres ten, to czas przeznaczony na ugruntowanie idei i założeń kompozytorskich, poznanie pozycji bibliograficznych potrzebnych do stworzenia konstrukcji formalnych i wyobrażeniowych, poszerzenie znajomości literatury muzycznej obejmującej planowane działania kompozytorskie oraz szereg innych zajęć przybliżających do finalnego rezultatu.

Inspiracją do intensywnych rozmyślań nad koncepcją i przesłaniem mojego utworu doktorskiego był cytat Arvo Pärta dotyczący oczekiwania na przyjście natchnienia kompozytorskiego:

Jeśli ktoś podchodzi do ciszy z miłością, to może dać to początek muzyce. Kompozytor często musi długo czekać na swoją muzykę. Ten rodzaj wzniosłego oczekiwania jest dokładnie takim rodzajem chwili, który tak bardzo sobie cenię<sup>2</sup>.

Dzięki refleksjom i różnym perspektywom obserwacji i myślenia o muzyce, razem z komponowaniem kolejnych taktów utworu dokonywałem weryfikacji wcześniej zaplanowanych założeń. Na temat procesu twórczego tak wypowiadał Władysław Stróżewski:

Każda, najkrótsza nawet faza procesu twórczego wyznacza ów nowy kształt, sprawiając by milczące nie było przecież nieme. Ukazując się i odsłaniając, bierze udział w dialogu. Istotą procesu twórczego jest bowiem dialog. Podkreślmy to z całym naciskiem: póty trwa twórczy dialog, póki dokonuje się akt tworzenia. W momencie, gdy jedna strona dialogu: twórca albo dzieło, zawiesza swe uczestnictwo, gdy naprawdę przestaje odsłaniać się lub obie strony głuchną i ślepną na siebie – proces twórczy, szczęśliwie czy nieszczęśliwie dochodzi swego kresu albo się urywa<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Cyt. za: A. Shenton, *Arvo Pärt. Słyszalne światło. Muzyka chóralna i organowa. 1956-2015*, tłum. Joanna Jasińska, Chopin University Press, Warszawa 2019, s. 131.

<sup>3</sup> W. Stróżewski, *Dialektyka Twórczości*, PWM, Kraków 1983, s. 207.

Mój „wewnętrzny dialog” doprowadził mnie do zgłębienia treści nabożeństwa „Via Matris”. Akt twórczy rozbity w czasie, polegał na dojrzewaniu połączenia własnych wyobrażeń z procesem umuzycznienia tekstu.

Indywidualność każdego dzieła twórczego oraz wpływ doświadczeń kompozytorskich na podejmowane decyzje opisuje poniższy cytat autorstwa Zofii Lissy:

Każde dzieło muzyczne jest obiektem indywidualnym, niepowtarzalnym w swej strukturze, choć zarazem jest jako całość elementem jakiejś klasy rzeczy, a więc klasy utworów należących do danego gatunku muzycznego, stylu historycznego, a choćby elementem twórczości określonego kompozytora<sup>4</sup>.

Moje *Via Matris* wpisuje się w nurt utworów podejmujących tematykę wewnętrznej duchowości i poszukiwania sacrum w muzyce. Myślę, że przytoczone wypowiedzi dotyczące postrzegania dzieła muzycznego skłoniły mnie do refleksji nad obranymi ideami. Oczywiście nie były one głównym sprawcą moich działań, jednakże poszerzyły mój horyzont myślowy, a to niewątpliwie wpłynęło na kształt utworu.

Wśród moich kompozycji poprzedzających *Via Matris* znajdują się oratorium *Mysteria Dolorosa* przeznaczone na chór, solistów oraz kameralny zespół instrumentalny, orkiestrowe *Silentium* oparte na religijnych medytacjach *Lectio Divina* (będący przedmiotem mojej pracy magisterskiej), *Miniatury dla 16 wykonawców* (utwór eksplorujący aspekty przestrzennego rozmieszczenia wykonawców), *Spaces of the imagination* – wokalnie-instrumentalna kompozycja z elementami wizualizacji oraz teatralizacji, a także cykl utworów chóralnych do słów Krzysztofa Kamila Baczyńskiego.

### **1.1.2. Wybrane przykłady wypowiedzi twórców na temat duchowości**

Okres Wielkiego Postu był i nadal jest źródłem inspiracji dla artystów z każdej dziedziny sztuki. Za sprawą śmierci Chrystusa, twórcy przedstawiają swoje wizje i pojmowanie cierpienia i śmierci i wyjątkowości tych chwil. Niejednokrotnie wówczas odnoszą się do modlitw lub fragmentów biblijnych, doposażając swoje dzieła w kontekst programowy.

Warto zaznaczyć, że szeroko rozumiana tematyka pasyjna, przedstawiająca cierpienie i śmierć Chrystusa może być także interpretowana przez kompozytora w sposób uniwersalny i humanistyczny, na co uwagę zwracają sami twórcy w wypowiedziach dotyczących ich muzyki i zawartej w niej duchowości. Podczas ogólnego szkicowania osobistego podejścia do kwestii religijnych i jego wpływu na działalność kompozytorską warto posłużyć się wybranymi

---

<sup>4</sup> Z. Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Kraków 1975, s. 8.

przykładami uznanych twórców. Opisują oni różne perspektywy wykorzystania tekstów i inspiracji religijnych w swoich utworach. Wskazują także na możliwie rozległą płaszczyznę do interpretacji i przesłania poszczególnych utworów. O owej różnorodności w przypadku swojego dzieła *Pasja według św. Łukasza* Krzysztof Penderecki wypowiedział się w następujący sposób:

Jestem katolikiem, ale - moim zdaniem - żeby komponować muzykę religijną, nie trzeba należeć do jakiegoś kościoła. Wystarczy mieć jakieś przekonania religijne i pragnąć je wyrazić. Nie mam nic przeciwko temu, by moją muzykę traktowano jako «wyznanie»; pod tym względem jestem romantykiem. [...] *Pasja* jest cierpieniem i śmiercią Chrystusa, ale również cierpieniem i śmiercią Oświęcimia, tragicznym doświadczeniem ludzkości z połowy dwudziestego stulecia. I w tym samym sensie ma ona mieć, według moich zamierzeń i odczuć, charakter uniwersalny, humanistyczny<sup>5</sup>.

Postawę otwartości i uniwersalności przesłania muzyki prezentuje Andrzej Panufnik. W jednym z wywiadów dotyczących komentarza do swojego utworu *Universal Prayer* powiedział:

Od pewnego czasu pragnęłam skomponować utwór niosący przesłanie duchowe, które jednoczyłyby uczucia całej ludzkości, wszystkich ras i religii, które usiłowałyby przezwyciężyć tragiczne podziały istniejące w naszym niespokojnym i niebezpiecznym świecie<sup>6</sup>.

Za twórcę wyrażającego głębokie przywiązanie do wiary chrześcijańskiej można wskazać Oliviera Messiaena. Francuski kompozytor i organista, sporą część swojej twórczości poświęcił tematyce religijnej oraz wierze w Boga. Podczas jednej ze swych wypowiedzi dotyczących utworu *Trois petites liturgies de la présence divine* powiedział:

Pragnęłam dokonać aktu liturgicznego. Uczynić z koncertu coś w rodzaju nabożeństwa na chwałę Bożą. Moja muzyka, czy to czysta, czy świecka, czy teologiczna, opiewa zawsze moją wiarę. Pierwsza idea, jaką pragnę wyrazić, ta najważniejsza, bo znajdująca się ponad wszystkim, to istnienie prawd wiary katolickiej. Pewna liczba moich dzieł służy wydobyciu na światło dzienne prawd teologicznych wiary katolickiej. Oto pierwszy aspekt mojej twórczości, najbardziej chlubny i niewątpliwie najbardziej użyteczny, najważniejszy, może jedyny, którego nie pożałuję w godzinie mojej śmierci<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Cyt. za: L. Erhardt, *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*, PWM, Kraków 1975, s. 58.

<sup>6</sup> Cyt. za: A. Panufnik, L. Camilla Jessel Panufnik, *Andrzej Panufnik o sobie*, autoryzowany przekład z języka angielskiego M. Glińska, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1990, s. 325.

<sup>7</sup> J. Gleńsk, praca doktorska: *Teologiczny wymiar twórczości w świetle dzieł Oliviera Messiaena*, Papieski Wydział Teologiczny, Wrocław 2010, s. 149.



W innej rozmowie swoje ugruntowanie religijne i jego rozwój opisuje:

Od dziecka pociągała mnie nieodparcie wiara katolicka, muzyka, teatr i dekoracje teatralne. Tylko dwie pierwsze pasje przetrwały. Próbowalem być muzykiem chrześcijańskim i wyśpiewać swą wiarę, ale nigdy mi się to nie udało. Bez wątplenia dlatego, że nie byłem jej godny (mówię to bez fałszywej pokory!). Muzyka czysta, muzyka świecka, a zwłaszcza muzyka teologiczna (nie mistyczna bynajmniej, jak sądzi większość moich słuchaczy), występują na przemian w mojej produkcji. Nie wiem naprawdę, czy mam jakąś estetykę, ale mogę powiedzieć, że moje upodobania idą w kierunku muzyki lśniącej, wyrafinowanej, rozkosznej nawet (ale nie zmysłowej z pewnością!). [...] Muzyka, która by była świeżą krwią, gestem wymownym, zapachem nieznanym, ptakiem bezsennym. Muzyki niczym witraż, wirowaniem dopełniających się barw. Muzyka, która wyraża koniec czasu, wszechobecność boską, ciała słoneczne, tajemnice boskie i nadprzyrodzone. Która by była tęczą teologiczną<sup>8</sup>.

Jeden z najwybitniejszych twórców *sacrum* w muzyce współczesnej, estoński kompozytor Arvo Pärt na temat odkrycia zamiłowania do religii i jego zainteresowań wypowiada się w następujący sposób:

Moja muzyczna edukacja została uformowana na bazie muzyki Kościoła rzymskokatolickiego. Wyznanie prawosławne przyszło do mnie później, nie tak bardzo za sprawą muzyki cerkiewnej, lecz przez nauczanie i muzykę wczesnego chrześcijaństwa oraz bizantyjskich świętych. I to duchowe dziedzictwo najbardziej na mnie wpłynęło<sup>9</sup>.

Z pewnością każda z przytoczonych myśli kompozytorów na temat rozwoju duchowego, ale także aspektu przesłania płynącego z ich poszczególnych utworów, ma swoje odzwierciedlenie w powstałej muzyce oraz w percepcji słuchaczy.

## 1.2. „Via Matris”<sup>10</sup> jako nabożeństwo

Wśród modlitw i tekstów wykorzystujące tematykę Wielkiego Postu częstym źródłem inspiracji do powstania nowego dzieła była sekwencja *Stabat Mater* opisująca boleść Maryi – Matki Chrystusa, stojącej obok krzyża tuż przed śmiercią jej Syna. Równie powszechnym natchnieniem twórczym wydaje się być „Via Crucis” (droga krzyżowa), przedstawiana w rozmaity sposób w utworach muzycznych i wizualnych. Nabożeństwem pokrewnym do nich, ale zdecydowanie mniej znanym nawet wśród wiernych jest „Via Matris”, czyli w tłumaczeniu na język polski „Droga Matki”.

---

<sup>8</sup> S. Jarociński, *Orfeusz na rozdrożu – eseje o muzyce i muzykach XX wieku*, PWM, Kraków 1974, s. 108-109.

<sup>9</sup> Cyt. za: A. Shenton, *Arvo Pärt. Słyszalne światło. Muzyka chóralna i organowa. 1956-2015*, tłum. Joanna Jasińska, Chopin University Press, Warszawa 2019, s. 121.

<sup>10</sup> U progu rozważań dotyczących nabożeństwa, zarysu historycznego, uwarunkowań teologicznych oraz jego budowy zaznaczam, iż „Via Matris” opisane cudzysłowem traktuję jako nazwę nabożeństwa, a jednocześnie *Via Matris* – zanotowanego kursywą jako tytuł mojego utworu doktorskiego.

### 1.2.1. Zarys historyczny

„Via Matris” to chrześcijańska modlitwa odprawiana w formie nabożeństwa, inspirowana drogą krzyżową – „Via Crucis”. W odróżnieniu od drogi krzyżowej, „Via Matris” koncentruje swoją uwagę na postaci Maryi, matki Jezusa. Podczas przemierzania kolejnych stacji, wierni rozważają wybrane fragmenty Biblii opisujące smutki i boleści Matki. Pomiędzy następującymi po sobie częściami nabożeństwa pojawiają się modlitwy, prośby i podziękowania skierowane do Matki Bożej.

Szczegółowe informacje na temat historii praktyki nabożeństwa można znaleźć w dokumencie wydanym przez generalną kurię rzymską z 1999 roku pod tytułem „Via Matris Dolorosae - Celebration Of Our Lady's Sorrowful Journey”. Zawarty jest tam przebieg celebrowania modlitwy „Via Matris” oraz kultu jej smutków i boleści.

Początki nabożeństwa „Via Matris” są niejasne. Z pewnością formuła i założenia wynikają z pokrewnej modlitwy „Via Crucis”, mocno zakorzenionej w praktyce chrześcijańskiej. „Via Crucis” ewoluowała w późnym średniowieczu w modlitwę skupioną wokół tajemnicy męki Chrystusa. Warto zaznaczyć, że przedśmiertną drogą krzyżową którą kroczył Jezus Chrystus, od trybunału Piłata aż na Kalwarię, kroczyła także jego matka – Maryja. W dużej mierze była to ich wspólna podróż, co w obu nabożeństwach uwzględnione jest wzajemnym przenikaniem tematycznym poszczególnych stacji („Via Crucis” i „Via Matris”)<sup>11</sup>.

Zanim nabożeństwo „Via Matris” uzyskało oficjalny status modlitwy uznanej i zatwierdzonej przez kościół, pokrewne jemu obrzędy i praktyki religijne występowały niezależnie od siebie w różnych ośrodkach m.in. w Belgii, Hiszpanii, Włoszech czy w Stanach Zjednoczonych.

W latach 1628-1629 w Mechelen w Belgii, Bractwo Siedmiu Boleści wzniosło siedem stacji, z czego sześć umiejscowionych było wokół katedry, a siódma znajdowała się wewnątrz świątyni. Informacje te zostały zawarte w „Relazione del IV centenario della fondazione della Confraternità dei Sette Dolori celebrato a Malines A.D. 1885”. Autorem dokumentu był najprawdopodobniej ojciec Agostino M. Morini. Dokumenty opisujące te dzieje, wskazują również fakt, iż nabożeństwo to było szeroko rozpowszechnione we Flandrii i bardzo cenione

---

<sup>11</sup> Por. tłum. własne, Fra Hubert M. Moons, O.S.M. Prior General, *Via Matris Dolorosae - Celebration Of Our Lady's Sorrowful Journey*, Curia Generalizia OSM, Rzym 1999, wersja elektroniczna, s. 3.

przez władze kościelne. Nie jest do końca jasne czy możemy połączyć te siedem wspomnianych wcześniej stacji z nabożeństwem „Via Matris”.

Niestety brak też konkretnych dowodów na tezę, iż „Via Matris” ma hiszpańskie pochodzenie. Nawet jeśli nabożeństwo nie powstało w tym kraju, to z pewnością podobne praktyki religijne były szeroko rozpowszechnione. Świadczy o tym bogata literatura poświęcona męce Chrystusa i cierpieniu Najświętszej Maryi Panny. Być może więc poprzednikiem „Via Matris” była procesja ustanowiona w 1661 roku przez służebną wspólnotę w Barcelonie. Wydarzenie to miało miejsce w Niedzielę Palmową, gdzie wówczas wierni podążali ulicami miasta przez siedem stacji przedstawiających Boleści Błogosławionej Dziewicy. Podczas każdego przystanku odgrywano sceny przedstawiające wybrane fragmenty Ewangelii. Procesja ta odbywała się w okolicach kościoła zakonu Serwitów<sup>12</sup> w Barcelonie<sup>13</sup>. Wydarzenie to zawierało już dwa elementy charakterystyczne dla praktyki „Via Matris”: ukazanie Siedmiu Boleści Matki Bożej w ich chronologicznej kolejności oraz przedstawienie „drogi” jako wyrazu rytualnego konduktu.

W zgromadzeniu Serwitów istniała praktyka wieszania siedmiu obrazów w krużgankach klasztoru lub kościoła. Malowidła te przedstawiały Siedem Boleści Matki Bożej uszeregowane na podstawie jej życia, w kolejności chronologicznej. Praktyka ta miała miejsce w Monte Senario, gdzie w roku 1717 po gruntownym remoncie klasztoru, ówczesny biskup, a zarazem przeor zakonu Serwitów Giovanni Francesco Poggi dokonał konsekracji kościoła i poświęcił go Matce Bożej Siedmiu Boleści i św. Filipowi Benicjuszowi<sup>14</sup>.

„Via Matris” bez względu na swoje pochodzenie wpisuje się w ruch nabożny kultu Matki Bolesnej, celebrowany przez Serwitów. Ślady tego nabożeństwa można znaleźć w *Legenda de origine Ordinis*<sup>15</sup> - dokumentu opisującego historię początków zakonu. Praktyka znacznie rozrosła się między XVII a XIX wiekiem. W tym czasie miało miejsce ważne wydarzenie związane z kultem Matki Bożej Bolesnej. Święta Kongregacja Obrzędów za aprobatą papieża Innocentego XII promulgowała 9 sierpnia 1692 roku dekret *Cum Sacrorum*.

---

<sup>12</sup> „Serwici – oficjalnie Zakon Sług Najświętszej Maryi Panny, *Ordo Servorum Beatae Mariae Virginis*. [...] Nazwa jest regularnym spolszczeniem formy łac. *Serviti*, a ta to mianownik l. mn. imiesłowu przeszłego biernego (*part. perf. pass.*) *servitus*, -a, -u od *servio*, -ire, -ivi, -itum ‘służyć, posługiwać komuś’; znane ze słów wkładanych w usta Lucyperowi, gdy wypowiedział posłuszeństwo Bogu: *Non serviam Tibi* ‘Nie będę Ci służył.’” cyt. za, E. Breza, *Nazwy zakonów i zgromadzeń zakonnych męskich*, w: „*Slavia Occidentalis*”, (69), 2012, s. 75.

<sup>13</sup> Por. tłum. własne, Fra Hubert M. Moons, O.S.M. Prior General, *Via Matris Dolorosae - Celebration Of...*, s. 3-4.

<sup>14</sup> Por. tamże, s. 4.

<sup>15</sup> Dokument znajdujący się w archiwach zakonu Serwitów, powstał około 1318 roku, źródło: <http://servidimaria.net/sitoosm/en/history/sources/lo.pdf>, dostęp: 26.08.2021.

Ojciec Giovanni Francesco Poggi, przeor Zakonu Serwitów wnosił, by w dekrecie osoba Matki Bożej Bolesnej oraz nabożeństwo do Siedmiu Boleści Najświętszej Dziewicy zostały przypisane do celebracji zakonu Serwitów i stanowiły jego główną, swoistą cechę. Dekret był ukoronowaniem procesu, w którym wyłoniły się i ukazały różne rodzaje nabożeństw liturgicznych i ludowych do Matki Bolesnej. Był również przyczynkiem i punktem wyjścia dla nabożeństw pokrewnych np. ku czci Królowej Męczenników<sup>16</sup>. „Via Matris”, które wyłoniło się z pobożności ludowej jako nabożeństwo wpisało się zatem w założenia zakonu Serwitów.

W pierwszej połowie XIX wieku wspólnota San Marcello al Corso w Rzymie przyczyniła się do spopularyzowania nabożeństwa „Via Matris”. W roku 1836 w każdy piątek Wielkiego Postu zaczęto odprawiać tę praktykę duchowną w ich kościele parafialnym, a w 1837 roku papież Grzegorz XVI wydał pismo *Cum sane laudabilis*. W piśmie tym Grzegorz XVI aprobował upamiętnienie Matki Bożej Bolesnej za pomocą odpowiednich modlitw oraz praktyką stacji do Siedmiu Boleści Najświętszej Maryi Panny. Kult ten, papież uznał za godny rozpowszechniania, pomnażający chrześcijańską pobożność i prowadzący do zbawienia<sup>17</sup>. Grzegorz XVI udzielił odpustu zupełnego i odpuszczenia grzechów skruszonym wiernym, którzy w odpowiednie dni, siedmiokrotnie odwiedzą i odprawią modlitwę w jednym z kościołów zawierających siedem stacji ukazujących Boleści Najświętszej Maryi Panny<sup>18</sup>. Broszura, w której zostały ujęte informacje o odpuście oraz opis i formuła przebiegu nabożeństwa doczekała się kilkunastu wydań, a w 1852 roku wcielono ją do przewodnika *Breve notizia dell'abito e corona dei sette dolori* autorstwa Ojca Giovanniego Marii Pecoroniego<sup>19</sup>.

