Uniwersytet Papieski
Jana Pawła II
w Krakowie

Karolina Dąbek

TOPOFONIA W PRZESTRZENI SAKRALNEJ

O WPŁYWIE MIEJSCA NA UTWORY POLSKICH KOMPOZYTORÓW XXI WIEKU

W twórczości polskich kompozytorów współczesnych coraz częściej odnaleźć można utwory topofoniczne, to znaczy takie, w których wykonawcy zajmują specjalnie wyznaczone miejsca w przestrzennym układzie względem publiczności. W niniejszym artykule chciałabym skupić się na sześciu kompozycjach spełniających to założenie, które dodatkowo w sposób szczególny związane są ze sferą sakralną: powstały z myślą o konkretnej świątyni i w niej miały swoją prapremierę (czyli kompozycje wpisujące się w nurt *site-specific,* przeznaczone do wykonania w konkretnym miejscu[1]) lub takie, które – choć ich powstanie nie było bezpośrednio związane z żadnym kościołem – to są z przestrzenią sakralną złączone poprzez miejsce kolejnej realizacji (po odpowiedniej adaptacji ustawienia). W każdym przypadku będzie więc mowa o konkretnym wykonaniu, w konkretnym miejscu – w przestrzeniach sakralnych, we wnętrzach kościołów, w kontekście jego znaczenia i historii, ze specyficznymi możliwościami i ograniczeniami architektonicznymi, które pozwalają na przestrzenną aranżację miejsc wykonawców (np. w nawach, na balkonach, pomiędzy ławami) i charakterystyczną akustyką.

Co ciekawe, duży rozkwit tego rodzaju twórczości w muzyce polskiej przypada na ostatnią dekadę: lata 2010–2020. Jak to wytłumaczyć? Część z nich, to utwory okolicznościowe: trzy z nich powstały na zamówienie, w związku z ważnymi rocznicami (zlecenia dla kompozytorów średniego pokolenia):

- *Locus Inaestimabilis* (2011) Krzysztofa Grzeszczaka na dwa chóry mieszane, orkiestrę symfoniczną i organy, skomponowane z okazji 850-lecia

[1] Por. B. R. Morse, *Site-specific music composition and the soniferous garden*, Urbana-Champaing 2016.

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

Archikolegiaty Łęczyckiej w Tumie, prawykonanie: 22 maja 2011, archikolegiata pw. Najświętszej Maryi Panny i św. Aleksego w Tumie;

- *Święty Jacek*, 02.09.44 (2014) Aleksandra Kościowa na instrumenty dęte i perkusję, skomponowany na koncert „Obrazy z Warszawy. Powstanie ‚44" z okazji rocznicy Powstania Warszawskiego; prawykonanie: 18 sierpnia 2014, kościół pw. św. Jacka w Warszawie;
- *Via Caelestis* (2014) Jarosława Siwińskiego na zespół, skomponowany na koncert „Obrazy z Warszawy. Powstanie 44" z okazji rocznicy Powstania Warszawskiego, prawykonanie: 18 sierpnia 2014, kościół Stygmatów św. Franciszka Serafickiego w Warszawie.

Pozostałe to kompozycje niezwiązane podobnymi okolicznościami. Są to dzieła twórców młodych, zainteresowanych aspektem przestrzenności w muzyce:

- *Xopancuicatl* (2012) Piotra Tabakiernika na instrumenty i głosy, drugie wykonanie: 20 października 2012, kościół ewangelicko-augsburski Świętej Trójcy w Warszawie;
- *Rzeźba rewersyjna* (2015) Moniki Szpyrki na (preparowane) organy, dwa pozytywy i perkusję, prawykonanie: 1 czerwca 2015, kościół pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej klasztoru augustianów w Krakowie;
- *Dziewczynka z zapałkami* (2019) Przemysława Schellera na orkiestrę kameralną, drugie wykonanie: 23 listopada 2019, kościół św. Katarzyny w Wilnie.

