

Ewa Wójtowicz

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

 <https://orcid.org/0000-0001-6792-752X>

## SKĄD BIJE ŹRÓDŁO? KILKA MYŚLI O MUZYCE ZBIGNIEWA BUJARSKIEGO

Zbigniew Bujarski przyszedł na świat w Muszynie, położonej w malowniczym Beskidzie Sądeckim. Można rozważać, w jakim stopniu miejsce, gdzie spędził lata dziecięce i młodzieńcze, wpłynęło na ukształtowanie osobowości kompozytora. Zastanawiał się nad tym Stanisław Welanyk w poświęconym Bujarskiemu wspomnieniu: „Istotą osobowości Zbyszka była [...] pełna wewnętrzna wolność – czy jego beskidzkie pochodzenie odegrało w tym jakąś rolę?”<sup>1</sup>. Warto postawić podobne pytanie w odniesieniu do twórczości kompozytora, tropiąc w genezie utworów, w tytułach i w samej materii dźwiękowej te elementy, które potwierdziłyby tezę o związkach muzyki Bujarskiego z jego małą ojczyzną.

Mimo że od wielu lat mieszkał i tworzył w Krakowie, zawsze czuł się uczuciowo związany z miejscem swego urodzenia; często odwiedzał ziemię sądecką, mawiał, że w Muszynie najlepiej mu się tworzy i tam właśnie przychodzą mu do głowy najlepsze pomysły<sup>2</sup>.

### Bujarski z pokolenia ‘33

Kulturową przestrzeń małych miasteczek Polski południowej Mieczysław Tomaszewski uznał za jedną z własności wspólnych dla kompozytorów pokolenia ‘33<sup>3</sup> – formacji, do której należą Zbigniew Bujarski (1933–2018), Henryk Mikołaj

---

1 S. Welanyk, *Malarz nastrojów – wspomnienie o Zbigniewie Bujarskim*, <https://www.starosadeckie.info/kultura/malarz-nastrojow-wspomnienie-o-zbigniewie-bujarskim/> (28.10.2022).

2 S. Welanyk, *Malarz nastrojów...*, dz. cyt.

3 M. Tomaszewski, *W zadziwieniu i zadumie nad „pokoleniem 33”*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2 (2013) nr 3, s. 12.

Górecki (1933–2010) i Krzysztof Penderecki (1933–2020). Górecki wychował się w śląskich Rydułtowach i w aurze śląskości ukształtowała się jego osobowość. Według Eugeniusza Knapika – pochodzącego także ze Śląska ucznia Góreckiego – etos pracy, traktowanej jako obowiązek „nie tylko wobec bliźniego, ale również wobec Boga”<sup>4</sup>, etos rodziny i głęboka wiara:

Wszystkie te cechy można wskazać jako specyficzne dla tego regionu i te same cechy odnajdujemy u Góreckiego<sup>5</sup>.

Całą swoją twórczość, „od największych utworów orkiestrowych po najskromniejszą pieśń kościelną”<sup>6</sup>, postrzegał kompozytor jako odbicie Boskiego piękna, zaświadczać o swoich korzeniach. Z jednego pnia wyrosła monumentalna *III Symfonia „Symfonii pieśni żalosnych”* (1976) i przeznaczone na chór mieszany a cappella zbiory *Pieśni Maryjnych* (1985) i *Pieśni kościelnych* (1986).

Krzysztof Penderecki urodził się i dorastał w Dębicy, gdzie przed drugą wojną światową znaczną część mieszkańców stanowiła społeczność żydowska. Jako kilkulatni chłopiec był w 1942 roku świadkiem jej zagłady. Temat Holokaustu podjął we wczesnej twórczości, w należącej do muzyki elektronicznej kompozycji na recytatora i taśmę *Brygada śmierci* (1963)<sup>7</sup> i oratorium *Dies irae* na trzy głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę (1967), napisanym „ku niegasnącej pamięci zamordowanych w obozie zagłady w Oświęcimiu”, jak głosi zawarta w tytule utworu dedykacja<sup>8</sup>. Penderecki skomponował utwór na wiadomość o planowanej budowie pomnika ofiar obozu Auschwitz-Birkenau<sup>9</sup>, zgodnie z przekonaniem, że „artysta jest świadkiem epoki, w której żyje i [...] swoją twórczością reaguje na to co się wokół niego dzieje”<sup>10</sup>. W późniejszych latach pojawiły się w dorobku Pendereckiego kompozycje kameralne naznaczone prywatnością, takie jak *Kwartet* na klarnet i trio smyczkowe (1993) czy jawnie autobiograficzny *III Kwartet smyczkowy „Kartki z nienapisanego dziennika”* (2008). Osobistą wy-