Trzydzieści lat później w 1883 roku przeor zakonu Serwitów Pierfrancesco M. Testa, polecił przygotowanie wizerunku siedmiu stacji „Via Matris”. Na prośbę przeora, papież Leon XIII 8 maja 1883 roku dokumentem *Deiparae Perdolentis* zastrzegł obrzęd praktykowania nabożeństwa siedmiu stacji „Via Matris” dla zakonu Serwitów. Dzięki temu formuła ta była pokrewna z założeniami zakonu oraz stała się specyficznym wyrazem pobożności maryjnej. Przeor generalny Pierfrancesco M. Testa umieścił „Via Matris” w regule i przewodniku dla braci i sióstr zakonu Serwitów (opublikowanym w 1884). W duchu reguły serwickiej, zakon udostępnił nabożeństwo wszystkim chcącym je praktykować<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Por. *Via Matris Dolorosae - Celebration Of...*, s. 5.

<sup>17</sup> Por. tamże, s. 5.

<sup>18</sup> Por. tamże, s. 5, cyt. za przyp. *I sette acerbissimi dolori di Maria meditati nella forma Medesima della Via Crucis*, Typografia Marini i Compagno, Rzym 1842, wersja elektroniczna, s. 24.

<sup>19</sup> Por. *Via Matris Dolorosae - Celebration Of...*, s. 6.

<sup>20</sup> Por. tamże, s.6.

W XX wieku, a dokładnie w roku 1937 w Bazylice Matki Bożej Bolesnej w Chicago ks. James M. Keane członek zgromadzenia Serwitów zainauguował koncelebrowanie nabożeństwa „Via Matris”. Zainteresowanie wiernych było tak duże, że nabożeństwo odprawiano kilkakrotnie w ciągu dnia między godziną 7:00 a 22:00, w dziewięć pierwszych piątków miesiąca. Ta idea zakorzeniła się na dłużej w formie praktyki nowenny. Wydano wówczas biuletyn nowenny, a kościół w Chicago przyczynił się do rozpropagowania nabożeństwa do Matki Bożej Bolesnej również poza ich prowincją, m.in. w prowincji kanadyjskiej – w Ottawie i Montrealu<sup>21</sup>.

W Polsce praktyka kultu nabożeństwa „Via Matris” nie została tak rozwinięta jak w Belgii, Hiszpanii, Włoszech czy Stanach Zjednoczonych i Kanadzie. Na przestrzeni lat wykształciły się jednak modlitwy podobne do tego nabożeństwa, powszechnie odmawiane przez wiernych, takie jak: koronka czy różaniec do Siedmiu Bolesci.

### 1.2.2. Ugruntowanie teologiczne

„Via Matris” jest nabożną praktyką, w której wierni podążając między stacjami, rozważają drogę życia Najświętszej Maryi Panny. W sposób metaforyczny zostały ujęte: podróż całego życia Maryi oraz wzór jej postępowania.

Teologiczny wymiar i podstawy nabożeństwa „Via Matris” determinuje *Dyrektorium o pobożności ludowej i liturgii*:

Ścisła łączność Chrystusa ukrzyżowanego z bolesną Maryją Dziewicą [...] występuje także w liturgii i pobożności ludowej. Jak Chrystus jest „Mężem boleści” (Iż 53,3), przez którego spodobało się Bogu „znów pojednać wszystko ze sobą: przez Niego – i to, co na ziemi, i to, co w niebiosach, wprowadziwszy pokój przez krew Jego krzyża” (Kol 1, 20), tak Maryja jest „Niewiastą bolejącą”, którą Bóg zechciał przyłączyć do swego Syna jako Matkę i uczestniczkę Jego męki (socia passionis). [...] Główną myślą tego nabożeństwa jest rozważanie całego życia Maryi, począwszy od prorocтва wypowiedzianego przez Symeona (por. Łk 2, 34-35) aż do męki i złożenia do grobu Jej Syna, Jej drogi wiary i cierpienia; drogi podzielonej na siedem „stacji” odpowiadających „siedmiu boleściom”<sup>22</sup>.

W dokumencie tym, pojawiają się również informacje o idei celebrowania siedmiu stacji nabożeństwa i powiązaniach „Via Crucis” z „Drogą Matki”:

Od pierwszych dni dziecięstwa Chrystusa życie Maryi włączone w odrzucenie Jej Syna przez ludzi, upływało pod znakiem przepowiedzianego przez Symeona miecza (Łk 2, 35). Pobożność ludu chrześcijańskiego w bolesnym

---

<sup>21</sup> Por. tamże, s.6.

<sup>22</sup> Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *Dyrektorium o pobożności ludowej i liturgii. Zasady i wskazania*, Pallotinum, Poznań 2003, s. 102.

życiu Maryi wyróżniła siedem głównych wydarzeń i nazwała je „siedmioma boleściami” błogosławionej Dziewicy Maryi. Tak więc, na sposób Drogi krzyżowej powstało nabożeństwo Drogi Matki bolesnej lub po prostu Drogi Matki. Także i to nabożeństwo zatwierdziła Stolica Apostolska<sup>23</sup>.

„Via Matris” nierozzerwalnie łączy się z cierpieniem Jezusa Chrystusa i utożsamia tajemnicę Kościoła. Poszczególne stacje nabożeństwa są etapami drogi wiary i smutku, których doświadczyła Matka Boża, co jednocześnie symbolizuje Kościół wędrujący w wierze i trudach wiekowych doświadczeń aż do końca czasów. Podążając za *Dyrektorium pobożności ludowej i liturgii* czytamy:

Nabożeństwo to odsyła nas także do misterium Kościoła. Stacje Drogi Matki są etapami tej drogi wiary i cierpienia, na której Dziewica Maryja wyprzedziła Kościół i którą to drogą będzie on musiał kroczyć aż do końca wieków<sup>24</sup>.

Fundamentem „Via Matris” tak, jak w każdym innym maryjnym nabożeństwie przedstawiona jest nierozzerwalna jedność Matki Bożej z Jezusem Chrystusem w urzeczywistnianiu boskiego planu zbawienia. Plan ten począwszy od Słowa wcielonego osiąga najwyższy wyraz w śmierci i zmartwychwstaniu Chrystusa. Postać Maryi jest utożsamiana jako współtwórca chrystusowego wypełniania dzieła odkupienia, a sam Ukrzyżowany Syn i jego Matka są połączeni w planie zbawienia, stąd akty pobożności, celebrowanie liturgiczne i nabożeństwa im poświęcone, są ze sobą powiązane<sup>25</sup>. Całe życie Matki Bożej od zwiastowania i prorocstwa Symeona aż do śmierci i pochówku jej Syna, jest symboliczną podróżą wiary i cierpienia co ukazują założenia „Via Matris”. Nabożeństwo dzieli tę podróż na siedem stacji, które odpowiadają różnym epizodom z życia Maryi nazywanym przez lud chrześcijański jako jej „siedem głównych boleści”. Na kartach Ewangelii nie odnajdziemy dokładnych danych dotyczących biografii poszczególnych postaci. Przedstawiają one raczej etapy wędrówki życiowej Jezusa i Maryi oraz wydarzenia im towarzyszące. Poszczególne fragmenty z ksiąg Ewangelii przedstawiają podróże Maryi w siedmiu symbolicznych punktach jako<sup>26</sup>:

---

<sup>23</sup> Tamże, s. 102.

<sup>24</sup> Tamże, s. 102-103.

<sup>25</sup> Więcej informacji znajduje się w pozycji bibliograficznej: G. M. Pecoroni, *Breve notizia dell'abito e corona dei sette dolori*, Michelle Puccinelli, Rzym 1796, wersja elektroniczna pod adresem: [https://books.google.pl/books?id=VDlaHB4NLjwC&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbg\\_summary\\_r&ad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.pl/books?id=VDlaHB4NLjwC&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbg_summary_r&ad=0#v=onepage&q&f=false), dostęp: 29.08.2021.

<sup>26</sup> Por. *Via Matris Dolorosae - Celebration Of...*, s. 7.

1. Wędrowka Córki Syjonu<sup>27</sup> – fragment Ewangelii, w którym Maryja jest przedstawiona jako pierwsza ewangelistka Królestwa Bożego i głosicielka Nowego Przymierza. Odwiedzając Elżbietę, Maryja wypowiada słynne słowa pozdrowienia *Magnificat*:

Wielbi dusza moja Pana, i raduje się duch mój w Bogu, moim Zbawcy. Bo wejrzał na uniżenie Służebnicy swojej. Oto bowiem błogosławić mnie będą odąd wszystkie pokolenia, gdyż wielkie rzeczy uczynił mi Wszechmocny; a święte jest Jego imię – i miłosierdzie Jego z pokoleń na pokolenia dla tych, co się Go boją. On przejawia moc ramienia swego, rozprasza pyszniących się zamysłami serc swoich. Strąca władców z tronu, a wywyższa pokornych. Głodnych syci dobrami, a bogaczy odprawia z niczym. Ujął się za sługą swoim, Izraelem, pomny na miłosierdzie swoje, jak przyobiecał naszym ojcom Abrahamowi i jego potomstwu na wieki<sup>28</sup>.

2. Wędrowka brzemiennej Maryi z Nazaretu do Betlejem i narodziny jej syna Jezusa:

Kiedy tam przebywali, nadszedł dla Maryi czas rozwiązania. Powiła swego pierworodnego Syna, owinęła Go w pieluszki i położyła w żłobie, gdyż nie było dla nich miejsca w gospodzie<sup>29</sup>.

3. Podróż Maryi do Jerozolimy, celem ofiarowania swojego Syna w świątyni. Maryja doświadcza wówczas prorocтва Symeona, przewidującego losy jej i Jezusa.

Symeon zaś błogosławił Ich i rzekł do Maryi, Matki Jego: Oto Ten przeznaczony jest na upadek i na powstanie wielu w Izraelu, i na znak, któremu sprzeciwiac się będą – a Twoją duszę miecz przeniknie – aby na jaw wyszły zamysły serc wielu<sup>30</sup>.

4. Ucieczka z Józefem i Dzieciątkiem do Egiptu przed prześladowaniami króla Heroda oraz powrót do Galilei.

[...] oto anioł Pański ukazał się Józefowi we śnie i rzekł: Wstań, weź Dziecię i Jego Matkę i uchodź do Egiptu; pozostań tam, aż ci powiem; bo Herod będzie szukał Dziecięcia, aby Je zgładzić<sup>31</sup>.

[...] Wstań, weź Dziecię i Jego Matkę i idź do ziemi Izraela, bo już umarli ci, którzy czyhali na życie Dziecięcia.

[...] Otrzymawszy zaś we śnie nakaz, udał się w okolice Galilei. Przybył do miasta, zwanego Nazaret, i tam osiadł. Tak miało się spełnić słowo Proroków: Nazwany będzie Nazarejczykiem<sup>32</sup>.

5. Podróż Maryi udającej się na wesele do Kany Galilejskiej, gdzie Jezus objawił chwałę Mesjańskiego Oblubieńca, przemieniając wodę w wino budując zaufanie swojej

---

<sup>27</sup> Każdy z podpunktów jest cytatem dokumentu *Via Matris Dolorosae - Celebration Of Our Lady's Sorrowful Journey*, natomiast cytowane fragmenty ewangeliczne zaczerpnięte są bezpośrednio z Pisma Świętego.

<sup>28</sup> *Ewangelia wg św. Łukasza. Narodzenie i życie ukryte Jana Chrzciciela i Jezusa przed narodzeniem*, 1, 46-55. w: *Biblia Tysiąclecia*, Wydanie V, dostęp cyfrowy, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 2006. s. 3707-3708.

<sup>29</sup> Tamże, *Narodzenie Jezusa*, 2, 6-7. s. 3715.

<sup>30</sup> Tamże, *Prorocтво Symeona*, 2, 34-35. s. 3722.

<sup>31</sup> *Ewangelia wg św. Mateusza, Ucieczka do Egiptu*, 2, 13. s. 3267.

<sup>32</sup> Tamże, *Powrót do Nazaretu*, 2, 19-20, 22-23. s. 3269 – 3270.

działalności wśród apostołów. Po weselu Maryja z Jezusem i jego uczniami zmierzają do Kafarnaum.

Trzeciego dnia odbywało się wesele w Kanie Galilejskiej i była tam Matka Jezusa. Zaproszono na to wesele także Jezusa i Jego uczniów. A kiedy zabrakło wina, Matka Jezusa rzekła do Niego: Nie mają wina. Jezus Jej odpowiedział: [Czyż] to moja lub Twoja sprawa, Niewiasto? Czy jeszcze nie nadeszła godzina moja? Wtedy Matka Jego powiedziała do sług: Zróbcie wszystko, cokolwiek wam powie<sup>33</sup>.

Taki to początek znaków uczynił Jezus w Kanie Galilejskiej. Objawił swoją chwałę i uwierzyli w Niego Jego uczniowie. Następnie On, Jego Matka, bracia i uczniowie Jego udali się do Kafarnaum, gdzie pozostali kilka dni<sup>34</sup>.

6. Maryja okazuje troskę jako matka, świadoma faktu, że przyjęcie nauki Jezusa i kierowane przez Niego słowa są ważniejsze niż ziemskie, biologiczne macierzyństwo:

Tymczasem nadeszła Jego Matka i bracia i stojąc na dworze, posłali po Niego, aby Go przywołać. A tłum ludzi siedział wokół Niego, gdy Mu powiedzieli: Oto Twoja Matka i bracia na dworze szukają Ciebie. Odpowiedział im: Któż jest moją matką i [którzy] są moimi braćmi? I spoglądając na siedzących dokoła Niego, rzekł: Oto moja matka i moi bracia. Bo kto pełni wolę Bożą, ten jest Mi bratem, siostrą i matką<sup>35</sup>.

7. Maryja podąża śladem wiernej uczennicy, trwając u boku swego syna Jezusa aż do jego męczeńskiej drogi na Kalwarię, gdzie oddał życie dla zbawienia ludzkości:

A obok krzyża Jezusowego stały: Matka Jego i siostra Matki Jego, Maria, żona Kleofasa, i Maria Magdalena. Kiedy więc Jezus ujrzał Matkę i stojącego obok Niej ucznia, którego miłował, rzekł do Matki: Niewiasto, oto syn Twój. Następnie rzekł do ucznia: Oto Matka twoja. I od tej godziny uczeń wziął Ją do siebie<sup>36</sup>.

Modlitwy „Via Matris” oraz „Via Crucis” były pierwotnie traktowane jako akt wspólnotowy. Obecnie, nabożeństwa te można odprawiać prywatnie, samodzielnie, lecz zaleca się, aby były one kontemplowane przez wspólnotę wiernych zebranych w tym konkretnym celu<sup>37</sup>.

„Via Crucis” i „Via Matris” są modlitwami biblijnymi. Rozważania do tych nabożeństw, zaczerpnięto z Ewangelii i tradycyjnych tekstów Kościoła. Medytacje z Ewangelii są poszerzone o zapowiedzi lub wydarzenia ze Starego Testamentu. Przykładem tego faktu jest druga stacja Via Matris dotycząca prześladowania nowonarodzonych dzieci przez Króla Heroda. W Księdze Wyjścia odnajdujemy paralelną sytuację, kiedy w czasie narodzin Mojżesza trwały represje wobec niemowląt, zarządzane przez sprawującego władzę faraona.

---

<sup>33</sup> *Ewangelia wg św. Jana, Pierwszy znak w Kanie Galilejskiej*, 2, 1-5. s. 3965-3966.

<sup>34</sup> *Tamże, Jezus w Kafarnaum*, 2, 11-12. s. 3968.

<sup>35</sup> *Ewangelia wg św. Marka, Prawdziwi krewni Jezusa*, 3, 31-35. s. 3564 – 3565.

<sup>36</sup> *Ewangelia wg św. Jana, Testament dany z krzyża*, 19, 25-27. s. 4170-4171.

<sup>37</sup> *Por. Via Matris Dolorosae - Celebration Of...*, s. 8.



I wezwał król egipski położne, mówiąc do nich: Czemu tak czynicie i czemu pozostawiacie chłopców przy życiu? One odpowiedziały faraonowi: Kobiety hebrajskie nie są podobne do Egipcjanek, są zdrowe, toteż rodzą wcześniej, zanim przybędzie do nich położna. [...] Faraon wydał wtedy rozkaz całemu swojemu ludowi: Wszystkich nowo narodzonych chłopców wyrzucajcie do rzeki, a każdą dziewczynkę pozostawiajcie przy życiu<sup>38</sup>.

Zgodnie z zapisem przewodnika po nabożeństwie „Via Matris”, celebracja modlitwy powinna podkreślać jej wielkanocny aspekt, ze względu na nawiązania poszczególnych stacji do tajemnicy paschalnej.

Pierwsza stacja – prorocstwo Symeona – odnosi się do sytuacji przewidywania przyszłości przez mędrca, dotyczącej męki i śmierci krzyżowej Jezusa. Stacja druga – ucieczka do Egiptu – ujawnia groźbę śmierci ze strony władcy Heroda oraz opiekę Boga Ojca objawiającą się proroczymi snami Józefa na temat ucieczki i powrotu. Sny te to także nawiązanie do prześladowania i pojmania Jezusa. Stacja trzecia – poszukiwania zaginionego Jezusa w Jerozolimie – to trzydniowe poszukiwania zaginionego syna Maryi i Józefa, gdzie symbolika trzech dni może być interpretowana jako trzy dni spędzone przez Jezusa w grobie oczekującego na zmartwychwstanie. Stacja czwarta – spotkanie Matki i Syna – ukazująca jedną z ostatnich wspólnych chwil Maryi i Jezusa, podczas drogi krzyżowej na Kalwarię. Stacja piąta – Maryja stojąca u stóp ukrzyżowanego Jezusa – wyrażająca cierpienie i bliskość między matką a synem. Stacja szósta – Matka przyjmująca martwe ciało Syna – opisująca chwilę tuż po męczeńskiej śmierci Chrystusa. Stacja siódma – Maryja składa ciało Jezusa w grobie i wyczekuje zmartwychwstania – dająca nadzieję na życie wieczne<sup>39</sup>.

Nabożeństwo „Via Matris” mimo zaangażowania w kontemplację tajemnicy paschalnej nie obejmuje zmartwychwstania, które jest sednem Misterium Paschalnego. Skupia ona swoją uwagę na perspektywie obserwacji wydarzeń Maryi - Królowej Niebios<sup>40</sup>.

Odprawianie i obrzęd „Via Matris” polega na zbliżeniu się sercem do tajemnicy ludzkiego, ziemskiego cierpienia Matki Bożej. W sposób przenośny gorliwa kontemplacja wiernych, doprowadza do przebywania z Maryją u stóp chrystusowego krzyża. Rozważania i treść nabożeństwa, mimo że dotyczą bezpośrednio sfery wiary, wpływają na zdolność zrozumienia, empatii i współodczuwania cierpienia innych ludzi żyjących wokół<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> *Księga Wyjścia*, 1,18-22, w: *Biblia Tysiąclecia*, Wydanie V, dostęp cyfrowy, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 2006, s. 177.

<sup>39</sup> Por. *Via Matris Dolorosae - Celebration Of...*, s. 9.

<sup>40</sup> Por. tamże, s. 9.

<sup>41</sup> Por. tamże, s. 11.

### 1.2.3. Budowa i formuła

Istnieją dwie tradycje dotyczące nabożeństwa Siedmiu Boleści Matki Bożej. Pierwsza skupia się wokół fundamentalnego wydarzenia ukrzyżowania Chrystusa. Spojrzenie to podkreśla współczucie, łzy Matki i osamotnienie spowodowane męką i śmiercią jej Syna. Serwita Niccolo d'Arezzo w dziele *Planctus Dominae* wymienia siedem boleści Maryi jako siedem mieczy przenikających jej duszę<sup>42</sup>. Druga tradycja modlitwy poszerza cierpienia związane z Męką Pańską o wydarzenia z całego życia Maryi oraz epizody z dzieciństwa Jezusa. Nabożeństwo „Via Matris” opiera się na drugiej tradycji obejmującej wszystkie wydarzenia z życia Matki Bożej. Obecne nazwy stacji możemy zidentyfikować dzięki inskrypcji anonimowego autora z około 1491 roku. Jedyną sporną kwestią w schemacie nabożeństwa stanowiła tematyka pierwszej stacji. Na przestrzeni czasu praktykowania modlitwy skryształizowały się dwie interpretacje pierwszej boleści Matki Bożej – obrzezanie Jezusa lub prorocstwo Symeona. W roku 1660 zgromadzenie ustawodawcze zgromadzenia Serwitów w miejscowości Reggio Emilia we Włoszech wydało dekret stwierdzający „Obrzezanie Jezusa” jako pierwszą z Siedmiu Boleści Matki Bożej. Mimo dekretu, zakorzenione w tradycji „Prorocstwo Symeona” z czasem przejęło rolę pierwszej z Boleści, pozostając bez zmian aż do dzisiejszych czasów<sup>43</sup>.

„Via Matris” składa się z siedmiu stacji. Nabożeństwo to odprawia się w sposób podobny do „Via Crucis”, podążając w formie procesji od pierwszej do siódmej stacji. Rozmieszczone są one najczęściej wokół wnętrza kościoła, a każda z nich opisuje konkretny smutek i przeżywaną boleść Matki Bożej, które dodatkowo, symbolicznie zobrazowane są ikoną ilustrującą treść stacji. Zamiast niesionego krzyża – jak w nabożeństwie drogi krzyżowej – procesja przechodzi od stacji do stacji niosąc figurę Matki Bożej Bolesnej, której serce przebite jest mieczem. „Via Matris” celebrowane jest głównie w trakcie okresu Wielkiego Postu oraz w okolicach Święta Matki Bożej Bolesnej<sup>44</sup> (w polskim kościele przeżywanym 15 września).