W tym kontekście rodzi się pytanie o relacje pomiędzy przestrzenią a utworem, o to, w jaki ma ona wpływ na ostateczny kształt kompozycji zarówno w aspekcie topofonicznym, jak i symbolicznym, oraz czysto materiałowym. Aby odpowiedzieć na to pytanie warto rozważyć historyczne znaczenie miejsca, jego symboliczną wymowę, ale także jego czysto fizyczne, architektoniczne i akustyczne cechy.

Związek muzyki z miejscem przejawia się na różnych poziomach. Pierwszym, najbardziej oczywistym, jest bezpośrednie nawiązanie do jego historii. Dzieje się tak w kompozycji Aleksandra Kościowa – *Święty Jacek*, 02.09.44. Kościół św. Jacka w Warszawie ojców dominikanów powstał w latach 1603-1639 i utrzymany jest w styl barokowym z elementami postgotyku. W czasie powstania warszawskiego został zamieniony w szpital, mieściło się tam również dowództwo obrony Starego Miasta. W sierpniu 1944 roku podczas jednego z niemieckich nalotów kościół został zbombardowany i niemal doszczętnie zniszczony, jego obecna postać to ukończona w 1959 roku rekonstrukcja w stylu wczesnobarokowym. „Utwór jest hołdem złożonym bohaterskim powstańcom warszawskim oraz obywatelom miasta" – dowiadujemy się z audycji poświęconej kompozycji, w której z kompozytorem rozmawia Barbara Schabowska. Ta okoliczność zaważyła nie tylko na symbolicznym zagospodarowaniu przestrzeni kościoła w kompozycji, ale też na jej formie. Utwór składa się z sześćdziesięciu trzech taktów, z których każdy trwa

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

dwadzieścia cztery sekundy. Dziennikarka zauważa, że: „(…) odpowiada [to] poszczególnym dniom i godzinom powstania. Kompozytor niczym w kalendarzu umieszcza w tej strukturze czasowej pewne zdarzenia. Centralny punkt stanowi takt 33. odpowiadający dniu wysadzenia kościoła świętego Jacka”[2].

Historyczny kontekst powstania warszawskiego ma również znaczenie w kompozycji Jarosława Siwińskiego, choć zaznacza się nie w samym materiale, ale przez związek bardziej osobisty, znaczeniowy. *Via Caelestis* stworzone zostało dla kościoła Stygmatów św. Franciszka Serafickiego, który powstał w latach 1679-1691 w miejscu spalonego podczas potopu szwedzkiego drewnianego kościółka Najświętszej Maryi Panny. W 1944 roku uderzyła w niego niemiecka bomba, zabijając czterdzieści osób szukających schronienia w podziemiach i niszcząc całkowicie ołtarz. Siwiński dedykuje utwór swojemu ojcu (ps. „Janek”, obwód „Żywiciel”), który przeżył powstanie. Komentując swoją kompozycję, przekracza jednak kontekst czysto historyczny i odnosi się do sakralnego wymiaru miejsca:

> Ale czy owa bomba nie przypomina nam w okrutny sposób, że w wierze nie o ziemskie życie przecież chodzi? (…) cierpienie i śmierć są oddalającym się zwidem, powidokiem zaledwie. Postanowiłem, na miarę swojej niedoskonałej wyobraźni, rozważyć raczej to, co może dziać się później[3].

Charakter materii muzycznej podąża za tymi znaczeniami (instrumenty smyczkowe oraz rozbudowana perkusja – ksylofon, wibrafon, krotale – jasne rejestry, brzmienia dźwięczne i migotliwe), odnaleźć w nim można cechy toposu *musica coelestis*, muzyki niebiańskiej, który Marcin Trzęsiok (w kontekście muzyki Marka Stachowskiego) interpretuje jako „symbol pełni, transcendencji; a może raczej Heideggerowskiego «prześwitu» – owej Lichtung, czyli przejaśnionej przesieki z widokiem na gwiazdy”[4].