4 Cyt. za: B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki. Portret w pamięci*, Kraków 2013, s. 62.

5 B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki. Portret w pamięci*, dz. cyt., s. 62.

6 A. Thomas, *Górecki*, przeł. E. Gabryś, Kraków 1998, s. 142.

7 Źródłem tekstu *Brygady śmierci* jest obozowy dziennik Leona Weliczera, młodego Żyda przydzielonego w 1943 roku do tzw. „brygady śmierci” (Sonderkommando 1005), której zadaniem było usuwanie śladów zbrodniczej działalności hitlerowców we Lwowie i okolicach. Fragmenty tekstu dziennika wybrał i złożył w całość Jerzy Smoter.

8 Kompozytor sam zestawiał wybrane fragmenty tekstów, pochodzące z różnych źródeł: Biblii, *Orestei* Ajschylosa i poruszających temat zagłady wierszy dwudziestowiecznych poetów polskich i francuskich (Władysław Broniewski, *Ciała*; Louis Aragon, *Auschwitz*; Tadeusz Różewicz, *Warkoczyk*; Paul Valéry, *Le cimetière marin*).

9 Por. M. Chrenkoff, *Dies irae* na 3 głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę, [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu*, t. 3: 1966–1971. *Przełom i pierwsza synteza*, red. M. Tomaszewski, Kraków 2010, s. 30.

10 M. Tomaszewski, K. Penderecki, *Penderecki*, t. 1: *Rozmowy lusławickie*, Olszanica 2005, s. 46.

nową i retrospektywny charakter ma także *Sekstet na klarnet, róg, trio smyczkowe i fortepian* (2000): „Chciałoby się go nazwać «galicyjskim»” – pisał Mieczysław Tomaszewski<sup>11</sup>. W utworze odzywają się intonacje chasydzkie będące refleksem pejzażu dźwiękowego miasteczka dzieciństwa kompozytora, który wspominał:

Ja się wychowałem otoczony światem żydowskim. W Dębicy był jeden kościół katolicki i pięć synagog. [...] Pamiętam śpiewy, które dobiegały mnie z żydowskich bóżnic, mam tę muzykę w uchu<sup>12</sup>.

## Bujarski – muszynianin

Pierwsi przedstawiciele rodu Bujarskich herbu Sas<sup>13</sup> – Andrzej i Katarzyna, z synami Antonim i Wawrzyńcem, przybyli do Muszyny w latach trzydziestych–czterdziestych XVIII wieku z ziemi halickiej, z okolic Trembowli<sup>14</sup>. Bujarscy szybko wrosli w lokalną społeczność, „zostali przyjęci do prawa miejskiego i zasiadali w Radzie Miejskiej jako rajcy”<sup>15</sup>. Jak można przeczytać w tekście zamieszczonym w „Almanachu Muszyny” z okazji I Zjazdu Rodu Bujarskich, który odbył się 4 września 2004 roku:

[...] potomkowie Andrzeja i Katarzyny [...] – po mieczu i po kądzieli – to 1/5 mieszkańców Muszyny, a drugie tyle to ich powinowaci<sup>16</sup>.

Jednym z przedstawicieli rodziny od wieków związanej z miejscowością położoną w dolinie rzeki Poprad jest urodzony tam 21 sierpnia 1933 roku Zbigniew Bujarski. Przyszły kompozytor mieszkał z rodzicami, Kazimierą z domu Siekierską i Zygmuntem Władysławem Bujarskim, w domu przy ulicy Sądowej (obecnie Antoniego Kity), który z niewielkimi przeróbkami dotrwał do dzisiaj<sup>17</sup>.