Fabuła nabożeństwa „Via Matris” przedstawia siedem różnych wydarzeń z życia Maryi<sup>45</sup>. Wydarzenia te dotyczyły dorastania jej syna Jezusa, Jego działalności apostolskiej

---

<sup>42</sup> Jest to siedem innych rozważań nie pokrywających się z nabożeństwem „Via Matris”. Por. tamże, s. 12.

<sup>43</sup> Por. tamże, s. 12-13.

<sup>44</sup> Więcej informacji znajduje się pod adresem internetowym: <https://www.newadvent.org/cathen/14151b.htm>, dostęp: 16.08.2021.

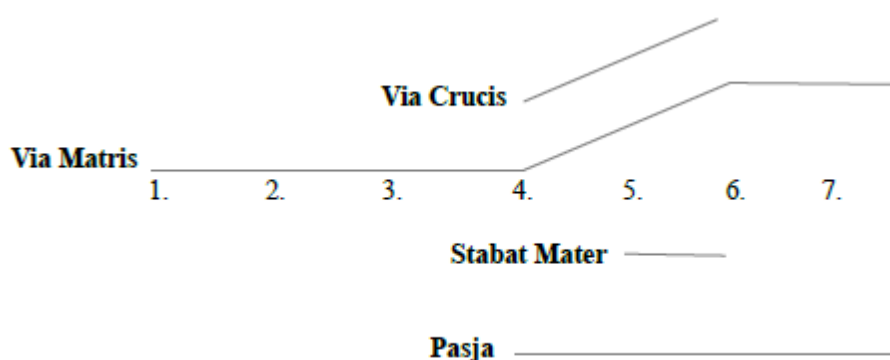
<sup>45</sup> Więcej informacji znajduje się pod adresem internetowym: <http://www.ols.org/prayer-life/congregation-devotions/devotion-to-our-lady-of-sorrows/via-matris/>, dostęp: 22.08.2021.

oraz męczeńskiej śmierci. Zawartość merytoryczna każdej stacji przywołuje najboleśniejse etapy życia Maryi<sup>46</sup>:

- I. Maryja w wierze przyjmuje proroctwo Symeona,
- II. Maryja razem z Jezusem i Józefem ucieka do Egiptu,
- III. Maryja szuka zaginionego Jezusa w Jerozolimie,
- IV. Maryja spotyka Jezusa w drodze na Kalwarię,
- V. Maryja stoi pod krzyżem swego Syna,
- VI. Maryja otrzymuje ciało Jezusa zdjęte z krzyża,
- VII. Maryja oddaje ciało Jezusa do grobu w oczekiwaniu na Zmartwychwstanie.

Trzy początkowe stacje „Via Matris” odnoszą się do okresu wychowywania Jezusa i jego dorastania. Stacje od czwartej do siódmej są nawiązaniem do Jego drogi krzyżowej oraz męczeńskiej śmierci.

W sposób symboliczny treść ta została przedstawiona za pomocą poniższego wykresu, gdzie cyframi 1-7 oznaczono numery stacji „Via Matris”, a obok nich nazwy innych form opisujących tożsame tematycznie zagadnienie.



Wykres 1. Zależności tematyczne pomiędzy „Via Crucis”, „Via Matris”, „Stabat Mater” oraz „Pasją”.

Pasja (fragment Ewangelii opisujący ostatnie wydarzenia z ziemskiego życia Chrystusa) wiąże się tematycznie z „Via Matris”, a wydarzenia te można chronologicznie zaznaczyć tuż przed czwartą stacją nabożeństwa. Czwarta stacja (Maryja spotyka Jezusa w drodze na Kalwarię) to jednocześnie czwarta stacja pokrewnej modlitwy „Via Crucis” (Jezus spotyka Matkę swoją). Stacja piąta (Maryja stoi pod krzyżem swego Syna) to tematyczne nawiązanie

<sup>46</sup> Więcej informacji znajduje się pod adresem internetowym: <http://catholicsaints.mobi/ebooks/book-articles/viamatris.htm>, dostęp: 22.08.2021.

do sekwencji *Stabat Mater* (Stoi Matka obolała, łyzy pod krzyżem przepłakała, gdy na krzyżu Syn jej mrze<sup>47</sup>).

Ze względu na różnorodność okoliczności i miejsc, w których nabożeństwo „Via Matris” jest praktykowane, nie ma ono ustalonych jednolitych tekstów, które powinny się w nim każdorazowo pojawić. Za jeden z przykładów propozycji użycia tekstów i konkretnych modlitw do nabożeństwa może posłużyć broszura *Preghiera Mariana Con il Santo Padre Francesco*<sup>48</sup> wydana na okoliczność celebrowania „Via Matris” przez Ojca Świętego Franciszka razem z wiernymi zgromadzonymi na placu świętego Piotra w Watykanie. Wydarzenie to miało miejsce w 2013 roku i zostało transmitowane oraz utrwalone przez stację Vatican News<sup>49</sup>. W broszurze opisującej harmonogram ceremonii z udziałem papieża Franciszka znajdujemy propozycje wybranych do rozważania fragmentów Ewangelii, sekwencję *Stabat Mater* podzieloną na 7 części, cyklicznie pojawiającą się modlitwę „Ave Maria”, a także inne modlitwy i zawołania do Matki Bożej Bolesnej. Warto dodać, że w omawianym wydarzeniu, z przyczyn techniczno-organizacyjnych oraz ze względu na wypełniony po brzegi plac świętego Piotra, została zredukowana rola przemieszczania się figury oraz wiernych pomiędzy kolejnymi stacjami. Nawiązując do tradycji konduktowych nabożeństwa, figura Matki Bożej Bolesnej została wniesiona na ołtarz na początku nabożeństwa, a na końcu odniesiona do bazyliki świętego Piotra. Mimo to pozostałe kwestie dotyczące formy i budowy nabożeństwa, podziału ról, części mówionych i śpiewanych zostały celebrowane w sposób tradycyjny.

„Via Matris” posiada charakterystyczną formę, w której wyróżnić można elementy praktykowane przez duchownych i wiernych. Wobec powyższego, struktura każdej ze stacji przedstawia się następująco:

- 1) Nazwa stacji, w której następuje przedstawienia kontemplowanej Bolesci Matki Bożej.
- 2) Zawołanie lub wezwanie do Matki Bożej Bolesnej, przyjmujące cykliczny charakter, najczęściej w formie dialogu (podział ról między kapłanem i wiernymi).
- 3) Fragment Ewangelii nawiązujący merytorycznie do treści kontemplowanej stacji.
- 4) Modlitwa do Matki Bożej.

---

<sup>47</sup> Fragment polskiego przekładu sekwencji napisanej przez Jacopone da Todi, *Stabat mater dolorosa*, przeł. M. Białoszewski, "Tygodnik Powszechny" 1965, nr 15, s. 1; przedruk w: *Zrozumieć średniowiecze: wypisy, konteksty i materiały literackie dla uczniów, studentów i nauczycieli*, oprac. R. Mazurkiewicz, Tarnów 1994, s. 136.

<sup>48</sup> Broszura dostępna pod adresem: [https://www.vatican.va/news\\_services/liturgy/libretti/2013/20131012-libretto-preghiera-mariana-anno-fede.pdf](https://www.vatican.va/news_services/liturgy/libretti/2013/20131012-libretto-preghiera-mariana-anno-fede.pdf), dostęp: 26.08.2021.

<sup>49</sup> Zapis video nabożeństwa „Via Matris” celebrowanego przez papieża Franciszka w Watykanie: <https://www.youtube.com/watch?v=gzC6XhMYekA>, dostęp: 26.08.2021.

- 5) Krótka medytacja po Ewangelii i modlitwie, zwyczajowo połączona z przejściem do kolejnej stacji nabożeństwa.

Poza wymienionymi elementami, w skład nabożeństwa wchodzi także modlitwy inauguracyjne i końcowe, oraz wezwania i zawołania nawiązujące tematycznie do poszczególnych stacji. Mimo ustalonych schematów i treści merytorycznych „Via Matris” każdorazowo przyjmuje nieco inny charakter ze względu na indywidualnie dobrane treści.

### **1.3. Główne założenia kompozytorskie**

Rozwijając moje dotychczasowe obserwacje dotyczące wpływu przestrzennego rozmieszczenia wykonawców w sali koncertowej na reakcję słuchaczy oraz ich percepcję dzieła muzycznego, a także zagłębiając się w odkrywaniu kolejnych nieznanymi mi wcześniej kart historii celebrowania „Via Matris”, swoją uwagę kompozytorską skoncentrowałem podczas tworzenia utworu na dwóch elementach: topofonii wynikającej pośrednio z warstwy literackiej oraz na nabożeństwie dotychczas muzycznie nieopracowanym.

#### **1.3.1. Topofonia i przestrzenność**

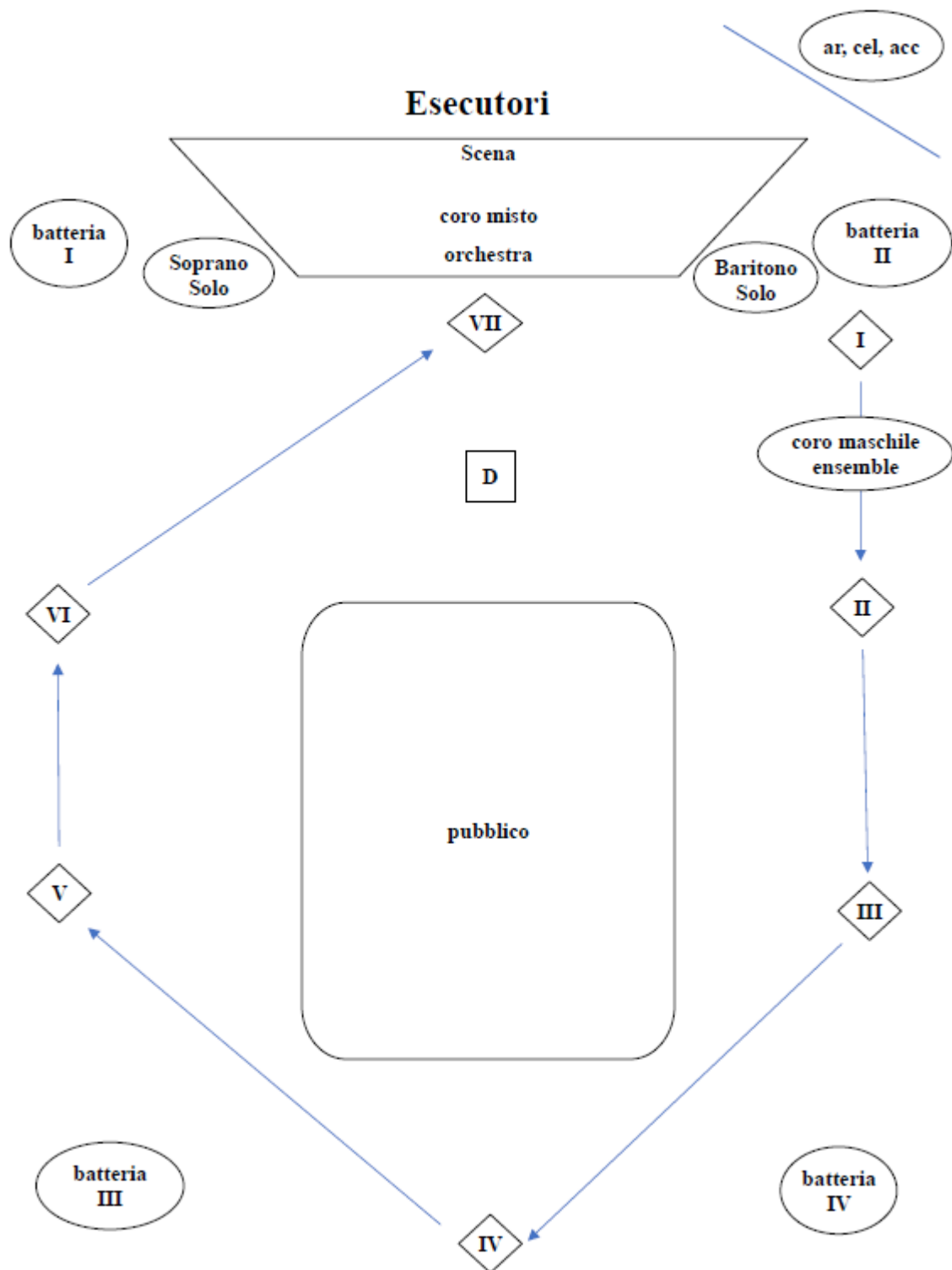
*Via Matris*, ze względu na powtarzający się schemat procesyjnego przejścia między kolejnymi stacjami oraz treści merytoryczne, posiada charakter teatralny. W sposób symboliczny ruch pomiędzy stacjami przedstawia przejście między kolejnymi smutkami Matki Bożej, ale także jest przejściem do kolejnego wydarzenia. Wykorzystałem te przesłanki do wzmocnienia percepcji dzieła muzycznego przez odbiorcę. Poza sferą dźwiękową i uzyskaną przestrzennością wynikającą z niestandardowego rozmieszczenia wykonawców, każdy ruch wykonany przez muzyków idących w formie procesji pomiędzy stacjami jest więc także zauważalnym gestem teatralnym, który powinien posłużyć głębszemu przeżyciu i trwalszemu przyswojeniu utworu.

Walory topofonii i przestrzenności osiągnięte w utworze *Via Matris* są wyrażone jako:

- 1) Przestrzenne rozmieszczenie wykonawców:
  - orkiestra i chór umieszczeni na scenie,
  - soliści oraz trio instrumentalne (harfa, czelesta, akordeon) znajdują się poza sceną (np. na balkonie),
  - instrumenty perkusyjne rozlokowane są wokół widowni w czterech rogach sali koncertowej.

- 2) Zmiana lokalizacji wykonawców podczas wykonywania utworu:
  - Chór męski oraz zespół instrumentalny w trakcie wykonywania swoich partii zmienia swoje miejsce okrążając widownię lub porusza się w formie procesji między poszczególnymi stacjami.
- 3) Umieszczenie dźwiękowej akcji utworu wokół słuchaczy:
  - W następstwie przestrzennego rozmieszczenia wykonawców utworu, słuchacz znajduje się w „dźwiękowym centrum utworu”. Akcje muzyczne pojawiające się w kolejnych częściach dzieją się wokół.
- 4) Łączenie wykonawców znajdujących się w różnych miejscach na sali koncertowej:
  - W utworze znajdują się fragmenty, których wykonawcy są rozmieszczeni w różnych miejscach sali koncertowej, a poprzez przemieszczanie tworzone są różne formacje np. podczas połączenia ustawionej na scenie orkiestry z rozlokowanymi w czterech rogach sali koncertowej instrumentami perkusyjnymi, połączenie zespołu instrumentalnego zmieniającego swoją pozycję podczas wykonywania kolejnych części utworu z instrumentami perkusyjnymi, połączenia tria instrumentalnego umieszczonego na balkonie z solistami będącymi na scenie.
- 5) Stosowanie długich płaszczyzn dźwiękowych i realizacja ich wykorzystując m.in.:
  - a) mgliste przejścia harmoniczne,
  - b) wyłaniające się oraz zanikające wejścia poszczególnych wykonawców oraz subtelne zmiany dynamiczne zachodzące w obrębie ich partii,
  - c) rozbudowane linie melodyczne i zastosowane tematy, za sprawą których rola stałych punktów metrycznych zostaje osłabiona,
  - d) wydłużenie partii wokalnych solistów i chóru, dzięki zastosowaniu długich wartości rytmicznych w grupie instrumentów smyczkowych lub dętych drewnianych, sprawiających wrażenie kontynuacji poszczególnych partii,
  - e) płynność narracji muzycznej.

Wymienione przestrzenne elementy i występujące sekwencje teatralne przedstawia załączony schemat proponowanego rozmieszczenia wykonawców, stanowiący także integralną część opisu partytury utworu *Via Matris*.



Schemat 1. Rozmieszczenie wykonawców partytury Via Matris.

W powyższym schemacie, rzymskimi cyframi I-VII przedstawiono proponowane rozmieszczenie poszczególnych stacji. Chór męski oraz zespół instrumentalny podczas wykonywania swoich partii przechodzą między poszczególnymi stacjami. Soliści oraz harfa, czelesta i akordeon rozmieszczeni są poza sceną (np. na balkonie).

### **1.3.2. Tematyka utworu**

Istotnym elementem tworzącym wyjątkowość utworu *Via Matris* jest wykorzystanie dotychczas mało znanego tekstu opisującego życie i cierpienia Maryi oraz działalność i śmierć Chrystusa. Na przestrzeni lat nabożeństwo to było praktykowane w wielu miejscach na świecie, jednak z pewnością nie zyskało ono takiej rozpoznawalności jak inne teksty takie jak: Droga Krzyżowa, Stabat Mater czy Gorzkie Żale. Uwaga odbiorcy przeniesiona z postaci Jezusa na postać Maryi może wnieść nowe spojrzenie i poszerzyć spektrum refleksji na temat sensu życia i cierpienia wynikającego z przesłania Biblii, odsłaniając nowy kontekst opisanych wydarzeń.

Podczas pracy nad kompozycją na podstawie dostępnych materiałów źródłowych zrekonstruowałem formę i budowę nabożeństwa nie zmieniając jego charakterystycznych cech, pamiętając o jego przeznaczeniu.



## Rozdział 2. Wokół *Via Matris*

Utwór *Via Matris* oparty jest na dwóch głównych założeniach kompozytorskich: topofonii oraz muzycznym opracowaniu dotychczas nierozpowszechnionej formy i tekstów nabożeństwa. W kompozycji znajduje się także szereg innych koncepcji kształtujących jej ostateczny obraz, takich jak: autorski wybór tekstów zawartych w utworze (zgodnych z zasadami odprawianego nabożeństwa), personalizacja tekstów konkretnych postaci biblijnych (umieszczone cytaty postaci biblijnych bez ich opisów), skierowanie koncentracji odbiorcy na postaci Maryi – matki Jezusa, zastosowane plany harmoniczne, różnorodność użytych faktur muzycznych i połączeń instrumentalnych.

Z jednej strony pojawia się więc motoryka i schematyzm wynikający z charakteru i procesyjnej formy nabożeństwa, z drugiej strony, każda wewnętrzna część zawiera w sobie charakterystyczne elementy podkreślające jej unikatowość.

Stworzenie autorskiego opisu własnych idei i założeń muzycznych kompozycji, a także naszkicowanie schematów podejmowanych decyzji twórczych wydaje się być szczególnie istotne, w kontekście przygotowania utworu do jego prawykonania. Na uproszczonej osi ukazującej powiązania: kompozytor – idea – partytura – wykonanie, ważną rolę pełni wykonawca. O wymienionych relacjach dotyczących sensu dzieła i umiejscowienia go w polu wartości wspomina w swoich przemyśleniach Mieczysław Tomaszewski:

Dotarcie do uchwycenia sensu dzieła i do umiejscowienia go w polu wartości staje się celem ostatecznym usiłowań, o których mowa, interpretator staje u progu tego, co ze swej natury jest niemal niewysławialne. Ale istniejące. Obecność tego, co nieuchwytnie, bywa oczywista i dla wielu twórców i dla wielu interpretatorów, tych odważniejszych. Można zamknąć oczy i udawać, że się problemu nie dostrzega. Ale co zrobić wówczas z niezliczoną ilością wypowiedzi, jakie padają ze strony autorytetów niepodważalnych i które – jak się to mówi – dają do myślenia. Mam na myśli wypowiedzi mówiące o możliwości zaistnienia w dziele jakości i wartości transmuzycznych: tych pochodzących z wewnątrz, jako wyraz osobowości twórcy i tych, które nazwać by można przeblyskami rzeczywistości transcendentnej<sup>50</sup>.

Poznanie przez wykonawcę zagadnień formalnych i intencji kompozytorskich w dziele może przyczynić się do wierniejszego przekazu interpretacyjnego oraz ciekawszego zaprezentowania utworu. Jak pisze Bohdan Pocij w szkicach o muzyce *Idea, Dźwięk, Forma*:

---

<sup>50</sup> M. Tomaszewski, *Muzyka w Dialogu ze Słowem – próby, szkice, interpretacje*, Akademia Muzyczna Kraków 2003, s. 12.

[...] systematyzacja wydaje się w ogóle pierwszym stopniem interpretacji. Dążąc do określenia współczesnej dziedziny muzycznej, pragniemy ją przede wszystkim podzielić, wyodrębnić prądy, tendencje, kierunki, style (...), musimy tym odrębnościom nadać odpowiednie nazwy [...] <sup>51</sup>.