Do sakralnej symboliki miejsca odwołuje się również Krzysztof Grzeszczak. *Locus Inaestimabilis* (Miejsce niewypowiedziane) powstało dla uczczenia obchodów osiemsetpięćdziesięciolecia Archikolegiaty Łęczyckiej w Tumie. Ta potężna, największa w Polsce romańska budowla została wzniesiona w XII wieku z granitu, piaskowca i kamienia polnego, była wielokrotnie modyfikowana, odnawiana

---

[2] Fragmenty audycji radiowej „Kwadrans bez muzyki”, Aleksander Kościów w rozmowie w Barbarą Schabowską, Polskie Radio 2, https://polskieradio24.pl/6/13/Artykul/1223824, (dostęp: 12.1.2021).

[3] J. Siwiński, *Kilka słów o utworze VIA CAELESTIS*, https://cameralmusic.pl/artykul/via-hominis-via-caelestis-dzien-drugi-koncert-34-obrazy-z-warszawy-34-a-ignatowicz-glinska-r-osada-j-siwinski-11072.html, (dostęp: 12.01.2021).

[4] M. Trzęsiok, *Glossa do „Z księgi nocy I” (1990) Marka Stachowskiego*, „Teoria Muzyki” (2018) nr 13, s. 76.

Uniwersytet Papieski
Jana Pawła II
w Krakowie

po najazdach i pożarach, jednak jej zasadniczy kształt nie uległ zmianie. W kompozycji zwraca uwagę łaciński tekst (oraz podporządkowana mu trzyczęściowa forma), ponieważ odsyła on – poprzez symboliczne znaczenie i funkcję miejsca – do wartości uniwersalnych. Pierwsza część wychodzi od dosłownego znaczenia miejsca (świątynia jako Dom Boży), druga – metaforycznego, trzecia zaś to hymn pochwalny, o charakterze odświętnym.

Pars I:
LOCUS IRREPREHENSIBILIS
ET TERRIBILIS
Terribilis est locus iste:
hic domus Dei est, et porta caeli:
et vocabitur aula Dei.
(Por. Gen. 28, 17. 22)
Locus iste a Deo factus est,
inaestimabile sacramentum, irreprehensibilis est.
(Graduale)

Część I:
MIEJSCE NIENAGANNE
I GODNE SZACUNKU
Godne szacunku jest to miejsce:
to jest dom Boga i brama nieba:
i będzie nazwany siedzibą Boga.
(Por. Rdz 28, 17. 22)
To miejsce jest uczynione przez Boga,
niewypowiedziana świętość, jest nienaganne.
(Graduał)

Pars II:
LOCUS SANCTUS IN NOBIS
Templum Dei sumus, et Spiritus Dei habitat in nobis.
(Por. 1 Cor. 3, 16)

Część II:
MIEJSCE ŚWIĘTE W NAS
Świątynią Boga jesteśmy i Duch Boży mieszka w nas.
(Por. 1 Kor 3, 16)

Pars III:
CANTUS REGRATIATORIUS
Te Deum laudamus:
Te Dominum con temur.
Te aeternum Patem
omnis terra veneratur. (…)
Pleni sun caeli et terra
maiestatis gloriae tue. (…)
Per singulos dies, benedicimus te.
Et laudamus nomen tuum in saeculum,
et in saeculum saeculi. (…)
In te Domine speravi:
non confundar in aetrnum.

(*Hymnus pro gratiarum actione*)

Pars III:
CANTUS REGRATIATORIUS
Ciebie, Boże, chwalimy,
Ciebie, Panie, wysławiamy.
Tobie, Ojcu Przedwiecznemu,
wszystka ziemia cześć oddaje. (…)
Pełne są niebiosa i ziemia
majestatu Twojej chwały. (…)
Po wszystkie dni błogosławimy Ciebie
i wysławiamy imię Twe na wieki,
na wieki bez końca. (…)
W tobie, Panie, złożyłem nadzieję:
nie będę zawstydzony na wieki.