Muzyką zainteresował Zbyszka dziadek ze strony matki, który grał na fortepianie i organach. W wieku siedmiu lat chłopiec rozpoczął naukę gry na forte-

11 M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. 2: *Odzyskiwanie rajcu*, Kraków 2009, s. 213.

12 K. Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1997, s. 79.

13 D. Gaj, *Herb Bujarskich – Sas*, „Almanach Muszyny” 15 (2005), s. 51–53, <http://www.almanachmuszyny.pl/spisy/2005/HERB%20BUJARSKICH.pdf> (29.10.2022).

14 M. Bajorek, *Dzieje rodu Bujarskich*, „Almanach Muszyny” 15 (2005), s. 47, <http://www.almanachmuszyny.pl/spisy/2005/DZIEJE%20RODU.pdf> (29.10.2022).

15 M. Bajorek, *Dzieje rodu Bujarskich*, dz. cyt., s. 48.

16 M. Bajorek, *Dzieje rodu Bujarskich*, dz. cyt., s. 49.

17 B. Zacny, *Kompozytor, malarz, pedagog. 75. urodziny profesora Zbigniewa Bujarskiego*, „Almanach Muszyny” 19 (2009), s. 142, <http://www.almanachmuszyny.pl/spisy/2009/KOMPOZYTOR.pdf> (29.10.2023).

pianie i na skrzypcach u wuja – Józefa Konowalskiego, który prowadził Muszyńską Orkiestrę Zdrojową<sup>18</sup>. W latach 1949–1951 Bujarski, będąc uczniem Liceum Ogólnokształcącego w Krynicy, pobierał prywatne lekcje fortepianu w Żegiestowie u Marii Rastawieckiej<sup>19</sup>, absolwentki Lwowskiego Konserwatorium, która przygotowała go do egzaminu w krakowskiej Średniej Szkole Muzycznej przy ulicy Warszawskiej 11. Zostając uczniem słynnej szkoły w roku 1951<sup>20</sup>, Bujarski rozpoczął nowy, krakowski etap życia. W rodzinne strony zawsze chętnie wracał, w 1999 roku wspominał:

Chociaż tyle lat minęło i chociaż w każdy bardziej swobodny czas „leciałem jak na skrzydłach”, aby nasycić się moim ukochaniem stacyjek, przystanków Starego Sącza, Barcic, Rytra, Młodowa, Piwnicznej, Łomnicy, Wierchomli, Żegiestowa, Andrzejówki, Milika – wreszcie rodzinnej Muszyny – nigdy tej drogi nie będzie dosyć<sup>21</sup>.

W rodzinnym domu kompozytor chętnie spędzał wakacje, zdarzało się, że malował wtedy bądź pracował nad utworami muzycznymi. Podczas jednego z takich wakacyjnych pobytów, w 1998 roku, powstała *La danza per „Aukso”* na prośbę Marka Mosia dla jego Orkiestry Kameralnej Miasta Tychy „Aukso”. W komentarzu do utworu Bujarski charakteryzował swój stan ducha w trakcie pobytu w rodzinnych stronach:

Piękne wakacje ubiegłego roku, muzyńskie góry, słoneczna pogoda [...] stworzyły kompozytorowi wyjątkowo sprzyjające warunki, a że jestem chyba jednak hedonistą, chciałem również muzyką dopełnić – czy przelać nawet – czarę szczęścia. Komponowałem więc to, na co w tamte wakacje miałem nieskrępowaną niczym ochotę. A że utwór powstawał nie więcej niż kilkaset metrów od dawnej polsko-węgierskiej granicy – krew przodków dała prawdopodobnie o sobie znać<sup>22</sup>.