Pierwszym elementem służącym lepszemu zrozumieniu dzieła oraz intencji kompozytora jest próba odnalezienia i usystematyzowania podstawowych jego treści. Celowość analitycznego opracowania partytury przed przystąpieniem do fizycznego przygotowania kompozycji opisuje Katarzyna Szymańska-Stułka:

Gdy badamy strukturę kompozycji, dostrzegamy istnienie przestrzeni wewnętrznej, budowanej przez płaszczyzny dźwięków i relacje między nimi zachodzące. To przestrzeń niemal biologiczna, komórkowa, wewnątrz organizmu, w którym działają siły regulujące byt kompozycji, jej dynamikę, tempo, barwę oraz całe spektrum brzmienia, uwzględniające różnorodne układy dźwięków budujące muzyczną tkankę i narrację w skali mikro i makro. Ponad tak zarysowanymi obszarami sytuuje się jeszcze jedna para kategorii należąca do świata przestrzeni artystycznej. To przestrzeń realnie tworzona i przestrzeń wizji. Pierwsza wyrasta z właściwości natury i określa sztukę, która jest bezpośrednim jej odbiciem, a nawet jej żywiołem. Druga jest tak nowa w swej ontologicznej strukturze, iż odbiega daleko od realnej istoty świata. To przestrzeń, która przekracza horyzonty, zadziwia i zachwyca odbiorcę, dając wgląd w oblicze nieznanego, niewytłumaczalnego, nierealnego niekiedy świata artystycznej wizji <sup>52</sup>.

To analityczne spojrzenie na partyturę oraz komponenty jej towarzyszące, a także skoncentrowanie uwagi na charakterystycznych elementach dzieła wynikających z układu materiału muzycznego oraz poznanie kontekstu utworu i jego głównych założeń stanowi niezwykle istotną rolę w ukazaniu przesłania kompozycji.

## **2.1. Wybór tekstów i ich źródła.**

Podczas komponowania utworu, bazując na dostępnych materiałach źródłowych opisujących budowę i formę tego nabożeństwa dokonałem wyboru tekstu. Zasadnicze problemy w trakcie tworzenia warstwy literackiej wynikały z braku dostatecznej literatury. Ostatecznie znalazłem mało znane teksty pokrewne tematycznie.

Dążąc do uniwersalności przekazu, zważywszy także na swoistą śpiewność języka łacińskiego, zdecydowałem, aby cała warstwa słowna utworu była właśnie w tym języku. Dotyczy to również nazw stacji. Ich przetłumaczenia na moją prośbę dokonał nieżyjący już profesor Sylwester Dworacki.

---

<sup>51</sup> B. Pociąg, *Idea, Dźwięk, Forma – szkice o muzyce*, PWM, Kraków 1972, s. 216-217.

<sup>52</sup> K. Szymańska-Stułka, *Idea przestrzeni w muzyce*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2015, s. 28-29.

Po przeanalizowaniu przesłania każdej stacji, postanowiłem poszerzyć warstwę tekstualną utworu o krótkie antyfony takie jak *Regina Caeli laetare* czy *Ave Regina caelorum* połączone z głównym tematem nabożeństwa. Dla zachowania ciągłości tematycznej pomiędzy kolejnymi stacjami wykorzystałem tekst hymnu *Jam toto Subitus* autorstwa Callisto Palombelli, który w przesłaniu nawiązuje do popularnej sekwencji *Stabat Mater*.

Źródła tekstu poszczególnych części przedstawiam poniżej:

Nazwa części	Źródło tekstu <i>Liber Usualis</i>	Tłumaczenie na język polski
Statio	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tekst tradycyjny</li> </ul>	Sylwester Dworacki (1937-2020)
Dignare Me	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ave Regina caelorum (antyfona maryjna z Liturgii Godzin)</li> </ul>	tłumaczenie tradycyjne
Evangelium	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ewangelia wg św. Jana J 19,26b-27a;</li> <li>• Ewangelia wg św. Mateusza Mt 2,13; Mt 27,49; Mt 27,63-65;</li> <li>• Ewangelia wg św. Łukasza Łk 2,34-35 Łk 2,48</li> <li>• Ewangelia wg św. Marka Mk 15,39;</li> </ul>	
Oratio	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Via Crucis</li> <li>• Liturgia nieszporów Wielkiego Piątku</li> <li>• Nowenna (septenna) do Matki Bożej Bolesnej</li> </ul>	
Ecce ancilla Domini	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ecce ancilla Domini (Ewangelia wg. Św. Łukasza Łk 1,38)</li> </ul>	
Jam toto subitus	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hymn brewiarzowy Callisto Palombella (XVIII w.)</li> </ul>	
Conclusio	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Regina Caeli laetare (antyfona maryjna z okresu wielkanocnego)</li> </ul>	tłumaczenie tradycyjne

Tabela 1. Źródła tekstu *Via Matris*.

Cały wybrany do kompozycji tekst uporządkowany jest chronologicznie zachowując podział na poszczególne stacje, zgodnie z kolejnością ich muzycznego wykonywania. Obok poniżej przedstawionego łacińskiego libretta utworu znajduje się jego polskie tłumaczenie.

## TEKST

## TŁUMACZENIE

### 1. Introductio

(część instrumentalna)

### 2. Statio I

Maria Simeonis prophetiae fidem accipit

Maryja w wierze przyjmuje prorocstwo Symeona

### 3. Dignare me I

Dignare me laudare te Virgo sacrata.

Dozwól mi chwalić Cię o Pani święta.

Da mihi virtutem contra hostes tuos.

Daj mi moc przeciw nieprzyjaciołom Twoim.

### 4. Evangelium I

Ecce positus est hic in ruinam et in resurrectionem  
multorum in Israel: et in signum cui contradicetur: et  
tuam ipsius animam pertransibit gladius, ut  
revelentur ex multis cordibus cogitationes.

Oto Ten przeznaczony jest na upadek i na  
powstanie wielu w Izraelu, i na znak, któremu  
sprzeciwiać się będą. A Twoją duszę miecz  
przeniknie, aby na jaw wyszły zamysły serc  
wielu.

### 5. Ecce ancilla Domini

Ecce ancilla Domini,

Oto ja Służebnica Pańska.

Fiat mihi secundum verbum tuum.

Niech mi się stanie według słowa twego.

### 6. Jam toto subitus vesper eat polo

Jam toto subitus vesper eat polo,

Słońce pcha nagle w ciemność dzień struchlały,

Et sol attonitum præcipitet diem,

Zmrok objął niebo i świat na swem łonie,

Dum sævæ recolo ludibrium necis,

Gdy krzyżem hańby umiera Król chwały,

Divinamque catastrophem.

Ile rozważań w tym zgonie.

### 7. Statio II

Maria cum Iesu et Ioseph in Aegyptum fugit

Maryja ucieka do Egiptu z Jezusem i Józefem

### 8. Dignare me II

Dignare me laudare te Virgo sacrata.  
Da mihi virtutem contra hostes tuos.

Dozwól mi chwalić Cię o Pani święta.  
Daj mi moc przeciw nieprzyjaciołom Twoim.

### 9. Evangelium II

Surge et accipe puerum, et matrem ejus, et fuge in  
Aegyptum, et esto ibi, usque dum dicam tibi.  
Futurum est enim, ut Herodes quaerat puerum ad  
perdendum eum.

Wstań, weź Dziecię i Jego Matkę i uchodź do  
Egiptu; pozostań tam, aż ci powiem; bo Herod  
będzie szukał Dziecięcia, aby Je zgładzić.

### 10. Oratio I

Ora pro nobis Virgo dolorosissima  
Ut digni efficiamur promissionibus Christi.

Módl się za nami święta bolejąca.  
Abyśmy się stali godnymi obietnic  
Chrystusowych.

### 11. Spectatrix aderas supplicio Parens

Spectatrix aderas supplicio Parens,  
Malis uda, gerens cor adamantinum:  
Natus funerea pendulus in cruce  
Altos dum gemitus dabat.

Maryjo, byłaś widzem Syna męki,  
Bóg tylko sprawił, że serce nie pękło,  
Gdy Matkę biły głośne z krzyża jęki,  
Nieszczęściem martwą, przelękną.

### 12. Statio III

Maria Iesum perditum Ierosolymae quaerit

Maryja szuka zagubionego Jezusa w Jerozolimie

### 13. Dignare me III

Dignare me laudare te Virgo sacrata.  
Da mihi virtutem contra hostes tuos.

Dozwól mi chwalić Cię o Pani święta.  
Daj mi moc przeciw nieprzyjaciołom Twoim.

### 14. Evangelium III

Fili, quid fecisti nobis sic? Ecce pater tuus et ego  
dolentes quaerebamus te.

Synu, czemuś nam to uczynił? Oto ojciec Twój  
i ja z bólem serca szukaliśmy Ciebie.

### 15. Oratio II

Deus, in cuius passione, secundum Simeonis  
prophetiam, dulcissimam animam gloriosa Virginis et  
Matris Maria doloris gladius pertransivit: concede  
propitius; ut, qui transfixionem eius et passionem

Boże, podczas Twej męki, według przepowiedni  
Symeona, miecz boleści przeszył najśłodsza duszę  
chwalebnej Dziewicy i Matki Maryi; spraw  
łaskawie, abyśmy rozważając ze czcią Jej boleści,

venerando recolimus, gloriosis meritis et precibus  
omnium Sanctorum Cruci fideliter astantium  
intercedentibus, passionis tua effectum felicem  
consequamur: Qui vivis et regnas cum Deo Patre.

osiągnęli błogi skutek Twej męki:  
Który żyjesz i królujesz z Bogiem Ojcem.

#### 16. Pendens ante oculos Natus

Pendens ante oculos Natus, atrocibus  
Sectus verberibus, Natus hiantibus  
Fossus vulneribus, quot penetrantibus  
Te confixit aculeis!

Przed okiem wisi na krzyżu Syn miły,  
Zbity, krew Jego z pluszczących ran ciecze;  
Ach, na ten widok, jakież cię przeszyły  
Okropnej boleści miecze.

#### 17. Statio IV

Maria Iesu in via ad Calvariam occurrit

Maryja spotyka Jezusa w drodze na Kalwarię

#### 18. Dignare me IV

Dignare me laudare te Virgo sacrata.  
Da mihi virtutem contra hostes tuos.

Dozwól mi chwalić Cię o Pani święta.  
Daj mi moc przeciw nieprzyjaciołom Twoim.

#### 19. Evangelium IV

Mulier, ecce filius tuus.  
Ecce mater tua.

Niewiasto, oto syn Twój.  
Następnie rzekł do ucznia:  
Oto Matka twoja.

#### 20. Oratio III

Dolorósa et lacrimábilis es, Virgo María, stans iuxta  
Crucem Dómini Iesu, Fílii tui, Redemptóris.  
V. Virgo Dei Génatrix, quem totus non capit orbis,  
hoc crucis fert supplícium, auctor vitæ factus homo.  
Allelúia, allelúia.  
V. Stabat sancta María, caeli Regína et mundi  
Dómina, iuxta Crucem Dómini nostri Iesu Christi  
dolorósa.

Bolejąca i zalana łzami stoisz, Dziewico Maryjo,  
pod krzyżem Pana Jezusa,  
Syna Swojego i Odkupiciela.  
V. Bogarodzico Dziewico, oto Ten, którego cały  
świat nie zdoła ogarnąć, Twórca życia, stawszy się  
człowiekiem ponosi haniebną śmierć na krzyżu.  
Alleluja, alleluja.  
V. Święta Maryja, Królowa nieba i Pani świata,  
stała bolejąca pod krzyżem Pana naszego Jezusa  
Chrystusa.

### 21. Heu! sputa

Heu! sputa, alapæ, verbera, vulnera,  
Clavi, fel, aloë, spongia, lancea,  
Sitis, spina, cruor, quam varia pium  
Cor pressere tyrannide!

Plwania, policzki, bicze, rany, ciernie,  
Włócznia, krew, gwoździe, żółć i z octem gąbka,  
Wszystko to ciosy! Jak niemiłosiernie  
Przebiła niemi gołąbka!

### 22. Statio V

Maria iuxta crucem Filii sui stat.

Maryja stoi pod krzyżem swego Syna

### 23. Dignare me V

Dignare me laudare te Virgo sacrata.  
Da mihi virtutem contra hostes tuos.

Dozwól mi chwalić Cię o Pani święta.  
Daj mi moc przeciw nieprzyjaciołom Twoim.

### 24. Evangelium V

Sine, videamus an veniat Elias liberans eum

Poczekaj! Zobaczymy, czy przyjdzie Eliasz, aby  
Go wybawić.

### 25. Oratio IV

Communicantes, et memoriam venerantes, in primis  
gloriosæ semper Virginis Mariæ, Genitricis Dei et  
Dómini nostri Iesu Christi: sed et beati Joseph,  
eiusdem Virginis Sponsi.

Zjednoczeni w Świętych Obcowaniu, ze czcią  
wspominamy najpierw chwalebłą zawsze  
Dziewicę Maryję, Matkę Boga i Pana naszego  
Jezusa Chrystusa: a także Świętego Józefa,  
Oblubieńca Najświętszej Dziewicy.

### 26. Cunctis interea stat generosior Virgo Martyribus

Cunctis interea stat generosior  
Virgo Martyribus: prodigio novo,  
In tantis moriens non moreris Parens,  
Diris fixa doloribus.

Nad męczenniki Tyś wznioślejszej duszy,  
Bo nowym cudem, dziwna męczennico,  
Konasz i żyjesz wśród tyła katuszy,  
Zwyciężasz Bogarodzico!

### 27. Statio VI

Maria corpus Iesu de cruce depositum obtinet

Maryja otrzymuje ciało Jezusa zdjęte z krzyża

### 28. Dignare me VI

Dignare me laudare te Virgo sacrata.  
Da mihi virtutem contra hostes tuos.

Dozwól mi chwalić Cię o Pani święta.  
Daj mi moc przeciw nieprzyjaciołom Twoim.

### 29. Evangelium VI

Vere Filius Dei erat iste!

Prawdziwie, Ten był Synem Bożym.

### 30. Oratio V

Recordáre, Virgo, Mater Dei, dum stéteris in  
conspéctu Dómini, ut loquáris pro nobis bona, et ut  
avértat indignatióem suam a nobis.

Pamiętaj o nas, Matko Dziewico, przed obliczem  
Boga, abyś prosiła o dobra dla nas i aby od nas  
odwrócił swój gniew.

### 31. Sit summæ Triadi gloria,

Sit summæ Triadi gloria, laus, honor,  
A qua suppliciter, sollicita prece,  
Posco virginei roboris æmulas  
Vires rebus in asperis.

Najwyższa Trójco, cześć Tobie i chwała,  
Błagam Cię kornie u podnóża tronu,  
Byś mi Dziewicy moc z odwagą dała  
W cierpieniach życia i zgonu.

### 32. Statio VII

Maria corpus Iesu sepulcro reddit resurrectionem  
exspectans

Maryja oddaje ciało Jezusa do grobu w  
oczekiwaniu na zmartwychwstanie

### 33. Dignare me VII

Dignare me laudare te Virgo sacrata.  
Da mihi virtutem contra hostes tuos.

Dozwól mi chwalić Cię o Pani święta.  
Daj mi moc przeciw nieprzyjaciołom Twoim.

### 34. Evangelium VII

Seductor ille, inquit dixit adhuc vivens: "Post tres  
dies resurgam". Iube ergo custodiri sepulcrum usque  
in diem tertium, ne forte veniant discipuli eius et  
furentur eum et dicant plebi: "Surrexit a mortuis", et  
erit novissimus error peior priore".

Panie, przypomnieliśmy sobie, że ów oszust  
powiedział jeszcze za życia: "Po trzech dniach  
powstanę". Każ więc zabezpieczyć grób aż do  
trzeciego dnia, żeby przypadkiem nie przyszli  
jego uczniowie, nie wykradli Go i nie powiedzieli  
ludowi: "Powstał z martwych". I będzie ostatnie  
oszustwo gorsze niż pierwsze.

### 35. Oratio VI

Felices sensus beatæ Mariæ Virginis, qui sine morte  
meruerunt martýrii palmam sub Cruce Dómini.

Błogosławione serce Najświętszej Maryi Panny,  
które nawet bez śmierci zasłużyło sobie na palmę  
męczeństwa pod Krzyżem Pana.



### 36. Amen

Amen.

### 37. Conclusio

Gaude et laetare Virgo Maria, alleluia  
Quia surrexit Dominus vere, alleluia.

Raduj się i wesel, Panno Maryjo, alleluja  
Bo zmartwychwstał Pan prawdziwie, alleluja.

## 2.2. Obsada wykonawcza

*Via Matris* jest utworem przeznaczonym na solistów, chór męski, chór mieszany, zespół instrumentalny i orkiestrę symfoniczną. Orkiestra symfoniczna wzbogacona jest o czeleste i akordeon; wśród instrumentów smyczkowych bardzo często pojawia się podział na dwa lub trzy głosy w obrębie jednej sekcji. Pełny skład wykonawczy zaprezentowany jest poniżej. Nazwy instrumentów zostały zapisane w języku włoskim, obok nich znajdują się skróty umieszczone w partyturze oraz polskie tłumaczenie.

Nazwa polska	Nazwa włoska	skrót w partyturze
zespół instrumentalny	ensemble	E
3 flety	3 flauti	fl
2 oboje	2 oboi	ob
klarnet in B	clarinetto in sib	cl
klarnet basowy in B	clarinetto basso in sib	cl b
skrzypce I solo	violino I solo	vn I s
skrzypce II solo	violino II solo	vn II s
altówka solo	viola sola	vl s
Orkiestra	orchestra	
2 fagoty	2 fagotti	fg
2 waltornie in F	2 corni in fa	cr
3 trąbki in B	3 trombe in sib	tr
3 puzony	3 tromboni	tn
perkusja (4 wykonawców)	batteria (4 esecutori)	
I marimba, werbel, terkotka	I marimbafono, tamburo militare, raganella	mbf, tmb mt, rag
II wibrafon, tam-tam, terkotka	II vibrafono, tam-tam, raganella	vb, tt, rag
III bęben wielki, terkotka	III gran cassa, raganella	gr c, rag
IV kotły, terkotka	IV timpani, raganella	tp, rag
Harfa	arpa	ar

Czelesta Akordeon	celesta fisarmonica	cel acc
Sopran solo Baryton solo	Soprano solo Baritono solo	S s B s
chór mieszany chór męski	coro misto coro maschile	SATB T BR B
skrzypce I skrzypce II Altówki Wiolonczele Kontrabasy	violini I violini II viale violoncelli contrabassi	vn I vn II vl vc cb

Przedstawiony układ partyturowy jest usystematyzowany w sposób tradycyjny. Wyjątek stanowi odseparowanie zespołu instrumentalnego, w skład którego, oprócz instrumentów dętych drewnianych wchodzi soliści: skrzypce I i II oraz altówka. Instrumenty te zostały umieszczone na górze partytury. Dodatkowo, ze względu na włączenie fagotów do grupy instrumentów grających w orkiestrze, ich partia jest zanotowana tuż nad instrumentami dętymi blaszanymi. Cyframi rzymskimi I – IV zanotowano konkretnego wykonawcę partii instrumentów perkusyjnych. W celu usystematyzowania i wyróżnienia podziału między orkiestrą a zespołem instrumentalnym, każdorazowo w części wykonywanej przez zespół, został umieszczony w partyturze skrót „E” – oznaczający ensemble.

### 2.2.1. Zestawienia instrumentalne

Ze względu na rozbudowaną formę, zastosowaną *topofonię* oraz różnorodność wewnętrznych części tworzących cały utwór, w kompozycji znajduje się wiele rozmaitych zestawień instrumentalnych. Każde z tych zestawień poza warstwą akustyczną i osiągniętą *topofonią* wynikającą z rozmieszczenia wykonawców, tworzy także swoje odrębne właściwości kolorystyczne.

W tabeli poniżej zostały przedstawione zestawienia instrumentalne oraz ich miejsce występowania w utworze.