(*Hymn na dziękczynienie*)

Symboliczny tekst pojawia się również w kompozycji Piotra Tabakiernika, Xopancuicatl (Pieśń wiosenna). Są to słowa śpiewane lub wypowiadane (*parlando*) przez chór w języku Nahuatl z grupy Uto-Azteckiej, mówiące o wysławianiu

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

bóstwa lub Boga, którego tożsamości nie znamy[5]. Utwór ten jednak – podobnie jak *Dziewczynka z zapałkami* Przemysława Schellera nie został napisany oryginalnie dla przestrzeni sakralnej, a kościoły (kolejno Ewangelicko-Augsburski Świętej Trójcy w Warszawie i Św. Katarzyny w Wilnie) stanowiły miejsce drugiego wykonania każdej z kompozycji. Utwory nie są zatem tak głęboko związane z symboliką i historią konkretnej przestrzeni, jak pozostałe – tutaj do głosu dochodzą inne elementy (o czym za chwilę).

Silny związek z miejscem – choć w wymiarze zupełnie innym, niż w poprzednich przykładach – zachodzi natomiast w kompozycji Moniki Szpyrki. Rzeźba rewersyjna powstała z myślą o przestrzeni kościoła św. Katarzyny w Krakowie. Inspiracją stała się minimalistyczna konstrukcja z folii i kleju Yasuaki Onishi pt. *Reverse of Volume*. Szpyrka komentuje, że:

> Wprowadził on koncepcję odwróconej przestrzeni, gdzie to samo powietrze jest materią tej rzeźby, więc staje się ona w pełni interaktywna i nieograniczona. Idąc tym tropem, przeniosłam to na dźwięki, gdzie powietrzem był naturalny pogłos w kościele św. Katarzyny, kształtując brzmienia i narrację[6].

Zatem to nie religijny wymiar przestrzeni kościoła, ale jego czysto fizyczne aspekty wysuwają się tu na pierwszy plan.

Jakie inne cechy przestrzeni sakralnej oddziałują na wspomniane kompozycje? Przede wszystkim architektura i jej każdorazowo inne, specyficzne możliwości i ograniczenia. W każdej kompozycji mamy do czynienia z odmiennym rodzajem topofonicznej aranżacji przestrzeni. W dwóch z nich instrumentaliści rozmieszczeni zostali na planie krzyża: u Kościówa (instrumenty dęte – dwie waltornie, dwa klarnety, dwie trąbki oraz puzon – ustawione zostają z czterech stron na końcach przejść pomiędzy rzędami, dyrygent staje po środku, zaś w głębi prezbiterium ustawiona zostaje perkusja) ma to znaczenie symboliczne i odnosi się do sakralności miejsca. Natomiast Szpyrka wykorzystując podobny układ, wyraźnie dystansuje się od takiej interpretacji:

> Rzeźba rewersyjna pomyślana jest na planie krzyża, co nie wynika wprost z miejsca premiery, ale istotne było rozmieszczenie pozytywów naprzeciwko siebie oraz perkusji i organów na drugiej osi. Łącznie tworzą one jakiś wir, bo dźwięki przechodzą między

[5] *Trzy słowa, trzy kompozycje, jeden wspólny mianownik, notka prasowa przed koncertem „Święto muzyki nowej"*, https://prestoportal.pl/trzy-slowa-trzy-kompozycje-jeden-wspolny-mianownik, (dostęp: 12.1.2021).

[6] M. Szpyrka, *Rzeźba rewersyjna, nota kompozytorska w partyturze*, Kraków 2015.

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

kolejnymi ramionami tego krzyża wokół publiczności, a ten aspekt topofoniczny był tu ważniejszy niż czysto sceniczny albo wizualny[7].