Żywiołowa, błyskotliwa *La danza*, w której „polskie rytmy mieszają się ze strukturami rytmicznymi słowackich tańców”<sup>23</sup>, należy do nielicznych utwo-

18 Synem Józefa Konowalskiego jest kompozytor Benedykt Konowalski (1928–2021).

19 Maria Rastawiecka mieszkała w willi Lalka w Żegiestowie Wsi. „Do stacji kolejowej było stamtąd ponad 3 km, które trzeba było przejść piechotą. Tam też [Zbigniew Bujarski] spotykał Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego, swojego rówieśnika urodzonego we Lwowie, obecnie reżysera i scenarzystę filmowego, który przyjeżdżał do swojej ciotki”. B. Zacny, *Kompozytor, malarz, pedagog...*, dz. cyt., s. 143.

20 W latach 1952–1954 do szkoły tej uczęszczał Krzysztof Penderecki.

21 Z. Bujarski, *Alleluja* [nota o utworze], [w:] *Książka programowa XXI Starosądeckiego Festiwalu Muzyki Dawnej*, Stary Sącz 1999; cyt. za: A. Świstak, *Zbigniew Bujarski. Katalog tematyczny utworów*, Kraków 2005, s. 108 (Seria Katalogów Tematycznych Kompozytorów Krakowskich).

22 Z. Bujarski, *La danza per „Aukso”* [nota o utworze], [w:] *Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej. 11. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich*, red. J. Stankiewicz, Kraków 1999, s. 15–16.

23 A. Woźniakowska, *Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich. Podwójna inauguracja*, „Dziennik Polski”

rów w twórczości kompozytora nawiązujących w sposób bezpośredni do miejsca jego pochodzenia.

Kontakty Bujarskiego z Sądecczyzną nie ograniczały się do letniskowych pobytów, w miarę możliwości kompozytor angażował się w inicjatywy podejmowane przez lokalną społeczność. Przez niemal dwadzieścia lat przewodniczył Komitetowi Stypendiów Artystycznych decydującemu o przyznaniu szczególnie uzdolnionym uczniom Państwowych Szkół Muzycznych w Krynicy i Nowym Sączu stypendiów fundowanych przez Przyjaciół „Almanachu Muszyny”, będąc równocześnie (wraz z małżonką) jednym z hojnych darczyńców<sup>24</sup>. Często gościł na wydarzeniach organizowanych przez „Almanach Muszyny”. Dla kościoła pod wezwaniem św. Józefa Oblubieńca Najświętszej Maryi Panny w Muszynie ufundował jeden z dzwonów, jego życzeniem było spocząć na muszyńskim cmentarzu.

### „Wyładowanie ciężaru dzieciństwa”

Beztraskę dzieciństwa kompozytora zmałyły lata drugiej wojny światowej. Bujarscy mieszkali w domu, naprzeciwko którego, po drugiej stronie ulicy – wówczas Sądowej – znajdowała się żydowska bożnica. Wspomnienia kilkuletniego chłopca odcisnęły bolesny ślad, który znalazł wyraz w dwóch wczesnych kompozycjach, będących według Bujarskiego „wyładowaniem ciężaru dzieciństwa”<sup>25</sup>.

W 1958 roku, jeszcze w czasie studiów w klasie kompozycji Stanisława Wiechowicza w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej, powstał cykl trzech pieśni na sopran i fortepian *Krzewy płonące*, znajdujący się w katalogu twórczości kompozytora pod numerem pierwszym. Tekst – wyjaśniał Bujarski – „napisany specjalnie do mojego zamierzenia oraz moich konkretnych treściowych i emocjonalnych życzeń stworzył mój przyjaciel Tadeusz Śliwiak”<sup>26</sup>. Tekst pierwszej pieśni przedstawia wędrowkę Żydów do Ziemi Obiecanej: „Przeszli przez morze suchymi stopami | szli dalej przez piaski gorące | pili wodę ze skały [...]”. W tekście pieśni drugiej następuje dramatyczne przesunięcie marszu w wiek XX: „Szli przez krzewy wysoko płonące | szli czarnym dymem prosto w niebo | szli w ciszy nocą depcząc swe krzywe nagrobki | imion pozbawieni [...]”.

1999 nr 119; cyt. za: A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, dz. cyt., s. 105.

24 Por. *Fundusz Stypendialny „Almanachu Muszyny”*, „Almanach Muszyny” 15 (2005), s. 249–256, <http://www.almanachmuszyny.pl/spisy/2005/FUNDUSZ%20STYPENDIALNY.pdf> (29.10.2022).