Nr	Obsada wykonawcza	Część utworu
1	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 2 fagoty</li> <li>• 2 waltornie</li> <li>• 3 trąbki in sib</li> <li>• 3 puzony</li> </ul>	Introductio

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• marimba</li> <li>• wibrafon</li> <li>• bęben wielki</li> <li>• kotły</li> <li>• harfa</li> <li>• czelesta</li> <li>• akordeon</li> <li>• instr. smyczkowe</li> </ul>	
2	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sopran solo</li> <li>• harfa</li> <li>• czelesta</li> <li>• akordeon</li> </ul>	Statio I-VII
3	<ul style="list-style-type: none"> <li>• harfa</li> <li>• czelesta</li> <li>• akordeon</li> <li>• chór mieszany</li> <li>• instr. smyczkowe</li> </ul>	Dignare Me I-VII
4	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sopran solo</li> </ul>	Ecce Ancilla Domini
5	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 3 flety</li> <li>• 2 oboje</li> <li>• klarnet in sib</li> <li>• klarnet basowy in sib</li> <li>• skrzypce I i II solo</li> <li>• altówka sol</li> <li>• marimba</li> <li>• wibrafon</li> <li>• bęben wielki</li> <li>• terkotka</li> <li>• kotły</li> <li>• chór męski</li> </ul>	Jam toto subitus I-VII
6	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 2 fagoty</li> <li>• 2 waltornie</li> <li>• 3 trąbki in sib</li> <li>• 3 puzony</li> <li>• Baryton sol</li> <li>• instr. smyczkowe</li> </ul>	Evangelium I
7	<ul style="list-style-type: none"> <li>• chór mieszany <i>a cappella</i></li> </ul>	Oratio I-VI

8	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 2 fagoty</li> <li>• 2 waltornie</li> <li>• 3 trąbki in si</li> <li>• 3 puzony</li> <li>• harfa</li> <li>• czelest</li> <li>• akordeon</li> <li>• Sopran solo</li> <li>• instr. Smyczkowe</li> </ul>	Evangelium II
9	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 2 fagoty</li> <li>• 2 waltornie</li> <li>• marimba</li> <li>• wibrafon</li> <li>• harfa</li> <li>• czelesta</li> <li>• akordeon</li> <li>• Sopran solo</li> <li>• instr. smyczkowe</li> </ul>	Evangelium III
10	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Baryton solo</li> <li>• 2 fagoty</li> <li>• 2 waltornie</li> <li>• 3 trąbki in sib</li> <li>• 3 puzony</li> </ul>	Evangelium IV
11	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 2 fagoty</li> <li>• 2 waltornie</li> <li>• 3 trąbki in sib</li> <li>• 3 puzony</li> <li>• werbel</li> <li>• tam-tam</li> <li>• bęben wielki</li> <li>• kotły</li> <li>• chór mieszany</li> <li>• instr. smyczkowe</li> </ul>	Evangelium V
12	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Baryton solo,</li> <li>• werbel, terkotka</li> <li>• tam-tam, terkotka</li> <li>• bęben wielki,</li> <li>• terkotka,</li> <li>• kotły, terkotka</li> </ul>	Evangelium VI
13	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 2 fagoty</li> <li>• 2 waltornie</li> <li>• 3 trąbki in sib</li> <li>• 3 puzony</li> <li>• werbel</li> <li>• tam-tam</li> <li>• bęben-wielki</li> <li>• kotły</li> <li>• harfa</li> <li>• czelesta</li> <li>• akordeon</li> <li>• chór mieszany</li> </ul>	Evangelium VII

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• instr. smyczkowe</li> </ul>	
14	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 3 flety</li> <li>• 2 oboje</li> <li>• klarnet in sib,</li> <li>• klarnet basowy in sib</li> <li>• skrzypce I i II sol</li> <li>• altówka solo</li> <li>• 2 fagoty</li> <li>• 2 waltornie</li> <li>• 3 trąbki in sib</li> <li>• 3 puzony</li> <li>• marimba</li> <li>• wibrafon</li> <li>• bęben wielki</li> <li>• terkotka</li> <li>• kotły</li> <li>• harfa</li> <li>• czelesta</li> <li>• akordeon</li> <li>• chór mieszany</li> <li>• chór męski</li> <li>• instr. smyczkowe</li> </ul>	Conclusio

Tabela 2. Instrumentarium poszczególnych części utworu *Via Matris*.

Powyzsze zestawienia instrumentalne mają bezpośredni wpływ na kolorystykę utworu. Do charakterystycznych elementów wynikających z zastosowanej obsady zaliczyć można:

- a) polaryzację faktury muzycznej – połączenie wysokich rejestrów instrumentów dętych drewnianych z nisko brzmiącym chórem męskim,
- b) kameralizację faktury – osiągniętą przez wyodrębnienie w partyturze fragmentów wykonywanych przez pojedyncze, solowe instrumenty,
- c) „witraże muzyczne” – symbolicznie nazwane zjawisko wzajemnego przenikania się różnych barw instrumentów (niekoniecznie występujących symultanicznie) grających podobne krótkie wartości dźwiękowo-rytmiczne,
- d) często zmieniające się połączenia kolorystyczne różnych grup instrumentalnych,
- e) falowanie dynamiczne – płynne zgłoszenie i wyciszenie konkretnych linii melodycznych wykonywanych przez poszczególne instrumenty,
- f) rozedrgane, perliscie struktury melodyczno-rytmiczne – drobne wartości rytmiczne przebiegu melodycznego uszeregowane w sposób nieregularny pomiędzy różnymi instrumentami wykonującymi określony zakres dźwiękowy,

- g) spójność narracji instrumentalnej łączącej interakcje zachodzące między wykonawcami – osiąganą za sprawą długich i zazębiających się wartości rytmicznych tworzących matowe płaszczyzny dźwiękowe,
- h) redukcja warstwy melodycznej na rzecz rytmiki – rozbitcie określonego materiału dźwiękowego na różne grupy rytmiczne (triole, szesnastki, kwintole, sekstole),
- i) linearność warstwy melodycznej partii instrumentalnych – uzyskana płynnym i indywidualnym frazowaniem,
- j) miękką i ciepłą barwę instrumentów dętych blaszanych – osiągniętą podczas realizacji sekwencji akordów w cichej, zniuansowanej dynamice w artykulacji *legato*,
- k) *parlando* – imitujące wypowiedzianie słów modlitwy przez chór mieszany,
- l) masywne brzmienie instrumentów dętych blaszanych połączone z mglistymi przejściami dźwiękowymi zachodzącymi między instrumentami smyczkowymi,
- m) połączenie harfy, czelesty i akordeonu, czyli instrumentów o charakterystycznym, jasnym brzmieniu z matową i miękką barwą instrumentów smyczkowych,
- n) realizacje stałej nuty basowej na wzór organowej „nuty pedałowej” uzyskane motorycznym powtarzaniem tej samej wysokości dźwięku przez instrumenty perkusyjne,
- o) długie nieokreślone czasowo wartości rytmiczne nawiązujące do techniki melorecytacji,
- p) zmienną rytmikę i agogikę.

### 2.2.2. Notacja utworu

Pomost pomiędzy wizją kompozytorską, a interpretacją wykonawczą utworu stanowi partytura będąca integralną częścią dzieła. Cytując Romana Ingardena:

Partytura jest wreszcie sposobem ujawnienia woli artysty-twórcy, jakie ma być dzieło przezeń tworzone<sup>53</sup>.

To w niej znajdują się informacje dotyczące wszystkich zaplanowanych przez twórcę działań i intencji muzycznych. Oprócz tych oczywistych jakimi są nuty i znaki muzyczne równie istotne wydają się być komentarze dołączone do partytury przedstawiające tekst i jego źródła, obsadę oraz ewentualne niestandardowe zagadnienia wykonawcze.

---

<sup>53</sup> R. Ingarden, *Studia z Estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1958, s.192.

W przypadku partytury *Via Matris* jej zawartość obejmuje następujące elementy:

- 1) tekst oraz polski przekład,
- 2) źródła tekstu,
- 3) schemat rozmieszczenia wykonawców,
- 4) obsadę wykonawczą,
- 5) czas trwania utworu,
- 6) utwór rozmieszczony na 113 stronach.

Kompozycja *Via Matris* została zapisana w sposób tradycyjny. Ze względu na zastosowanie elementów aleatoryzmu kontrolowanego w częściach *Statio* oraz *Amen* partytura utworu została wzbogacona o dodatkowe komponenty, traktujące pięciolinie jako mapę, na której zostały zanotowane poszczególne akcje muzyczne. Ogniwa te to m.in.:

- prostokątne ramki – sygnalizujące efekt naprzemiennej repetycyjności, oznaczające wzrosty i spadki dynamiki danego materiału dźwiękowego;

The image displays a musical score for the 'Amen' section of 'Via Matris'. The score is arranged in a five-line format, with each line representing a different instrument or voice part. The instruments listed on the left are: Fl I, Fl II, Fl III, Ob I, Ob II, Cl, Cl B, Vn I s, Vn II s, Vcl s, I. mbf, II. vb, III. gr c, III. rag, IV. tp, T, Br, and B. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *p*, and *ppp*. Three specific musical phrases are highlighted with rectangular boxes: one in the I. mbf part (measures 4-5), one in the II. vb part (measures 3-4), and one in the IV. tp part (measures 3-4). Above the score, three vertical dashed lines mark the beginning of these phrases, labeled '4-5"', '3-4"', and '3-4"' respectively. The score is written in a traditional musical notation style with a common time signature.

Przykład 1. *Via Matris*, część 36, *Amen*.

- segmenty czasowe wyznaczone linią przerywaną – oznaczające orientacyjny czas trwania danego fragmentu – pionowe, przerywane linie mające na celu uporządkowanie kolejności dołączania poszczególnych partii instrumentalnych lub wokalnych;

The image shows a musical score for 'Via Matris, część 36, Amen'. It features multiple staves for various instruments and vocal parts. The instruments listed on the left are: fl I, fl II, fl III, ob I, ob II, cl, cl b, vn I s, vn II s, vl s, I. mbf, II. vb, gr c, III. rag, IV. tp, T, Br, and B. The score is divided into four sections by vertical dashed lines, each labeled '3-4\"' at the top. The dynamics are marked as 'ppp' (pianissimo) in several places. The vocal parts are labeled 'I. mbf', 'II. vb', 'gr c', 'III. rag', and 'IV. tp'.

Przykład 2. *Via Matris*, część 36, *Amen*.

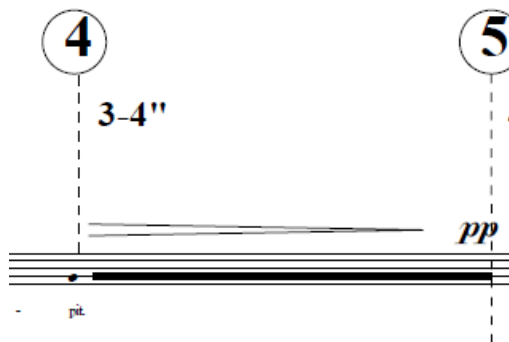
- materiał dźwiękowy bez podanych wartości rytmicznych – wskazujący na dowolność wykonania;

The image shows a musical score for 'Via Matris, część 2, Statio „Maria Simeonis prophetiae fidem accipit”'. It features a single staff with a vocal line. The lyrics are 'Ma - ri a Si - me - o - nis'. Above the staff, there is a circled number '3' and a time marker '14-18\"'. The dynamics are marked as 'mp' (mezzo-piano). The notes are simple, indicating a free performance style.

Przykład 3. *Via Matris*, część 2, *Statio „Maria Simeonis prophetiae fidem accipit”*.



- długie, proste linie oznaczające wykonanie podanego materiału dźwiękowego do końca zaznaczenia w danej – stałej lub zmieniającej się dynamice;



Przykład 4. *Via Matris*, część 2, *Statio „Maria Simeonis prophetiae fidem accipit”*.

### 2.3. Forma utworu

Elementem dzieła muzycznego determinującym napięcia w przebiegu akcji dramaturgicznej oraz porządkującym je, jest jego forma. Określenie budowy i wewnętrznego podziału utworu, a także ustalenie cech wspólnych między poszczególnymi częściami tworzy konstrukcję formalną kompozycji. Nie sposób jednak sprowadzić muzyki do spraw o charakterze wyłącznie schematycznym lub matematyczno-logicznym. Oprócz konkretyzacji dzieła muzycznego równie istotny jest przedmiot intencji autora oraz pozostawienie tzw. „miejsca niedookreślenia”<sup>54</sup>. Trudno znaleźć sposób, aby określić i zapisać w partyturze wyraz wyobrażeń dotyczących piękna oraz emocjonalności przesłania. Elementy te jednak dopełniane są za sprawą indywidualnej próby interpretacji każdego z wykonawców. W sposób szczególny opisuje to w swoim dziele *Przeżycie – dzieło – wartość* Roman Ingarden:

Każde dzieło, niezależnie od swego rodzaju, odznacza się tym, że jest tworem schematycznym: określone pod wieloma względami przez najniższe odmiany jakości, zawiera w sobie przecież charakterystyczne luki w swym określeniu, czyli – jak mówię – miejsca niedookreślenia. [...] Dzieło sztuki domaga się przeto pewnego czynnika istniejącego poza nim samym, mianowicie perceptor, który – jak się wyrażam – je „konkretyzuje”. Znaczący to, że dzięki swej współtwórczej akcji przy odbiorze dzieła perceptor stara się przede wszystkim – jak to się zwykle mówi – „odeczytać”, lub lepiej powiedziawszy, zrekonstruować dzieło w jego efektywnych właściwościach, a czyniąc to zarazem – jakby pod sugestią dzieła – dopełnia jego schematyczną budowę, usuwając przynajmniej częściowo luki dzieła w określeniu, a równocześnie aktualizując niektóre momenty dzieła będące w stanie potencjalności. Powstaje w ten sposób konkretyzacja dzieła sztuki. To, co jest wytworem intencyjnych czynności autora, to dzieło sztuki. To zaś, co dzięki odbiorowi dzieła przez perceptor, stanowi nie tylko rekonstrukcję dzieła

<sup>54</sup> Por. R. Ingarden, *Przeżycie – dzieło – wartość*, Wydawnictwo literackie, Kraków 1966, s. 138.

w tym, co efektywnie w nim zawarte, a nadto jego częściowe dopełnienie i zaktualizowanie jego momentów potencjalnych, i co jest przeto niejako wspólnym wytworem autora i perceptora – to konkretyzacja dzieła<sup>55</sup>.

*Via Matris* składa się z 37 mniejszych części i trwa około 60 minut. W skład całego cyklu wchodzi części wokalnie-instrumentalne przeznaczone na solistów, chór mieszany i orkiestrę, części kameralne przeznaczone na solistów, chór męski i zespół instrumentalny, a także części chóralne bez towarzyszenia instrumentów. Niektóre z nich mogą być wykonywane niezależnie i stanowić odrębne utwory, o czym wspomnę w podrozdziale 2.9. Cykle.

Kolejność wszystkich części oraz ich tytułów jest przedstawiona w sposób chronologiczny w poniższym zestawieniu:

#### 1. Introductio

##### 2. Statio I „Maria Simeonis prophetiae fidem accipit”

3. Dignare me I

4. Evangelium I

5. Ecce ancilla Domini

6. Jam toto subitus vesper eat polo

##### 7. Statio II „Maria cum Iesu et Ioseph in Aegyptum fugit”

8. Dignare me II

9. Evangelium II

10. Oratio I

11. Spectatrix aderas supplicio Parens

##### 12. Statio III „Maria Iesum perditum Ierosolymae quaerit”

13. Dignare me III

14. Evangelium III

15. Oratio II

16. Pendens ante oculos Natus

##### 17. Statio IV „Maria Iesu in via ad Calvariam occurrit”

18. Dignare me IV

19. Evangelium IV

20. Oratio III

21. Heu! Sputa!

---

<sup>55</sup> Tamże, s. 138.

22. Statio V „Maria iuxta cruce[m] Filii sui stat.”
  23. Dignare me V
  24. Evangelium V
  25. Oratio IV
  26. Cunctis interea stat generosior Virgo Martyribus
27. Statio VI „Maria corpus Iesu de cruce depositum obtinet”
  28. Dignare me VI
  29. Evangelium VI
  30. Oratio V
  31. Sit summæ Triadi gloria,
32. Statio VII „Maria corpus Iesu sepulcro reddit resurrectionem expectans”
  33. Dignare me VII
  34. Evangelium VII
  35. Oratio VI
  36. Amen
37. Conclusio

#### **2.4. Melodyka**

Jednym z czynników determinujących charakter dzieła jest jego melodyka oraz wynikające z jej budowy konstrukcje dźwiękowe. Ich podłoże jest często efektem indywidualnych preferencji stylistycznych twórcy, okresu życia kompozytora i jego duchowości. Na podejmowane decyzje muzyczne mają także wpływ bodźce płynące z otaczającego świata. Przemyśleniami na ten temat w rozmowie z Małgorzatą Dziewulską dzieli się Michał Bristiger, który zaznacza, że:

Dźwięki muzyczne są materiałem abstrakcyjnym, a nie naturalnym, trudno też zaprzeczyć, że ich muzyczne ukształtowanie stanowią pewne kombinacje dźwiękowe. Jednakże u podstawy twórczości muzycznej leży myśl muzyczna, związana z duchowością epoki, i ona warunkuje sposób kształtowania materiału, a nawet sam materiał. Jeżeli tak jest, to muzyka odnosi się do pewnej rzeczywistości duchowej albo przynajmniej do pewnych stałych projektów człowieka (muzyka jako utopia), albo do stałych momentów kultury ludzkiej (muzyka jako mit). Można

także powiedzieć, że muzyka jest grą, albo ekspresją, albo nostalgią. Wszystkie te wypowiedzi zawierają jakąś prawdę o muzyce, czy też zbliżają się do niej od różnych stron<sup>56</sup>.

W przypadku *Via Matris*, w zależności od części, melodyka przyjmuje wiele różnych postaci. Aby usystematyzować najważniejsze z nich warto wspomnieć o podziale tego elementu muzycznego na następujące komponenty:

- 1) melodyka kantylenowa – zachowująca prowadzenie głosu między kolejnymi dźwiękami melodycznymi, w stosunku interwałów sekundy, tercji, kwarty (najczęściej przykład jej zastosowania pojawia się w częściach chóralnych *Oratio*),
- 2) melodyka deklamacyjna – naśladowująca ludzką mowę (jej obecność można zauważyć w częściach kameralnych utworów *Statio* w partii solowego sopranu),
- 3) melodyka falująca i łukowa – której melodia schematycznie na przemian wznosi się i opada, tworząc symboliczne wrażenie fali (przykład tego rodzaju melodyki można znaleźć w części *Spectatrix aderas supplicio Parens*),
- 4) melodyka sylabiczna, gdzie na jeden dźwięk przypada tylko jedna sylaba tekstu (ten rodzaj melodyki pojawia się w częściach chóralnych *Oratio*),
- 5) melodyka oparta na dużych skokach interwałowych – realizowana m.in. przez chór mieszany (w częściach *Dignare Me*) oraz przez solistów (w częściach *Evangelium*).

#### 2.4.1. Cytaty muzyczne i symbolika

Ważną rolę w kształtowaniu przesłania utworu *Via Matris* pełnią odniesienia zarówno muzyczne jak i pozamuzyczne. Z jednej strony są one potraktowane jako symboliczny pomost łączący przestrzeń dzieła z nabożeństwem za sprawą wykorzystania melodii kościelnych lub chorału gregoriańskiego, z drugiej zaś służą do zwiększenia autentyzmu przekazu treści merytorycznych dzieła wynikających z warstwy tekstualnej.

Do głównych koneksji muzycznych zawartych w kompozycji, zaliczyć można cytaty dźwiękowe oraz nawiązania stylistyczne takie jak:

- 1) zharmonizowana melodia hymnu chorału gregoriańskiego „Jam toto subitus” – przeniesiona do ostatniej części *Via Matris* – *Conclusio*, wykonywana przez instrumenty dęte:

---

<sup>56</sup> M. Bristiger, rozmowa z Małgorzatą Dziewulską, *Dzieło artystyczne jest nie tylko darem, jest zadaniem*, w: *Transkrypcje – Pisma i przekłady*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 556.

Oryginalny zapis melodii ze zbioru *Liber Usualis*<sup>57</sup>:

Hymn.   
AM to-to sú-bi-tus vesper é-at po-lo, Et sol attó-

Przykład 5. Chorał gregoriański, fragment linii melodycznej hymnu *Jam toto subitus*.

Zharmonizowana linia melodyczna z umieszczonym tematem w partii 1 i 2 trąbki:



Przykład 6. *Via Matris*, część 37, *Conclusio*, t. 1-3.



Przykład 7. *Via Matris*, część 37, *Conclusio*, t. 4-7.

<sup>57</sup> *The Liber Usualis*, Desclee Company - Printers to the Holy See and the Sacred Congregation of Rites, Tournai (Belgia) 1961, s. 1640.

- 2) parafraza cytatu dźwiękowego kościelnej pieśni wielkopostnej *Któryś cierpiał za nas rany*, zawartego w książce *Śpiewnik pieśni kościelnych z melodyami – zebranych i usystematyzowanych przez księdza Jana Siedleckiego*<sup>58</sup>.

W *Via Matris* cytat ten jest przedstawiony w niepełnej, uproszczonej wersji. Realizują go wibrafon i marimba w części *Pendens ante oculos Natus*, których pierwsze dźwięki grane w kolejnych taktach tworzą wspomnianą melodię.

Oryginalny zapis melodii:



Przykład 8. Melodia *Któryś cierpiał za nas rany*, zawarta w *Śpiewniku pieśni kościelnych z melodyami*, s. 443.

Cytat melodii „Któryś cierpiał za nas rany” wykorzystany w partyturze *Via Matris*:



Przykład 9. *Via Matris*, część 16, *Pendens ante oculos Natus*, t. 3-7.



Przykład 10. *Via Matris*, część 16, *Pendens ante oculos Natus*, t. 8-11.

<sup>58</sup> Więcej informacji znajduje się w pozycji bibliograficznej: *Śpiewniczek Pieśni kościelne z melodyami*, zebr. J. Siedlecki, XX. Misyonarze na Kleparzu, Kraków 1908, s. 443, biblioteka Polona: <https://polona.pl/item/spiewniczek-zawierajacy-piesni-koscielne-z-melodyami-dla-uzytku-mlodziezy-szkolnej,OTIyOTA3MDM/6/#info:metadata>, dostęp: 20.08.2021.

- 3) cytaty dźwiękowy z pieśni wielkopostnej *Odszedł Pasterz od Nas* autorstwa ks. Wojciecha Lewkowicza zebrany i opublikowany w *Śpiewniku parafialnym* wydanym w 1961 roku w Olsztynie<sup>59</sup>. W *Via Matris* melodia ta jest wykonywana przez sekcję tenorów z chóru męskiego w części *Pendens ante oculos Natus*.