W pozostałych utworach odnaleźć można rozmaite układy topofoniczne – we wszystkich (oprócz Kościówa) wykorzystane zostają dwa poziomy: parter oraz podwyższenie – *empora* lub *galeria*. Organy – jako instrument charakterystyczny, „zrośnięty" niejako z przestrzenią sakralną i w naturalny sposób umiejscowiony topofonicznie – pojawiają się tylko w dwóch z sześciu omawianych kompozycji: Szpyrki oraz Grzeszczaka. U tego ostatniego obok organów na balkonie umiejscowiony został również chór kameralny (wraz z drugim dyrygentem), podczas gdy wielki chór mieszany znajduje się w prezbiterium, za orkiestrą. Symetryczności układu dopełnia rozmieszczenie sześciu puzonów – trzy znajdują się za chórem i orkiestrą, na poziomie parteru, trzy zaś w galerii po prawej stronie od organów. Ma to znaczenie dla dramaturgii kompozycji. Przykładowo: utwór rozpoczyna się eufonicznym prologiem orkiestry (z ważną rolą dzwonów rurowych) i pierwsze wejście głosów wokalnych z incipitem chorałowym powierzone zostaje nie głównemu chórowi, ale umiejscowionemu za publicznością wokalnemu zespołowi kameralnemu, co potęguje jego znaczeniowy wydźwięk. Z podobną strategią przestrzenną mamy do czynienia u Przemysława Schellera, gdzie partia trojga skrzypiec – umiejscowionych powyżej poziomu publiczności i naprzeciwko głównej orkiestry – wchodzi dopiero niemal w połowie utworu, z wyrazistym i odmiennym materiałem dźwiękowym.

Zarówno u Schellera, jak i u Grzeszczaka, podobne retoryczne wykorzystanie przestrzeni możliwe jest dzięki podkreśleniu dwóch wyraźnych punktów: jednego w obrębie wzroku słuchacza, drugiego poza, jednego na tym samym co on, drugiego na innym poziomie. Zaznacza się tutaj również opozycja kierunków przód-tył, góra-dół, a także ich znaczenia. Bardziej skomplikowane układy pojawiają się w kompozycjach Tabakiernika oraz Siwińskiego: wykonawcy otaczają publiczność lub się z nią mieszają. Stanowiska perkusyjne ustawione wokół publiczności u Tabakiernika – tworzą tło dla grupy instrumentów i chóru ustawionych w centrum. Również tutaj szczególną funkcję pełni instrument umieszczony na balkonie: saksofon znajduje się w wyróżnionym, widocznym miejscu i powierzona zostaje mu partia solistyczna, wirtuozowska.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na jeden wątek – czy i w jaki sposób akustyczne cechy przestrzeni sakralnej wpłynęły na muzykę? Aspekt ten od wieków brany był pod uwagę podczas projektowania i wznoszenia obiektów sakralnych, jednak –

[7] M. Szpyrka, J. Topolski, M. Pasternak, *Użyteczne statystyki, ograniczone środki. Rozmowa z Moniką Szpyrką*, „Glissando" listopad 2018, http://glissando.pl/wywiady/rozmowa-z-monika-szpyrka/ (dostęp: 12.1.2021).