25 Kompozytor w rozmowie z Aleksandrą Świstak 28 maja 2001 roku [w:] A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, dz. cyt., s. 19, 24.

26 Z. Bujarski, *Krzewy płonące* [nota o utworze], [w:] *Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej. 15. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich, Kraków, 8–15 czerwca 2003*, red. J. Stankiewicz, Kraków 2003, s. 86.

W tekście pieśni trzeciej poeta opisuje krajobraz po zagładzie, naznaczony przez „ciszy chłód”, „ptaków nieobecność”, kończąc słowami: „zakuta w lody ziemia prochów waszych”<sup>27</sup>. Po wykonaniu *Krzewów płonących* w 2003 roku Anna Woźniakowska zauważyła, że ten studencki utwór porusza słuchacza „dojrzałością i prawdą muzycznego wyrazu”<sup>28</sup>.

Pięć lat po cyklu pieśni powstał utwór czysto instrumentalny poświęcony „Pamięci żydowskiego pokolenia unicestwionych” – *Kinoth* na orkiestrę kameralną (1963), do którego kompozytor dołączył motto z *Trenów Jeremiasza*. Za utwór ten Bujarski otrzymał w 1964 roku II nagrodę w Konkursie Kompozytorskim im. Grzegorza Fitelberga<sup>29</sup>.

## Przestrzeń domu

*Krzewy płonące* i *Kinoth* należą do pierwszego okresu twórczości Bujarskiego, w którym – jak większość polskich kompozytorów po 1956 roku – stosował techniki przejęte z Zachodu – dodekafonię z elementami aleatoryzmu i swobodny serializm, łącząc je z myśleniem brzmieniowym zapowiadającym sonoryzm. W 1973 roku nastąpiła w twórczości Bujarskiego czteroletnia przerwa, a pierwszą kompozycją w nowym stylu, charakteryzującym się „przejściem od sonoryzmu do melodyczności”<sup>30</sup> była *Musica domestica* na smyczki (1977), wyróżniona w roku 1978 II nagrodą przez Międzynarodową Trybunę Kompozytorów UNESCO w Paryżu. Tytuł utworu, podobnie jak tytuł *Kwartetu smyczkowego „Na otwarcie domu”* (1980), otwiera przestrzeń interpretacji muzyki czysto instrumentalnej w świetle symboliki domu i związanych z tym pojęciem wartości.

Wydaje się, że nośnikiem znaczeń może być sam sposób kształtowania formy. *Musica domestica* ujęta została w formę zbudowaną na zasadzie szeregowania odcinków zdominowanych na przemian przez myślenie sonorystyczne i melodyczne, quasi-tonalne. W narracji utworu zasada ta skutkuje przemiennością stanów wyczekiwania i akcji (melodycznych „zdarzeń”). Jednocześnie forma *Kwartetu na otwarcie domu* wykazuje – w zgodzie z tradycją gatunku kwartetu smyczkowego – wpływ kształtowania sonatowego. Rolę pierwszego tematu peł-

27 Cyt. za: A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, dz. cyt., s. 18.

28 A. Woźniakowska, *Z sali koncertowej. Wspaniałe kreacje*, „Dziennik Polski” 2003 nr 138; cyt. za: A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, dz. cyt., s. 19.

29 Tematykę żydowską podejmował Bujarski także w drugim medium artystycznej wypowiedzi – malarstwie, w obrazach *Studium Żydów z dzieciństwa* (połowa lat osiemdziesiątych), *Po pogromie* (1985), *Ruiny kamienicy na Kazimierzu* (ok. 1990). Pełny katalog obrazów kompozytora wraz z barwnymi reprodukcjami znajduje się w: T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, Kraków 2006.

30 T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Uwagi o drodze twórczej kompozytora-malarza*, [w:] A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, dz. cyt., s. 9.

ni schromatyzowana, dysonansowa struktura. Jej aktywny, dramatyczny charakter podkreśla dynamika *fff* i kontrastowe ukształtowanie rytmu. Pozostałe odcinki tematyczne czy quasi-tematyczne tworzą grupę wątków przeciwstawnych, zdominowanych przez kategorie wyrazowe liryzmu, uspokojenia czy sielskości, czas spowolniony i eufoniczne miejscami brzmienie.