Oryginalny zapis melodii:

Od- szedł Pas- terz nasz, co u- ko- chał lud.  
O Je- zu, dzie- ki Ci, za Two- je- go trud.

Przykład 11. *Odszedł Pasterz od Nas*, ks. Wojciech Lewkowicz.

Opracowanie cytatu melodycznego w utworze *Via Matris* (w głosie tenorowym):

T *mf*  
a - tro - ci - bus Sec - tus  
Br *mf*  
a - tro - ci - bus Sec - tus  
B *mf*  
a - tro - ci - bus Sec - tus

Przykład 12. *Via Matris*, część 16, *Pendens ante oculos Natus*, t. 19-22.

- 4) kilkudziesięciodźwiękowy cytaty z pieśni *Matko Najświętsza* opracowany w zbiorze pieśni *Śpiewnik Kościelny Katolicki – Pieśni do Najświętszej Maryi Panny* którego autorem jest Tomasz Flasz. W pierwszej części – *Introductio* – otwierającej całą kompozycję *Via Matris* został umieszczony powyższy cytaty, w tym wypadku wykonywany przez harfę i czeleste. Na tle tego motywu, w partii akordeonu, pojawia się melodia *Odszedł Pasterz od Nas*.

<sup>59</sup> Cyt. za: <https://www.ck.przemysl.pl/ck/kompozytorzy-znani-i-mniej-znani-ks-wojciech-lewkowicz.html>, dostęp: 20.08.2021.

Oryginalna postać melodii kościelnej:

### Matko Najświętsza

(T. Flaszka, 1903-1909)

1. Mat - ko Naj - świę - tsza! Do Ser - ca Twe - go,

Przykład 13. Melodia kościelna *Matko Najświętsza*.

Opracowanie cytatu melodycznego wykonywanego przez harfę i czeleste, w partii akordeonu widoczny motyw pieśni *Odszedł Pasterz od Nas*:

Przykład 14. *Via Matris*, część 1, *Introductio*, t. 13-17.

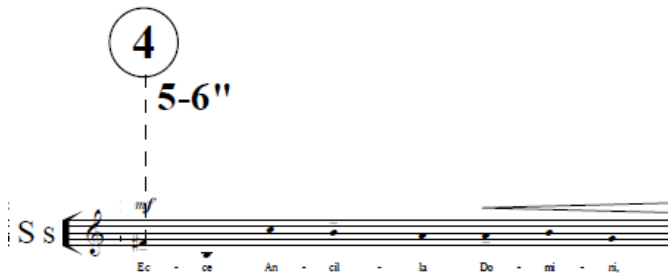
Do pozamuzycznych gestów, odniesień teatralnych i zawartej symboliki liczbowej obecnych w partyturze *Via Matris* należy:

- zwiększający i zmniejszający postęp interwałowy motywu dźwiękowego części *Dignare me*,
- siedmiokrotne powtarzanie nachodzących na siebie komórek dźwiękowych pojawiających się w III części *Evangelium*, co sugeruje nawiązanie do Nowego Testamentu, gdzie cyfra „7” oznaczała pełnię i doskonałość,
- pięciokrotne powtórzenie wartości rytmicznych w ostatniej części *Evangelium*, które według Biblii symbolizuje (jako cyfra 5) przejaw Łaski Bożej.



Wśród stylistycznych i teatralnych aspektów utworu *Via Matris* wymienić należy:

- a) nawiązanie do melodii i brzmienia chorału gregoriańskiego za sprawą realizacji unisono w partiach chóru mieszanego, w częściach *Dignare me*,
- b) nawiązanie do swobodnie śpiewanej modlitwy pozbawionej narzuconej rytmiki na wzór śpiewów klasztornych, obecne w częściach *Statio* i *Ecce Ancilla Domini* wykonanych przez solistkę,



Przykład 15. *Via Matris*, część 5, *Ecce Ancilla Domini*.

- c) przechodzenie muzyków pomiędzy kolejnymi stacjami utworu *Via Matris* podczas wykonywania cyklu *Jam toto subitus*, teatralizujące procesyjną formę nabożeństwa. Informacje o zmianie miejsca wykonania danej stacji są każdorazowo umieszczone w partyturze w częściach *Jam toto subitus*. Ilustruje to poniższy przykład:

The image displays a complex musical score for the 'Jam toto subitus' section. At the top left, there is a tempo marking '♩ = 40' and a 4/4 time signature. At the top right, there is a 3/4 time signature. The score is organized into several systems of staves. The first system includes three flutes (fl I, fl II, fl III) and three oboes (ob I, ob II, ob III). The second system includes two clarinets (cl, cl b) and three violins (vn I s, vn II s, vl s). The notation includes various musical symbols such as dynamics (p), articulation marks, and slurs. The word 'ensemble' is written vertically on the left side of the score.

Przykład 16. *Via Matris*, część 6, *Jam toto subitus vesper eat polo*, t. 1-6.

## 2.5. Harmonika

Rozbudowana obsada wykonawcza oraz różnorodność grup instrumentalnych i wokalnych, stworzyły możliwość wszechstronnego kształtowania harmoniki w przebiegu utworu. W *Via Matris* harmonia została zaprezentowana wielowymiarowo przybierając, w zależności od konkretnej części, odmienne postaci takie jak:

- moduły harmoniczne pojawiające się w cyklu *Evangelium*,
- struktury dźwiękowe oparte na centrach tonalnych rozbudowanych o dodatkowe składniki zastosowane w częściach *Jam toto subitus*.

Rozbudowanie akordu „es-moll” stanowiącego centrum tonalne części *Spectatrix aderas supplicio Parens*, o dodatkowe dźwięki [F, As, H, Des]:

W trakcie wykonywania tej części muzycy zespołu przechodzą do kolejnej stacji.  
II - III

### 11. Spectatrix aderas supplicio Parens

The musical score is for the piece 'Spectatrix aderas supplicio Parens'. It features a complex instrumentation including three flutes (fl I, II, III), two oboes (ob I, II), two clarinets (cl I, II), two violins (vn I, II), a viola (vl), a first mandolin (I. mbf), and a second violin (II. vb). The score is divided into three measures with different time signatures: 3/4, 2/4, and 4/4. The tempo is marked as quarter note = 46. Dynamics include *mf*, *mp*, and *p*. The score shows a transition from a 3/4 time signature to a 2/4 time signature, and then to a 4/4 time signature. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with flutes at the top, oboes and clarinets in the middle, and strings at the bottom. The second violin part (II. vb) has a prominent melodic line in the final measure.

Przykład 17. *Via Matris*, część 11, *Spectatrix aderas supplicio Parens*, t. 1-7.

- skale naturalne znajdujące się w utworach *Dignare me*,
- mikstury dźwiękowe występujące w częściach *Statio*,

Mikstura dźwiękowa użyta w *Statio III* oparta na dźwiękach [Es, F, G, A, B, C, D]:

The image shows a musical score for 'Statio III'. It features five staves: Soprano (Ss), Alto (ar), Cello (cel), and Accordion (acc). The score is divided into three sections marked with circled numbers 1, 2, and 3. Section 1 (3-4") shows the beginning of the piece with dynamic markings of *pp*, *mp*, and *pp*. Section 2 (4-5") shows a similar dynamic structure. Section 3 (14-18") shows the vocal line with the lyrics 'Ma - ri - a - le - sum' and a dynamic marking of *mp*. The instrumental parts (cel and acc) also show dynamic markings of *pp*, *mp*, and *pp* corresponding to the vocal line.

Przykład 18. *Via Matris*, część 12, *Statio III*.

e) skala 12-tonowa na której zbudowany jest cykl utworów chóralnych *Oratio*;

Wymienione wyżej elementy oraz szczegółowy opis ich zastosowania zostały dokładniej zaprezentowane w kolejnej części pracy, poświęconej opisowi poszczególnych cykli wchodzących w skład *Via Matris*.

## 2.6. Dynamika

Istotną funkcję w pełnym ukazaniu cech charakterystycznych poszczególnych elementów dzieła muzycznego pojawiających się w *Via Matris* stanowią dynamika i jej dobór oraz różnorodność natężenia dźwięku. Opracowanie tego komponentu przyczyniło się do uzyskania następujących efektów:

- uwypuklenie wzajemnych relacji dźwiękowych poszczególnych instrumentów i ich rezultatów brzmieniowych,
- stworzenie wrażenia falowania dynamicznego podczas realizacji „wewnętrznie rozedrganej tkanki muzycznej” czyli realizacji *crescendo* i *decrescendo* w obrębie bliskich sobie stopni dynamicznych, najczęściej pozostawiając konkretnej partii instrumentalnej te same wysokości dźwiękowe,
- realizacje naturalnych *crescendo* i *decrescendo* osiągniętych za pomocą odpowiednio dodawania lub odejmowania kolejnych instrumentów,
- dopełnienie ciągłości narracji muzycznej współgrającej z dramaturgią dzieła. Razem ze wzrostem lub uspokojeniem akcji dramaturgicznej (wynikającym z zawartości

tekstualnej danego fragmentu) zmienia się także stopień głośności jego poszczególnych partii, tworząc tym samym kulminacje i rozładowania dynamiczne,

- e) umożliwienie odbiorcy kontemplacji i medytacji, osiągniętych za sprawą cichej i zniuansowanej dynamiki, przy jednocześnie uproszczonej pod kątem dźwiękowym akcji muzycznej,
- f) uzyskanie symbolicznych efektów „pustki” i wybrzmienia, wyrażonych za pomocą przerwania akcji muzycznej i użyciu pauz generalnych.

## 2.7. Rytmika i metrum

Ogniwami tworzącymi różnorodność akcji muzycznej w utworze *Via Matris* oraz budującymi jej kulminacje i odprężenia są rytmika i metrum. Konkretnie decyzje kompozytorskie dotyczące ich użycia są rezultatem chęci wiernego zilustrowania poszczególnych akcji dramaturgicznych i dopasowania akcentów muzycznych do tych ujętych w prozodii tekstu.

Do najważniejszych decyzji twórczych obejmujących aspekt rytmiki w utworze należą:

- a) wykorzystanie zróżnicowanego i rozbudowanego spektrum grup rytmicznych,
- b) stosowanie fragmentów z nieokreśloną precyzyjnie rytmiką w celu uzyskania swobodnej i indywidualnej interpretacji wykonawczej na wzór melorecytacji,
- c) stosowanie repetytywnych fragmentów z niedookreśloną precyzyjnie rytmiką celem uzyskania wrażenia „wewnętrznie rozedrganej tkanki muzycznej”,
- d) nakładanie na siebie różnych grup rytmicznych (triole, szesnastki, kwintole itd.),
- e) stosowanie rytmiki motorycznej w celu spotęgowania napięcia dramaturgicznego,
- f) osłabienie „mocnej” części taktu oraz kreski taktowej za sprawą łuków przedłużających trwanie poszczególnych wartości rytmicznych,
- g) zastosowanie podstawowych wartości rytmicznych w części *Jam toto subitus*, celem uzyskania „konduktowego” charakteru części.

Według zastosowanego w kompozycji *Via Matris* metrum oraz jego różnorodności można podzielić na:

- a) części o stałym metrum, ale zróżnicowanej i skonstrastowanej rytmice (m.in. *Introductio*, *Conclusio*),
- b) części o stałym metrum i motorycznej lub marszowej rytmice (m.in. *Jam toto subitus*, *Evangelium V*),

- c) części o zmiennym metrum wynikającym z prozodii i akcentacji łacińskiego tekstu, (m.in. *Evangelium, Oratio*),
- d) części aleatoryczne realizowane według zaplanowanych segmentów czasowych (m.in. *Statio, Ecce Ancilla Domini, Amen*),
- e) części, w których rola metrum zostaje zmarginalizowana na rzecz pokazania innych elementów dzieła takich jak harmonika, kolorystyka czy dynamika, (m.in. *Evangelium, Jam toto subitus, Conclusio*).

## 2.8. Agogika

Ogólny zarys agogiki w partyturze *Via Matris* jest efektem zrealizowania idei utworu o charakterze kontemplacyjno-refleksyjnym. W kompozycji przeważają umiarkowane tempa oscylujące wokół 60-80 jednostek metrycznych na minutę. W niektórych częściach ze względu na zmienną akcję dramaturgiczną i tekst konkretnego fragmentu, następuje zmiana pierwotnej ekspresywności. W przypadku części, w których zastosowany został sekundowy podział czasu, nad najwyższymi pięcioliniami partytury pojawiają się precyzyjne oznaczenia sugerujące konkretną wartość – segmentu czasowego, w obrębie którego powinny zostać wykonane konkretne akcje muzyczne.

Holistyczne naszkicowanie ukształtowania tempa utworu można podzielić na trzy następujące po sobie etapy:

- 1) stacje I-IV, podczas których następuje przyspieszenie akcji muzycznej za sprawą zwiększania jednostek tempa lub zmiennego metrum i rozdrobnienia wartości rytmicznych,
- 2) stacje V-VI, gdzie następuje kulminacja dramaturgiczna utworu, osiągnięta przez zastosowaną motorykę, skonstrastowaną – eksplorującą szeroki zakres cichych i głośnych wartości – dynamikę oraz różnorodną rytmikę, a także zmienne metrum,
- 3) stacja VII, w której pojawia się uspokojenie i spowolnienie akcji muzycznej, wyrażonej przez użycie nieco spokojniejszych miar tempa, częstszej obecności dłuższych wartości rytmicznych, oraz uproszczenie faktury muzycznej;

Ze względu na cechy charakterystyczne każdego z cykli tworzących *Via Matris* można nakreślić ogólny zakres tempa, który jest efektem pełnionej funkcji w dziele. Przedstawia się on następująco:

- a) *Statio* – tempa umiarkowane – służące swobodzie wykonawczej wynikającej z indywidualnej interpretacji,
- b) *Dignare me* – tempa umiarkowane – wprowadzające słuchacza w zawartość dźwiękową i nastrój wynikający z sensu merytorycznego stacji,
- c) *Evangelium* – tempa szybsze – wynikające z narracyjnej funkcji utworów oraz zmienności dramaturgicznej,
- d) *Oratio* – tempa wolniejsze – użyte ze względu na kontemplacyjno-refleksyjny charakter części, podsumowujący zawartość merytoryczną danej stacji,
- e) *Jam toto subitus* – tempa umiarkowane – będące rezultatem realizacji „konduktowego” charakteru tych części oraz zastosowanego w nich przemieszczania muzyków w trakcie wykonywania.

## 2.9. Cykle

*Via Matris* składa się z 37 części. Poza częściami: *Introductio*, *Ecce Ancilla Domini* i *Conclusio*, pozostałe ze względu na swoją schematyczną strukturę, mogą stanowić w obrębie całego utworu kilka mniejszych, niezależnych cykli. Dla uporządkowania formy cały utwór można podzielić na trzy grupy:

- I. Grupa utworów obecna w każdej z siedmiu stacji *Via Matris*. Części te stanowią fundament muzyczny utworu, a zawarty w nich przekaz tekstualny obejmuje główne treści merytoryczne kompozycji. Do części tych należą utwory:
  - 1) *Evangelium* – części będące muzycznym budulcem akcji dramaturgicznej utworu, oparte na słowach zaczerpniętych z Biblii,
  - 2) *Oratio* – kompozycje stanowiące kontemplacyjne zwieńczenie każdej medytacji, obecne w stacji II-VII, (wyjątek stanowi stacja I gdzie w miejsce *Oratio* została umieszczona część o nazwie *Ecce Ancilla Domini*)
  - 3) *Jam Toto Subitus* – utwory obejmujące cały tekst łacińskiego hymnu „Jam toto subitus”, podzielonego na 7 części;

- II. Grupa utworów, o krótkim czasie kilkunasto-lub kilkudziesięciosekundowym pełniąca rolę łączników pomiędzy głównymi częściami utworów. Części te mają charakter porządkujący formę nabożeństwa i akcję dramaturgiczną. Do grupy tych kompozycji zaliczają się:
- 1) *Statio* – kameralne będące muzycznym zwiastunem opisującym nazwę kolejnych stacji *Via Matris*,
  - 2) *Dignare Me* – części wykonywane podczas każdej ze stacji przez chór i orkiestrę o nieco pomniejszonym składzie, na wzór wezwania i odpowiedzi wypowiedzianych podczas celebracji nabożeństwa.
- III. Części samoistne, niezależne, nie wchodzące w skład żadnego mniejszego cyklu:
- 1) *Introductio* – część instrumentalna otwierająca utwór *Via Matris*,
  - 2) *Ecce ancilla Domini* – część przeznaczona na sopran solo,
  - 3) *Conclusio* – muzyczne podsumowanie całego dzieła.

### 2.9.1. Evangelium

Jednym z zasadniczych filarów tworzących *Via Matris* jest grupa siedmiu części przeznaczonych na solistów, chór i orkiestrę o nazwie *Evangelium*. Podstawę merytoryczną kompozycji stanowią wybrane fragmenty z Biblii, a tekst w nich zawarty determinuje akcję dramaturgiczną poszczególnych stacji. Warstwa tekstualna jest bezpośrednim cytatem wypowiedzi konkretnej postaci biblijnej - za każdym razem innej. Partia solistów pod kątem wykonawczym została więc dopasowana do cytowanego bohatera np. baryton wykonuje fragment wypowiedzi Symeona, a sopran Archanioła Bożego czy chór mieszany realizujący partię ludu.

Podstawa dźwiękowa oraz wynikające z niej współbrzmienia i sekwencje akordów powstały w oparciu o moduły harmoniczne. Każdy moduł jest konstrukcją dźwiękową składającą się z połączenia trzech różnych akordów molowych: głównego (w tym wypadku każdorazowo jest to „e-moll”) oraz dwóch akordów oddzielonych od głównego tym samym interwałem, lecz w dwóch różnych kierunkach. Numer stacji w sposób symboliczny wyznacza odległość o konkretną liczbę półtonów od akordu głównego. Tak więc np. stacja I określa jeden półton odległości między akordem głównym i dodanym, tworząc między nimi relację w stosunku sekundy małej. Tym sposobem pozostałe akordy tego modułu to akord „f-moll” oddalony od głównego o sekundę małą w górę oraz „es-moll” sekundę małą w dół. Wyjątek w tej formule stanowią stacje od piątej do siódmej. Ze względu na tożsamy połączenie akordu głównego z akordami oddzielonymi o 5 i 7 półtonów od siebie, równoznaczność dźwiękowa interwału kwarty czystej i kwinty czystej oraz wynikające brzmienie połączonych akordów opierające się na skali naturalnej, postanowiłem umieścić ten rodzaj współbrzmienia tylko w przypadku siódmej, ostatniej części z grupy utworów *Evangelium*. Opuściłem natomiast ten interwał w stacji piątej. Zawarty w niej moduł harmoniczny operuje jedynie dwoma akordami: akordem głównym oraz akordem oddzielonym o interwał trytonu (6 półtonów), a stacja szósta, ze względu na swoją dramaturgię (Maryja otrzymuje ciało Jezusa zdjęte z krzyża) pozostaje częścią pozbawioną warstwy melodyczno-harmonicznej. Można ją więc symbolicznie nazwać „stacją ciszy”.

Zastosowanie modułów harmonicznych, z jednej strony systematyzuje warstwę dźwiękową, z drugiej zaś, określone zestawienia dźwiękowe tworzące dany moduł dają różnorodne i charakterystyczne współbrzmienia. Wykraczają one poza tradycyjny tonalny system dur-moll.



Tabela poniżej prezentuje wybrane moduły harmoniczne, akordy, które je tworzą i fragmenty cytatów z ich przyporządkowaniem wykonawczym.

Numer części	Moduł harmoniczny	Dźwięki modułu	Cytowana postać	Wykonawca partii wokalne
1	e-moll + f-moll es-moll	e, f, ges, g, as, b, h, c, es	Symeon	baryton solo
2	e-moll + fis-moll d-moll	e, f, fis, g, a, h, cis, d	Archanioł Boży	sopran solo
3	e-moll + g-moll cis-moll	e, g, gis, b, h, cis, d	Maryja	sopran solo
4	e-moll + gis-moll c-moll	e, g, gis, h, c dis/es	Jezus	baryton solo
5	e-moll + b- moll	e, f, g, b, h, des	Lud	chór mieszany
6	- <sup>60</sup>	-	Piłat	baryton solo
7	e-moll + a-moll h-moll	e, fis, g, a, h, c, d	faryzeusze i arcykapłani	chór mieszany

Tabela 3. Moduły harmoniczne części *Evangelium*.

Ważnym założeniem w trakcie komponowania tego cyklu było uzyskanie różnorodności kolorystycznej i fakturalnej ilustrującej odrębność tekstu kolejnych fragmentów ewangelii. Każda z siedmiu części utworów *Evangelium* przeznaczona jest dla modyfikowanej względem siebie obsady wykonawczej (najczęściej uzupełnianej o kolejne instrumenty). W obrębie całej grupy utworów z uwagi na przesłanie opracowanego tekstu, występuje m.in.:

- a) subtelne przenikanie akordów wyłaniających się i zanikających (m.in. *Evangelium I*),
- b) rozdrobnienie wartości rytmicznych (m.in. *Evangelium I*),
- c) wewnętrzne rozedrganie struktury (m.in. *Evangelium II* i *Evangelium VII*),
- d) powtarzalność i nakładanie na kolejne warstwy instrumentalne schematów melodyczno-rytmicznych (m.in. *Evangelium III*),
- e) kameralizacja faktury muzycznej (m.in. *Evangelium IV*),
- f) koncentracja uwagi na sferze dynamiczno-rytmicznej (m.in. *Evangelium V*),

<sup>60</sup> Część niemelodyczna, brak planu harmonicznego ze względu na dramaturgię tekstu, „stacja ciszy”.

g) eliminacja znaczenia warstwy melodycznej (Evangelium VI).