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

jak zauważa Adam Rosiński – „«dobra akustyka» świątyni jest zupełnie inna od akustyki pomieszczenia opery, a ta z kolei całkowicie odmienna od sali kinowej”[8]. Układ architektoniczny, wykorzystane materiały, bogactwo lub oszczędność zdobień, charakterystyczny wydłużony pogłos – wszystko to ma znaczenie dla słuchacza, podczas doświadczenia wykonania utworu. Niektórzy kompozytorzy brali jednak ten element pod uwagę już w samym procesie tworzenia. Aleksander Kościów wyznał, że specyficzna „zła” akustyka kościoła św. Jacka skłoniła go do wyboru określonego instrumentarium (głównie dęte) oraz poniekąd zdeterminowała charakter brzmieniowy całości. Kompozytor odrzucił selektywne przebiegi, wyraziste rytmy na rzecz długich, wewnętrznie zróżnicowanych płaszczyzn bez wyraźnych konturów. Stwierdził też, że nie umie sobie wyobrazić wykonania w innym miejscu, np. sali koncertowej – ponieważ te zazwyczaj „pomagają” muzyce, tu zaś utwór został napisany tak, aby „wpasować się” w przestrzeń, która jej „przeszkadza”[9]. Na wiele więcej pozwolić mogła sobie Monika Szpyrka – używa ona sformułowania, że „Rzeźba rewersyjna (…) została napisana na kościół św. Katarzyny”[10] oraz wskazuje na zjawisko pogłosu, jako kluczowy element integralny z zapisanym w partyturze materiałem dźwiękowym. Podobnie jak Kościów, również używa długich, zatrzymanych współbrzmień i barw w charakterze tła, jednak równocześnie sięga po wyraziste akordy, akcenty i gesty, którym pozwala samotnie wybrzmieć w pogłosie świątyni lub nawarstwia je, uzyskując dynamiczną, zróżnicowaną fakturę.

Mówiąc o muzyce topofonicznej w przestrzeni sakralnej, nie można nie zaznaczyć, że kościół, świątynia, to miejsce, w którym przestrzennie wykonywana muzyka bierze swój początek. Polichóralność szkoły weneckiej jest niewątpliwie fundamentem i jednym ze źródeł przestrzenności dziś, kolejnych należy szukać w muzyce późniejszej, przede wszystkim u takich twórców, jak Henry Brant, Charles Ives, Edgard Varese, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez itd. Nie do pominięcia jest również zmiana światopoglądowa, jaka dokonała się w filozofii, naukach społecznych i sztuce drugiej połowy XX wieku – dostrzeżenie humanistycznej wartości przestrzeni, jej złożonych wzajemnych relacji z człowiekiem, znaczenia i siły oddziaływania miejsca. Topofonia stanowi więc swoisty powrót do korzeni, który jest zarazem świadectwem jakiejś nowej wrażliwości, wrażliwości przestrzennej – zarówno u kompozytorów, jak i u słuchaczy.

---

[8] A. Rosiński, *Akustyka wnętrz sakralnych a wrażenie przestrzenności pomieszczenia,* „Przegląd Religioznawczy” (2013) nr 4 (250), s. 107.

[9] Sformułowania użyte przez kompozytora w audycji radiowej „Kwadrans bez muzyki”, Aleksander Kościów w rozmowie w Barbarą Schabowską…, dz. cyt.

[10] M. Szpyrka, J. Topolski, M. Pasternak, *Użyteczne statystyki, ograniczone środki*…, dz. cyt.

Uniwersytet Papieski
Jana Pawła II
w Krakowie

Abstract

Topophony in sacred space. On the influence of place on the music of Polish composers of the 21st century

In polish contemporary music we can find a lot of interesting examples of spatial music, which are both topophonic and site-specific. Some of them, created in last decade (2010-2020), are closely related to sacred spaces and performed in churches: *Locus Inaestimabilis* (2011) by Krzysztof Grzeszczak, *Xopancuicatl* (2012) by Piotr Tabkiernik, *Święty Jacek*, 02.09.44 (2014) by Aleksander Kościów, *Via Caelestis* (2014) by Jarosław Siwiński, *Rzeźba rewersyjna* (2015) by Monika Szpyrka. The relationship between space and music concerns different aspects, including historical and symbolical meaning, as well as architectural and acoustical characteristic of the place.

Keywords: spatial music, topophony, performance, churches

Karolina Dąbek, *Topofonia w przestrzeni sakralnej*, [w:] *Z Janem Pawłem II od przeszłości ku przyszłości*, red. Zofia Zarębianka, Kraków 2021, s. 161–168 (Dni Jana Pawła II), https://doi.org/10.15633/9788374388016.17