Zestawianie dynamicznego tematu pierwszego z odcinkami z nim kontrastującymi można interpretować w kontekście dialektyki domu, o której pisał Gaston Bachelard; interpretacji takiej poddaje się również forma *Musica domestica*. Zamknięci w domu jesteśmy chronieni przed niebezpieczeństwami: zimnem, deszczem, nocą. Dom staje się oazą spokoju, azylem, izoluje i wyłącza nas ze świata zewnętrznego, będąc w pewnym sensie „przeciw-światem” – pisał Bachelard<sup>31</sup>. Ale zarazem dom uświadamia nam istnienie świata zewnętrznego. Jesteśmy równocześnie „ukryci u siebie w domu i wyglądamy na zewnątrz”, przeżywamy „coś w rodzaju dialektyki bezkresu oraz przytulności [...], w której jestestwo odnajduje na przemian wyjście ku światu i poczucie bezpieczeństwa”<sup>32</sup>.

Motyw domu w *Kwartecie* Bujarskiego wydaje się uobecniać także niezwykle urokliwy końcowy epizod utworu. Pierwsze skrzypce grają tu w dynamice *pppp* prostą melodię w tonacji A-dur, prowadzoną równoległymi sekstami na tle długo przetrzymywanego w pozostałych głosach quasi-dominantowego współbrzmienia. W ostatnich taktach utworu następuje zderzenie incipitu tej melodii z dwoma krótkimi reminiscencjami burzliwego tematu pierwszego, co raz jeszcze przypomina o dialektyce domu, po czym wszelkie napięcia rozwiązuje cichy, czysty trójdźwięk C-dur.

W komentarzach do swoich „domowych” utworów kompozytor zdaje się odwracać uwagę odbiorcy od źródła. *Kwartet na otwarcie domu* to według Bujarskiego utwór okolicznościowy napisany na zaproszenie Krzysztofa Pendereckiego i wykonany po raz pierwszy 28 sierpnia 1980 roku w Lusławicach, w odbudowanym właśnie dziewiętnastowiecznym dworze, w ramach festiwalu muzyki kameralnej zorganizowanego z okazji jego uroczystego otwarcia. O *Musica domestica* kompozytor pisał:

Przywiązuję wielką wagę do miejsc, w których żyję – nie zawsze działałam i żyję tam, gdzie chciałbym żyć i działać – mam swoje wyobrażenia miejsc idealnych, choć może nieistniejących, które chciałbym nazwać swoim domem – domem mojej wyobraźni<sup>33</sup>.

31 G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, [w:] G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 316.

32 G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, dz. cyt., s. 319.

33 Z. Bujarski, *Musica domestica* [nota o utworze], [w:] *Książka programowa XXI Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1977, s. 148.

Teresa Malecka zastanawiała się, czy nie jest jednak tak, że „Bujarski, być może w sposób nieświadomy, wiąże swój utwór z miejscem, z krajem, w którym żyje [...]?”<sup>34</sup>, by w zakończeniu swojej interpretacji dojść do wniosku, że utwór „nie tylko w sferze wyobraźni, jak tego chce kompozytor, lecz również na poziomie materiału dźwiękowego przystaje do idei domu, kraju, ojczyzny – do idei polskości”<sup>34</sup>. Także *Kwartet...* Bujarskiego zdaje się współgrać z wartościami niesionymi przez archetyp domu. Warto przypomnieć, że analizując ów archetyp, nazwany „domem onirycznym”, Bachelard podkreślał, że głębokie o nim marzenie zakorzenione jest w dzieciństwie.