Konstrukcje formalne *Evangelium* oraz zabiegi fakturalne wykonane w utworze wynikają z moich osobistych preferencji stylistycznych. Za sprawą zróżnicowanej dynamiki, artykulacji oraz rytmiki, w partii każdego z wykonawców, starałem się osiągnąć różnobarwność brzmienia. W poszczególnych fragmentach cyklu występuje symbolicznie nazwana „wewnętrznie rozedrgana tkanka muzyczna” wyrażana jako swobodnie zrytmizowana i energetycznie doposażona przez nieregularne akcenty struktura melodyczno-rytmiczna operująca stałą bazą dźwiękową.

Mgielne przejścia harmoniczne – określające subtelne wznoszenie i opadanie dynamiczne – i wspomniana tkanka wynikająca z zastosowanych zabiegów dynamicznych (*crescendo* i *decrescendo*), a także wyłaniające się i zanikające wejścia instrumentalne zostały przedstawione poniżej:

The image shows a musical score for a woodwind and string ensemble. The top system includes parts for Flute I and II, Clarinet I and II, Trumpet I, II, and III, Trombone I, II, and III, and Baritone/Saxophone. The bottom system includes parts for Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 50. It features a melodic line in the woodwinds and a rhythmic accompaniment in the strings. Dynamic markings such as p, mp, f, and pp are used throughout. The score is divided into two systems, each ending with a 2/4 time signature.

Przykład 19. *Via Matris*, część 4, *Evangelium I*, t. 1-6.

Poniższy fragment partytury ukazuje zastosowaną różnorodność w artykulacji oraz zachodzące zmiany dynamiczne na przestrzeni kolejnych taktów:

Przykład 20. *Via Matris*, część 9, *Evangelium II*, t. 13-17.

Oto zmiany dotyczące smyczkowania wartości rytmicznych wprowadzające „falującą” dynamicznie tkankę muzyczną:

Przykład 21. *Via Matris*, część 14, *Evangelium III*, t. 11-14.

Naprzemiennie powtarzanie tych samych wysokości dźwiękowych przez różne grupy instrumentów smyczkowych:

The image shows a musical score for string instruments. It consists of five systems of staves, each with two parts (a and b). The instruments are labeled on the left: va I, va II, vl, vc, and cb. The score features a complex rhythmic and melodic pattern where different groups of instruments alternate playing the same pitch classes. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte). A 3/4 time signature is indicated at the top right of the score.

Przykład 22. *Via Matris*, część 34, *Evangelium VII*, t. 33-37.

Dwa poniższe fragmenty partytury, przedstawiają motoryczne ciągi melodyczne partii czelesty oraz przesunięcia fazowe obecne w partii harfy:

1)

The image shows a musical score for harp (ar) and celesta (cel). The harp part is written in a single staff with a 4/4 time signature. It features a melodic sequence with a long, sweeping slur over several measures, indicating a phase shift. The celesta part is written in two staves (treble and bass clef) and provides a rhythmic accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte).

Przykład 23. *Via Matris*, część 4, *Evangelium I*, t. 31-33.

2)

The image shows a musical score for harp (ar) and celesta (cel). The harp part is written in a single staff with a 3/4 time signature. It features a melodic sequence with a long, sweeping slur over several measures, indicating a phase shift. The celesta part is written in two staves (treble and bass clef) and provides a rhythmic accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte).

Przykład 24. *Via Matris*, część 4, *Evangelium I*, t. 34-36.

Nachodzące na siebie kolejne warstwy muzyczne, powtarzające motorycznie swoje schematy dźwiękowe tworzą nieregularną rytmicznie miksturę dźwiękową łączącą kwintole i triole:

The score for Example 25 is a complex orchestral piece. It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 80$  and a 4/4 time signature. The instrumentation includes:  
 - I mb (Maracas)  
 - II vb (Vibraphone)  
 - ar (Arpa/Keyboard)  
 - cel (Cello)  
 - acc (Acoustic guitar)  
 - vn I (Violin I)  
 - vn II (Violin II)  
 - vi (Viola)  
 - v (Violoncello)  
 - vc (Violoncello)  
 The score features a dense, layered texture with various rhythmic patterns, including quintoles and trioles, as mentioned in the text. Dynamics range from *pp* to *mf*.

Przykład 25. *Via Matris*, część 14, *Evangelium III*, t. 1-5.

The score for Example 26 is a complex orchestral piece. It features a tempo marking of  $\text{♩} = 80$  and a 4/4 time signature. The instrumentation includes:  
 - fg I (Flute)  
 - fg II (Flute)  
 - cr I (Clarinet)  
 - cr II (Clarinet)  
 - I mb (Maracas)  
 - II vb (Vibraphone)  
 - ar (Arpa/Keyboard)  
 - cel (Cello)  
 - acc (Acoustic guitar)  
 - S s (Saxophone)  
 - vn I (Violin I)  
 - vn II (Violin II)  
 - vi (Viola)  
 - v (Violoncello)  
 - vc (Violoncello)  
 The score features a dense, layered texture with various rhythmic patterns, including quintoles and trioles, as mentioned in the text. Dynamics range from *pp* to *mf*.

Przykład 26. *Via Matris*, część 14, *Evangelium III*, t. 6-10.

Cykl siedmiu części *Evangelium* posiada dodatkowo swoją wewnętrzną budowę. W przypadku samodzielnego wykonywania tych kompozycji pierwsza i ostatnia część tworzą klamrę. Części te rozpoczynają pojedyncze wejścia instrumentów smyczkowych w niskich rejestrach, a kończą pojedyncze nuty instrumentów smyczkowych w wysokim rejestrze. Sytuację tę przedstawiają poniższe fragmenty partytury.

a) Początek cyklu *Evangelium*

Przykład 27. *Via Matris*, część 4, *Evangelium I*, t. 1-6.

b) Zakończenie cyklu *Evangelium*

Przykład 28. *Via Matris*, część 34, *Evangelium VII*, t. 60-63.

## 2.9.2. Jam toto Subitus

Charakterystycznym cyklem eksplorującym aspekt topofoniczny *Via Matris* są części *Jam toto subitus* przeznaczone na chór męski, zespół instrumentalny i instrumenty perkusyjne. W trakcie wykonywania każdej z nich, muzycy zespołu instrumentalnego oraz chór męski zmieniają swoje położenie na estradzie przechodząc pomiędzy stacją wyjściową a docelową. W ten sposób podczas wykonania artyści okrążają widownię, a ich ruch oprócz wartości muzycznej symbolizuje procesję. Dodatkowym aspektem determinującym topofonię jest fakt

stałego miejsca wykonawców partii instrumentów perkusyjnych w opozycji do zmienności zespołu instrumentalnego i chóru męskiego.

Zamierzonym efektem wynikającym z doboru wykonawców cyklu jest polaryzacja faktury. W obsadzie utworu przeważają instrumenty o wysokich rejestrach brzmieniowych (instrumenty dęte drewniane, skrzypce, altówka), a ich barwa jest skontrastowana z chórem męskim oraz dwoma klarnetami (cl i cl b), których partie są przeważnie umieszczone w możliwie niskim rejestrze dźwiękowym.

W częściach *Jam toto subitus vesper eat polo* występuje niezależnie kilka różnych płaszczyzn muzycznych. Jedną z nich jest fragment z pierwszej części grupy, gdzie instrumenty perkusyjne tworzą podstawę narracji grając tremolo. Drugą warstwę stanowi dialog pomiędzy głosami chóralnymi, a trzecią długie płaszczyzny dźwiękowe z subtelnymi przejściami harmonicznymi tworzące kanony wykonywane przez pozostałe instrumenty.

Dodatkowy aspekt tych części to naprzemienne występowanie dwóch kontrastujących ze sobą elementów: stałości pulsu rytmicznego wynikającego z „konduktowego” charakteru części oraz „zachwianiu pulsacyjnym” wynikającym z indywidualnie prowadzonych linii melodycznych, przedłużonych wartości rytmicznych osłabiających mocną część taktu i rolę kreski taktowej czy wewnątrznie, nieregularnie rozedrganą tkankę muzyczną.

Zastosowanie różnych płaszczyzn dźwiękowych – kanoniczne wejścia instrumentów dętych drewnianych oraz smyczkowych, stateczność utrzymanego *tremollo* przez instrumenty perkusyjne, a także niezależność partii chóralnej – przedstawia poniższy przykład:

The musical score is a complex orchestral and choral work. It consists of the following parts:

- Flutes: fl I, fl II, fl III
- Oboes: ob I, ob II
- Clarinets: cl, cl b
- Violins: vn I s, vn II s
- Viola: vl s
- Military Band: I. mbf, II. vb, III. rag, IV. tp
- Choir: T (Tenors), Br (Baritone), B (Bass)

The score is divided into measures with time signatures of 2/4, 3/4, 4/4, and 3/4. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The choir part includes the following lyrics: "prae - ci - pi - tet di - en, Dan - sae - ve - re - co - lo - lu".

Przykład 29. *Via Matris*, część 6, *Jam toto subitus vesper eat polo*, t. 13-18.

Metoda określona symbolicznie jako „witrażowa faktura muzyczna” – oparta na użyciu krótkich motywów dźwiękowych następujących po sobie, wykonywanych przez różne instrumenty, tworzące spójną całość - łączy się z nakładaniem na siebie kolejnych trójdźwięków molowych lub durowych, a w konsekwencji rozszerzających centra tonalne o dodatkowe składniki współbrzmień.



Poniżej zaprezentowany jest przykład „witrażowego” traktowania kolejnych wejść instrumentalnych w grupie utworów *Jam toto subitus*:

Przykład 30. *Via Matris*, część 11, *Spectatrix aderas supplicio Parens*, t. 1-7.

Procesyjny charakter części *Jam toto subitus* oparty jest w większości na formie 3-częściowej A B A', w której pojawia się wstęp i zakończenie instrumentalne, a środkowa część wykonywana jest przez wszystkich śpiewaków i muzyków. Instrumentalny wstęp stanowi także pomoc wykonawczą w synchronizacji pulsu danej części razem z ruchem wykonywanym podczas zmiany swoich miejsc na sali koncertowej. W celu uzyskania wrażenia swobodnego, procesyjnego przejścia między stacjami w każdym z utworów *Jam toto subitus* przeważają umiarkowane tempa. W każdej z części przeważają długie pasma dźwiękowe realizowane przez zniuansowaną dynamikę i przedłużane wartości rytmiczne, płynne przejścia między akordami – często zazębiające ze sobą kolejne motywy pojawiające się w kompozycji, czy „witrażowa” faktura muzyczna ukazująca różnorodne i punktowe wejścia instrumentalne.

Centra *tonalne* określające fundament harmoniczny, a także formę poszczególnych części ukazuje poniższa tabela:

Numer części cyklu	Centrum tonalne	Forma części
1	es-moll	A B A'
2	es-moll	A B A'
3	cis-moll / g-moll	A B
4	g-moll	A B A'
5	e-moll	A B A'
6	g-moll	jednoczęściowa, łukowa
7	gis-moll	jednoczęściowa, łukowa

Tabela 4. Centra tonalne i forma części *Jam toto subitus*.

Podsumowując warto dodać, iż użyte w grupie części *Jam toto subitus* „centra tonalne” poszerzają granicę przyswajania muzyki przez słuchaczy – preferujących muzykę klasyczną operującą systemem funkcyjnym harmonii klasycznej – ale również poniekąd rozstrajają klasyczne akordy systemu dur-moll, czyniąc z nich bardziej różnorodne i charakterystyczne pod kątem brzmieniowym.

Cała grupa części *Jam toto subitus* zanotowana jest w tradycyjny sposób, wyjątek stanowi ostatnia *Amen*. Fragment ten zawiera polecenia swobodnej interpretacji danego odcinka w określonym przedziale czasowym.

### 2.9.3. Oratio

Kolejnym filarem kompozycji *Via Matris* jest grupa części *Oratio* przeznaczonych na ośmiogłosowy chór mieszany a cappella, stanowiących medytację po części *Evangelium*. Tekst każdej z części pochodzi z fragmentów modlitw do Matki Bożej Bolesnej, modlitw pokrewnych tematycznie oraz tekstów liturgii Święta Matki Bożej Bolesnej.

Każda z części ma swój indywidualny charakter, na który składają się różnorodnie zbudowane faktury chóralne, zróżnicowane linie melodyczne, odmienna metro-rytmika i kontrapunktyka. Melodyka i harmonika zbioru oparta jest na skali dwunastotonowej z określonym centrum *tonalnym*, ulegającym przekształceniom w kolejnych taktach. W utworach pojawiają się m.in. nawiązania do techniki *nota contra notam*, elementy polifonii, stosowanie kanonów oraz imitacji organowej „nuty pedałowej”, podział na głosy męskie i żeńskie, podziały wewnątrz każdej z grup głosowych, zastosowanie *sussurando*, a także przesunięcia fazowe. W *Oratio* zachowane są zasady prozodii i akcentacji wynikające z łacińskiego tekstu. Dodatkowo zaznaczone zostały najbardziej charakterystyczne słowa związane z podejmowanym tematem poszczególnych części utworów takie jak: „dolorosa”, „ora”, „Domina”, „Virgo” itd.

Zmiany zachodzące w kwestiach formy utworu, rodzaju zastosowanej faktury, informacje na temat centrum tonalnego oraz elementów charakterystycznych każdej z części *Oratio* przedstawia poniższa tabela:

Numer części cyklu	Centrum tonalne	Forma utworu	Rodzaj faktury chóralnej, melodyki oraz charakterystyczne elementy części
1	g-moll / h-moll	A B A'	<ul style="list-style-type: none"><li>• skontrastowanie części: A - nota contra notam, B – faktura polifoniczna,</li><li>• wewnętrzny podział na chór żeński i męski,</li><li>• w środkowej części (t. 19-25) partia tenorów jest stylizowana na wzór cantus firmus,</li><li>• osłabienie mocnych części taktów za pomocą legowanych wartości rytmicznych przez kreskę</li></ul>

			taktową,
2	h-moll / g-moll	A B C D E	<ul style="list-style-type: none"> <li>• pojedynczo wchodzące i nakładające się na siebie kolejne głosy chóralne,</li> <li>• kilkakrotne powtórzenia tych samych charakterystycznych słów m.in. „Deus” „cuius”, „Passione”,</li> <li>• linearne prowadzenie głosów,</li> <li>• zastosowana faktura polifoniczna,</li> <li>• imitacja organowej „nuty stałej”,</li> <li>• podział na głosy niskobrzmiące (alty i basy) i wysokobrzmiące (soprany i tenory),</li> <li>• zastosowane <i>sussurando</i> całego zespołu,</li> </ul>
3	es-moll	A B A'	<ul style="list-style-type: none"> <li>• połączenie faktury nota contra notam z fakturą polifoniczną i linearnym prowadzeniem głosów,</li> <li>• „blokowe” wejścia głosów,</li> </ul>
4	es-moll	A B + coda	<ul style="list-style-type: none"> <li>• użycie kanonów,</li> <li>• podział faktury chóralnej na głosy skrajne (Sopran 1 i Bas 2) oraz głosy środkowe,</li> <li>• przechodzące pomiędzy głosami kilkadźwiękowe komórki motywiczne (śpiewając słowa „comunicantes”, „primis”,</li> <li>• połączenie faktury nota contra notam z fakturą polifoniczną,</li> </ul>
5	es-moll	A B A'	<ul style="list-style-type: none"> <li>• wewnętrzny podział na chór żeński i męski,</li> <li>• przesunięcia fazowe rytmiki i „osłabienie” kreski taktowej,</li> <li>• linearne prowadzenie głosów połączone z fakturą polifoniczną,</li> <li>• ciągłość narracji muzycznej w wyniku trzymania długich wartości rytmicznych,</li> </ul>

6	h-moll / gis-moll	A B A'	<ul style="list-style-type: none"> <li>• prowadzenie głosów w kanonie ruchem interwału kwinty i seksty,</li> <li>• linearne prowadzenie głosów połączone z fakturą polifoniczną,</li> <li>• przesunięcia fazowe rytmiki i „osłabienie” kreski taktowej,</li> </ul>
---	-------------------	--------	--

Tabela 5. Centra tonalne, forma utworu oraz rodzaj zastosowanej faktury i melodii w *Oratio*.

Przykłady nutowe partytury *Via Matris* ukazujące wcześniej wspomniane rodzaje faktur muzycznych oraz elementy charakterystyczne tworzące grupę utworów *Oratio* zostały przedstawione poniżej:

1) stylizacja partii tenorów na wzór techniki *cantus firmus* z tematem melodycznym umieszczonym w partii tenorów:

Przykład 31. *Via Matris*, część 10, *Oratio I*, t. 19-23.

2) różnorodność występujących symultanicznie wartości rytmicznych oraz przykład linearnego prowadzenia głosów:

Przykład 32. *Via Matris*, część 20, *Oratio III*, t. 17-22.



- 5) prowadzenie głosów w kanonie operując określonym interwałem. W poniższym przykładzie zostało przedstawione symultaniczne prowadzenie głosów w parach, zazębiających się i nakładających na siebie z wejściami kolejnych głosów. Głosy te prowadzone są w interwale kwinty i seksty, a ich różnorodne zestawienie (np. sopran 1 i alt 2, sopran 2 i tenor 2 itd.) tworzy niestandardowy podział faktury chóralnej na mniejsze grupy.

The musical score is for a choir with parts Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), each with two voices (I and II). The tempo is marked as quarter note = 54. The time signature changes from 2/4 to 4/4, then to 3/4, and back to 2/4. Dynamics range from forte (f) to mezzo-piano (mp). The lyrics are "om - nia [m] be - ni - di - ni, Ma - ri - e, vi - ri - ni".

Przykład 35. *Via Matris*, część 35, *Oratio VI*, t. 1-7.

## 2.9.4. Statio

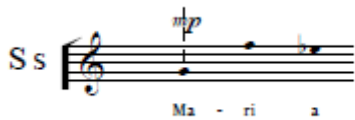
Rolę łącznika muzycznego, porządkującego akcję dramaturgiczną oraz formę nabożeństwa spełnia cykl skameralizowanych części *Statio*, przeznaczony na Sopran solo oraz trio w składzie harfa, czelesta i akordeon. Chcąc uzyskać formę deklamacji tekstu wszystkie części z grupy *Statio*, w której odcinki przedstawiające kolejne akcje muzyczne regulowane są wyznaczonym segmentem czasowym, a wykonawca dowolnie interpretuje zapisane nuty, pozbawione konkretnych wartości rytmicznych. Czas każdej części tego mini-cyклу to około kilkanaście – kilkadziesiąt sekund (w zależności od indywidualnej interpretacji).

The image shows a musical score for 'Statio I, segment 1-3'. It features four staves: Soprano (S s), harp (ar), cello (cel), and accordion (acc). The score is divided into three sections marked with circled numbers 1, 2, and 3. Section 1 has a duration of 3-4'', section 2 has a duration of 4-5'', and section 3 has a duration of 14-18''. Section 1 includes dynamics *pp*, *mp*, and *pp*. Section 2 includes dynamics *pp*, *mp*, and *pp*. Section 3 includes the dynamic *mp*. The lyrics 'Ma - ri - a - o - m - n - i - a' are written below the Soprano staff in section 3.

Przykład 36. *Via Matris*, część 2, *Statio I*, segment 1-3.

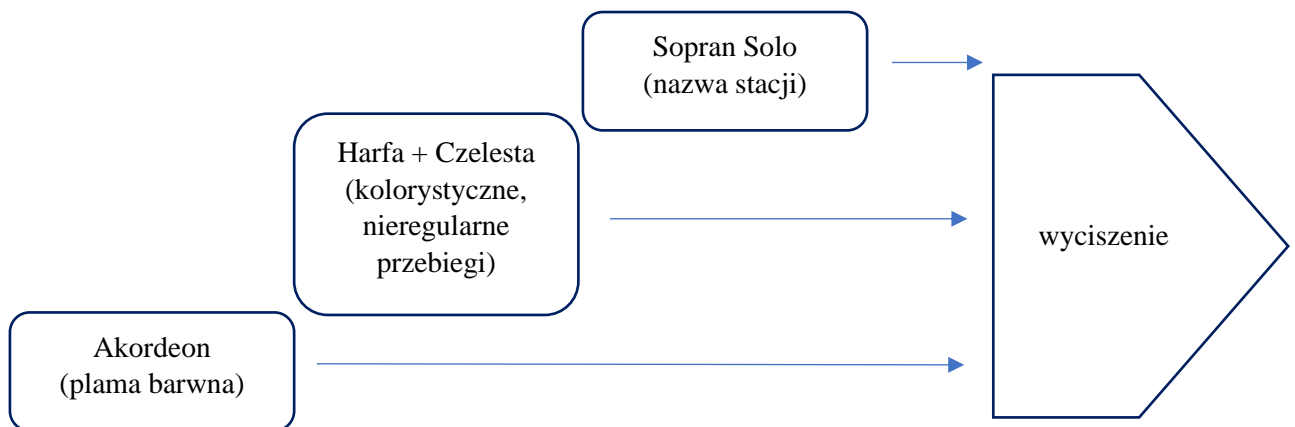
Warstwę słowną każdej z części *Statio* stanowi nazwa kolejnej stacji nabożeństwa „Via Matris”. Ze względu na brak jednoznacznie określonego brzmienia tytułu każdej ze stacji – istnieją bowiem różne warianty opisu tego samego wydarzenia – zdecydowałem, aby nazwa każdej części rozpoczynała się symbolicznie słowem „Maria”, nawiązując tym samym do tematyki kompozycji. Podczas tworzenia tych części napotkałem problem związany z brakiem łacińskiego tłumaczenia rozbudowanych konstrukcji językowych tematów każdej ze stacji. W tym celu zamówiłem tłumaczenia na język łaciński mojej wersji tytułów stacji nabożeństwa. Dodatkowym zabiegiem stylistycznym w tej grupie utworów jest pojawiające się słowo „Maria” które ukazałem każdorazowo przez skok interwału septymy i ruch interwałem sekundy.





Przykład 37. *Via Matris*, część 2, *Statio I*, segment 3.

Na tle każdej deklamacji solistki pojawia się charakterystyczna struktura brzmieniowa. Jej schemat w każdej części *Statio* przyjmuje tę samą postać. Poniższy przykład ilustruje zachodzące akcje muzyczne w tej części utworów:



Schemat 2. Budowa części grupy utworów *Statio*.

Każda część z grupy *Statio* oparta jest na dźwiękach nawiązujących do skali naturalnej. Najniższe realizowane w partii akordeonu symbolicznie nawiązują do podstawowego tematu części *Dignare Me*. Poniżej przedstawia tabela ukazuje skale dźwiękowe, na których oparte są poszczególne części *Statio* oraz najniższe dźwięki partii akordeonu:

Numer części	Skala dźwiękowa	Najniższy dźwięk akordeonu
1	F, G, AS, B, C, Des, Es,	F
2	G, A, B, C, D, Es, F	G
3	Es, F, G, A, B, C, D	Es
4	As, B, C, D, Es, F, G	As
5	Des, Es, F, G, As, B, C	Des
6	B, C, Des, Es, F, Ges, As	B
7	C, D, Es, F, G, As, B	C

Tabela 6. Materiał dźwiękowy *Statio*.

Partia akordeonu i najniższe dźwięki nawiązujące do tematu *Dignare Me*:

Example 38 shows a musical score for the accordion part of the 'Dignare Me' theme. The score is written in treble and bass clefs. The dynamics are marked as *pp*, *mp*, and *pp*. The lowest notes are indicated by a thick line on the bass staff.

Przykład 38. *Via Matris*, część 2, *Statio I*, segment 1.

Example 39 shows a musical score for the accordion part of the 'Dignare Me' theme. The score is written in treble and bass clefs. The dynamics are marked as *pp*, *mp*, and *pp*. The lowest notes are indicated by a thick line on the bass staff.

Przykład 39. *Via Matris*, część 7, *Statio II*, segment 1.

### 2.9.5. Dignare Me

Drugim łącznikiem muzycznym zespalającym następujące po sobie wydarzenia akcji dramaturgicznej utworu *Via Matris* jest grupa siedmiu części *Dignare Me* przeznaczonych na chór mieszany, harfę, czelestę, akordeon i sekcje instrumentów smyczkowych wyodrębnioną z orkiestry. Powtarzający się tekst „Dignare me” stylistycznie nawiązuje do zawołania występującego w nabożeństwie drogi krzyżowej „Kłaniamy Ci się Jezu Chryste (...)”, tuż przed rozpoczęciem rozważania kolejnej stacji.

Pomysłem konsolidującym części „Dignare me” jest zastosowanie tego samego schematu metrycznego, zachowanie podobnej pulsacji i rytmiki w obrębie wszystkich części cyklu oraz jednoczesny rozwój partii chóralnej, przyjmującej każdorazowo nieco odmienną postać. Czas każdej z części utworu to kilkadziesiąt sekund.

Najważniejsze elementy nadające indywidualne brzmienie utworom *Dignare Me* to:

- 1) zagęszczenie, rozdrobnienie i zróżnicowanie występujących symultanicznie grup rytmicznych obecnych w partiach instrumentalnych (połączenie ćwierćnut, ósemek, triol, szesnastek),
- 2) wewnątrznie rozedrgana tkanka muzyczna będąca pochodną zastosowanej falującej – wznoszącej się i opadającej – dynamiki,
- 3) długie płaszczyzny dźwiękowe realizowane przez instrumenty smyczkowe, wykonujące długie wartości rytmiczne,
- 4) skonstrastowanie harmoniki i faktury muzycznej przez wypełnienie wszystkimi dostępnymi składnikami skali partii poszczególnych instrumentów oraz chóru mieszanego, a w opozycji do tego ograniczenie warstwy harmoniczej do jednego granego przez wszystkie instrumenty – tego samego – dźwięku,
- 5) przesunięcia fazowe i zanikanie mocnych części taktu i kreski taktowej wynikające z zagęszczonej rytmiki oraz przedłużonych wartości rytmicznych,
- 6) zachowanie prozodii zawołania „Dignare Me”, osiągnięte m.in. za sprawą zmiennego metrum oraz prowadzenia linii melodycznej,
- 7) uzyskanie stylistycznego podziału na zawołanie i odpowiedź – przypominającego formę modlitwy – za sprawą budowy okresowej partii chóralnej.

Temat dźwiękowy wykonywany przez chór mieszany oparty jest na melodii wynikającej z rozszerzającego i zwężającego się gamowłściwego ruchu interwałowego zachodzącego pomiędzy kolejnymi dźwiękami [sekunda, tercja, kwarta, kwinta, seksta, septyma, oktawa, septyma, seksta, kwinta, kwarta, tercja, sekunda].

Poniższe przykłady przedstawiają schematyzm każdej z części *Dignare me*, budowę okresową partii chóralnej oraz zagęszczenie drobnych wartości rytmicznych w partiach instrumentów smyczkowych:

**3. Dignare me I**

The musical score for '3. Dignare me I' is presented in a standard orchestral format. It features a mixed choir (coro misto) with parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The instrumental ensemble includes arpicello (ar), cello (cel), accompaniment (acc), Violin I (vn I), Violin II (vn II), Viola (vl), Violin (vc), and Contrabass (cb). The score is divided into four measures with time signatures of 2/4, 4/4, 3/4, and 2/4. The tempo is marked as quarter note = 86. Dynamics include pp, mp, and f.

Przykład 40. *Via Matris*, część 3, *Dignare me I*, t. 1-5.

Przykład 41. *Via Matris*, część 3, *Dignare me I*, t. 6-10.

W przebiegu utworu temat ulega różnym modyfikacjom i przeobrażeniom. Podobnie dzieje się z kształtem harmonicznym partii chóralnej i fakturą muzyczną. Stopniowo w każdej kolejnej części faktura chóralna powiększa swoją liczbę aktywnych głosów. Zachodzące zmiany na przestrzeni wszystkich części *Dignare Me* przedstawia poniższa tabela. Umieszczono w niej charakterystykę wariantu, rodzaj harmonii oraz ilość głosów chóralnych wykonujących daną część.

Numer części	Wariant tematu dźwiękowego,	ilość głosów, rodzaj harmonii
1	Motyw główny, rozpoczynający się sekundą w górę [F, G, ES, As, Des, B, C, C, Des, B, Es, As, F, G]	4 głosowy chór mieszany SABT unisono
2	Motyw główny, rozpoczynający się sekundą w dół (kolejność interwałów bez zmian)	2 głosy żeńskie SA unisono

3	Kolejne dźwięki tematu to składniki opadającej skali naturalnej [G, F, ES, Des, C, B, As, G]	2 głosy męski TB unisono
4	1 warstwa Motyw główny, rozpoczynający się sekundą w górę [F, G, ES, As, Des, B, C, C, Des, B, Es, As, F, G] 2 warstwa Kolejne dźwięki tematu to składniki opadającej skali naturalnej [G, F, ES, Des, C, B, As, G]	4 głosowy chór mieszany SABT 2 głosowa harmonia
5	Zharmonizowany na 4 głosy motyw główny, rozpoczynający się sekundą w dół (kolejność interwałów bez zmian).	4 głosowy chór mieszany SABT 4-głosowa harmonia
6	Zharmonizowany na 6 głosów motyw główny, rozpoczynający się sekundą w dół (kolejność interwałów bez zmian).	4 głosowy chór mieszany SABT 6-głosowa harmonia
7	Zharmonizowany na 8 głosów początek motywu główny, rozpoczynający się sekundą w górę.	4 głosowy chór mieszany SABT 8-głosowa harmonia

Tabela 7. Wariantowość opracowywania tematu dźwiękowego oraz ilość głosów chóralnych występujących w *Dignare Me*.

## Zakończenie

Praca ta stanowi podsumowanie moich dotychczasowych zainteresowań i działań, zarówno podczas studiów I i II stopnia na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, kontynuacji edukacji w trakcie Studiów Doktoranckich na tej uczelni, jak i własnej, niezależnej pracy kompozytorskiej. Skąpe informacje na temat nabożeństwa „Via Matris” oraz brak jego muzycznych interpretacji zmobilizowały mnie do poszukiwań w tym zakresie oraz użycia tej praktyki modlitewnej jako tematu mojego utworu doktorskiego.

Szereg decyzji kompozytorskich takich jak: zastosowane w partyturze środki i techniki, przyjęte reguły, matematyczno-logiczne wyliczenia, autorski wybór tekstów, konstrukcja akcji dramaturgicznej, zastosowanie konkretnej notacji muzycznej, a także wiele innych, podejmowanych było zgodnie z osobistym, głównym przesłaniem jakim było uzyskania piękna płynącego z muzyki. To właśnie za pomocą muzyki chciałem przedstawić własną wizję dotychczas nieopracowanego nabożeństwa – choć pokrewnego tematycznie do wielu już powstałych przykładów z literatury muzycznej, to jednak o innej formule – o innym doborze tekstów, o innych założeniach i walorach muzycznych. Także za sprawą przestrzenności zawartej w utworze pragnąłem skoncentrować uwagę słuchacza oraz doposażyć ją o nowe bodźce wynikające z elementów topofonii. Jak dotychczas utwór *Via Matris* nie doczekał się prawykonania. Mam jednak szczerą nadzieję, iż w przyszłości moja muzyczna wizja spotka się z jej realnym ucieleśnieniem za sprawą prób, koncertu i nagrania utworu.

Z całego serca dziękuję wszystkim, którzy pomogli mi podczas mojej edukacji muzycznej, a także przyczynili się do rozwoju moich zainteresowań. Swoje szczególne wyrazy wdzięczności kieruję pod adresem mojego promotora profesora Pawła Łukaszewskiego – uznanego kompozytora, świetnego pedagoga, ale przede wszystkim życzliwego i serdecznego człowieka o otwartym sercu.

## Bibliografia

- b.a. *I sette acerbissimi dolori di Maria meditati nella forma Medesima della Via Crucis*, Typografia Marini i Compagno, Rzym 1842.
- *Biblia Tysiąclecia*, Wydanie V, dostęp cyfrowy, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 2006.
- E. Breza, *Nazwy zakonów i zgromadzeń zakonnych męskich*, w: „Slavia Occidentalis”, (69), 2012.
- M. Bristiger, rozmowa z Małgorzatą Dziewulską, *Dzieło artystyczne jest nie tylko darem, jest zadaniem*, w: *Transkrypcje – Pisma i przekłady*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- J. Cannon, B. Williamson, *Art, Politics and Civic Religion in Central Italy, 1261–1352: Essays by Postgraduate Students at the Courtauld Institute of Art.*, Ashgate Publishing Limited, Londyn 2000.
- L. Erhardt, *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*, PWM, Kraków 1975.
- J. Gleńsk, praca doktorska: *Teologiczny wymiar twórczości w świetle dzieł Oliviera Messiaena*, Papieski Wydział Teologiczny, Wrocław 2010.
- R. Ingarden, *Przeżycie – dzieło – wartość*, Wydawnictwo literackie, Kraków 1966.
- R. Ingarden, *Studia z Estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1958.
- S. Jarociński, *Orfeusz na rozdrożu – eseje o muzyce i muzykach XX wieku*, PWM, Kraków 1974.
- Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *Dyrektorium o pobożności ludowej i liturgii. Zasady i wskazania*, Pallotinum, Poznań 2003.
- Leon XIII, list apostolski *Deiparae Perdolentis*, w: *Leonis XIII Pontificis Maximi Acta*, III, Rzym 1884.
- *The Liber Usualis*, Desclee Company - Printers to the Holy See and the Sacred Congregation of Rites, Tournai (Belgia) 1961.
- Z. Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Kraków 1975.
- Fra Hubert M. Moons, O.S.M. Prior General, *Via Matris Dolorosae - Celebration Of Our Lady's Sorrowful Journey*, Curia Generalizia OSM, Rzym 1999.
- A. Panufnik, L. Camilla Jessel Panufnik, *Andrzej Panufnik o sobie*, autoryzowany przekład z języka angielskiego M. Glińska, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1990.
- G. M. Pecoroni, *Breve notizia dell'abito e corona dei sette dolori*, Michelle Puccinelli, Rzym 1796.
- B. Pociąg, *Idea, Dźwięk, Forma – szkice o muzyce*, PWM, Kraków 1972.
- J. Ratzinger, *Śpiewajcie Panu pieśń nową. Kazanie na dzień św. Cecylii*, tłum. J. Merecki, w: *Muzyka w służbie Bogu i człowiekowi. Materiały I Diecezjalnego Kongresu Muzyki Liturgicznej, Gliwice, 14–16 października 2005 oraz wykłady formacyjne dla muzyków kościelnych*, red. F. Koenig, Gliwice 2006.
- A. Shenton, *Arvo Pärt. Słyszalne światło. Muzyka chóralna i organowa. 1956-2015*, tłum. Joanna Jasińska, Chopin University Press, Warszawa 2019.



- W. Stróżewski, *Dialektyka Twórczości*, PWM, Kraków 1983.
- K. Szymańska-Stułka, *Idea przestrzeni w muzyce*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2015, s. 28-29.
- *Śpiewniczek Pieśni kościelne z melodyjami*, zebr. J. Siedlecki, XX. Misyjonarze na Kleparzu, Kraków 1908.
- Jacopone da Todi, *Stabat mater dolorosa*, przeł. M. Białoszewski, "Tygodnik Powszechny" 1965, nr 15, s. 1; przedruk w: *Zrozumieć średniowiecze: wypisy, konteksty i materiały literackie dla uczniów, studentów i nauczycieli*, oprac. R. Mazurkiewicz, Tarnów 1994.
- M. Tomaszewski, *Muzyka w Dialogu ze Słowem – próby, szkice, interpretacje*, Akademia Muzyczna Kraków 2003.

### Netografia

- <https://polona.pl/item/spiewniczek-zawierajacy-piesni-koscielne-z-melodyjami-dla-uzytku-mlodziezy-szkolnej,OTIyOTA3MDM/6/#info:metadata>, dostęp: 20.08.2021.
- <http://www.ols.org/prayer-life/congregation-devotions/devotion-to-our-lady-of-sorrows/viamatris/>, dostęp: 22.08.2021.
- <http://catholicsaints.mobi/ebooks/book-articles/viamatris.htm>, dostęp: 22.08.2021.
- <http://servidimaria.net/sitoosm/en/history/sources/lo.pdf>, dostęp: 26.08.2021.
- [https://www.vatican.va/news\\_services/liturgy/libretti/2013/20131012-libretto-preghiera-mariana-anno-fede.pdf](https://www.vatican.va/news_services/liturgy/libretti/2013/20131012-libretto-preghiera-mariana-anno-fede.pdf), dostęp: 26.08.2021.
- <https://www.youtube.com/watch?v=gzC6XhMYekA>, dostęp 26.08.2021.
- <https://www.ck.przemysl.pl/ck/kompozytorzy-znani-i-mniej-znani-ks-wojciech-lewkowicz.html>, dostęp: 20.08.2021.
- <https://www.newadvent.org/cathen/14151b.htm>, dostęp: 16.08.2021.
- [https://books.google.pl/books?id=VDIaHB4NLjwC&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.pl/books?id=VDIaHB4NLjwC&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false), dostęp: 29.08.2021.

### Spis przykładów

Przykład 1. *Via Matris*, część 36, *Amen*.

Przykład 2. *Via Matris*, część 36, *Amen*.

Przykład 3. *Via Matris*, część 2, *Statio „Maria Simeonis prophetiae fidem accipit”*.

Przykład 4. *Via Matris*, część 2, *Statio „Maria Simeonis prophetiae fidem accipit”*.

Przykład 5. Chorał gregoriański, fragment linii melodycznej hymnu *Jam toto subitus*.

Przykład 6. *Via Matris*, część 37, *Conclusio*, t. 1-3.

Przykład 7. *Via Matris*, część 37, *Conclusio*, t. 4-7.

Przykład 8. Melodia *Któryś cierpiał za nas rany*, zawarta w *Śpiewniku pieśni kościelnych z melodyjami*, s. 443.

Przykład 9. *Via Matris*, część 16, *Pendens ante oculos Natus*, t. 3-7.

Przykład 10. *Via Matris*, część 16, *Pendens ante oculos Natus*, t. 8-11.

Przykład 11. *Odszedł Pasterz od Nas*, ks. Wojciech Lewkowicz.

Przykład 12. *Via Matris*, część 16, *Pendens ante oculos Natus*, t. 19-22.

Przykład 13. Melodia kościelna *Matko Najświętsza*.

Przykład 14. *Via Matris*, część 1, *Introductio*, t. 13-17.

Przykład 15. *Via Matris*, część 5, *Ecce Ancilla Domini*.

Przykład 16. *Via Matris*, część 6, *Jam toto subitus vesper eat polo*, t. 1-6.

Przykład 17. *Via Matris*, część 11, *Spectatrix aderas supplicio Parens*, t. 1-7.

Przykład 18. *Via Matris*, część 12, *Statio III*.

Przykład 19. *Via Matris*, część 4, *Evangelium I*, t. 1-6.

Przykład 20. *Via Matris*, część 9, *Evangelium II*, t. 13-17.

Przykład 21. *Via Matris*, część 14, *Evangelium III*, t. 11-14.

Przykład 22. *Via Matris*, część 34, *Evangelium VII*, t. 33-37.

Przykład 23. *Via Matris*, część 4, *Evangelium I*, t. 31-33.

Przykład 24. *Via Matris*, część 4, *Evangelium I*, t. 34-36.

Przykład 25. *Via Matris*, część 14, *Evangelium III*, t. 1-5.

Przykład 26. *Via Matris*, część 14, *Evangelium III*, t. 6-10.

Przykład 27. *Via Matris*, część 4, *Evangelium I*, t. 1-6.

Przykład 28. *Via Matris*, część 34, *Evangelium VII*, t. 60-63.

Przykład 29. *Via Matris*, część 6, *Jam toto subitus vesper eat polo*, t. 13-18.

Przykład 30. *Via Matris*, część 11, *Spectatrix aderas supplicio Parens*, t. 1-7.

Przykład 31. *Via Matris*, część 10, *Oratio I*, t. 19-23.

Przykład 32. *Via Matris*, część 20, *Oratio III*, t. 17-22.

Przykład 33. *Via Matris*, część 20, *Oratio III*, t. 34-39.

Przykład 34. *Via Matris*, część 25, *Oratio IV*, t. 1-4.

Przykład 35. *Via Matris*, część 35, *Oratio VI*, t. 1-7.

Przykład 36. *Via Matris*, część 2, *Statio I*, segment 1-3.

Przykład 37. *Via Matris*, część 2, *Statio I*, segment 3.

Przykład 38. *Via Matris*, część 2, *Statio I*, segment 1.

Przykład 39. *Via Matris*, część 7, *Statio II*, segment 1.

Przykład 40. *Via Matris*, część 3, *Dignare me I*, t. 1-5.

Przykład 41. *Via Matris*, część 3, *Dignare me I*, t. 6-10.

## **Spis tabel, wykresów i schematów**

Tabela 1. Źródła tekstu *Via Matris*.

Tabela 2. Instrumentarium poszczególnych części utworu *Via Matris*.

Tabela 3. Moduły harmoniczne części *Evangelium*.

Tabela 4. Centra tonalne i forma części *Jam toto subitus*.

Tabela 5. Centra tonalne, forma utworu oraz rodzaj zastosowanej faktury i melodii w *Oratio*.

Tabela 6. Materiał dźwiękowy *Statio*.

Tabela 7. Wariantowość opracowywania tematu dźwiękowego oraz ilość głosów chóralnych występujących w *Dignare Me*.

Wykres 1. Zależności tematyczne pomiędzy „*Via Crucis*”, „*Via Matris*”, „*Stabat Mater*” oraz „*Pasją*”.

Schemat 1. Rozmieszczenie wykonawców partytury *Via Matris*. (s. 22)

Schemat 2. Budowa części grupy utworów *Statio*.