## Doświadczenie natury

W jednym z epizodów *Kwartetu na otwarcie domu* słychać odgłosy ptasie – „szczebiotliwe” tryle i krótkie motywy przywodzące na myśl śpiew. Możliwe, że zainteresowanie muzyką natury ma swoje źródło w pejzażu dźwiękowym miejsca, w którym kompozytor się wychował. Świadectwem długotrwałej fascynacji śpiewem ptaków jako fenomenem czysto muzycznym jest *Orniphania* na wiolonczelę i fortepian (2001), o której Bujarski pisał:

Wieloletnia fascynacja tą właśnie muzyką natury, jej wielorodność gatunkowa, a zwłaszcza [...] inwencyjność i zaskakująca wariacyjność osobnicza śpiewanych motywów, niby powtarzalnych, a zawsze jednak jakoś odmienionych, sprowokowała mnie do próby stworzenia pewnej sumy dźwiękowej, która bez ambicji naśladowania konkretnych, gatunkowych ptasich zaśpiewów [...] dałaby dźwiękowe „ukazanie” ptasiej muzyki<sup>35</sup>.

Motywowom ptasim kompozytor często nadawał odmienne ekspresyjne zabarwienie i charakter znaczeniowy. W *Kwartecie smyczkowym „Na Adwent”* (1984) i *Cassazione per Natale* na zespół instrumentów dętych i perkusję (1996) zdawał się podążać tropem Oliviera Messiaena. Śpiew ptaków w religijnych utworach francuskiego kompozytora wyraża radość i pragnienie światła; ptak, będący łącznikiem między ziemią a niebem, to jeden z Messiaenowskich symboli „skoku przez czas”. Nośnikiem innego charakteru wyrazowego są motywy ptasie w *Elegos* na wiolonczelę solo i orkiestrę smyczkową (2005) – pieśni żałobnej dedykowanej pamięci „najdroższego przyjaciela”, Marka Stachowskiego. W jej zakończeniu można usłyszeć żałosne kwilenie ptaka.

34 T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, Kraków 2006, s. 59.

35 Z. Bujarski, komentarz zamieszczony w partyturze *Orniphanii* wydanej przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w 2005 roku. Przedruk w: A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, dz. cyt., s. 115.



W zaskakującym kontekście umieścił Bujarski ptaki w cyklu o intrygującym tytule *Lęk ptaków* (1993–1995), na który składają się trzy utwory przeznaczone na różne kameralne składy wykonawcze<sup>36</sup>. „Ptaki – wieczna tęsknota ludzka odezwania się w przestrzeń i wieczna niepewność ziemskiego bytu...”<sup>37</sup> – mówił kompozytor, łącząc w symbolu ptaka marzenie Ikara z egzystencjalnym niepokojem. Unoszący się swobodnie w powietrzu ptak jest symbolem wolności – poruszający obraz zniewolenia przynosi widok ptaka zamkniętego w klatce. Pewną formą zniewolenia jest lęk, opisywany w psychologii jako negatywny stan emocjonalny objawiający się przez niepokój, uczucie napięcia i zagrożenia. Życ bez lęku znaczy być wolnym.

Muzyka *Lęku ptaków* w sugestywny sposób oddaje klimat wyrazowy ewokowany tytułem. Kompozytor wprowadza słuchaczy – jak to określił jeden z krytyków – „w czarowny i subtelny świat brzmień jakby nieskalanego prozaicznością uwznioślenia”<sup>38</sup>. Każdy z trzech utworów ma formę wyrazowego łuku, muzyka wychodzi z ciszy i w niej zamiera, przechodząc przez szereg luźno powiązanych epizodów. Spośród instrumentów ważną rolę – w kontekście interpretacji tytułu – otrzymała perkusja: barwa wibrafonu podkreśla lekkość i kruchość ptasiego istnienia, podczas gdy ksylorimba, a szczególnie tubi di bambu naśladowują odgłosy trzepotania, drżenia, korespondujące ze stanem niepokoju i lęku.

W utworach Bujarskiego z tekstem – cyklach pieśni z orkiestrą obrazy natury zawierają motywy spoza świata ptaków. Wybrane przez kompozytora do *Pięciu pieśni* na sopran i orkiestrę smyczkową (1994–1996) wiersze współczesnego amerykańskiego poety Johna Gracena Browna, które urzekły go „niezwykłą prostotą i wrażliwością”<sup>39</sup>, skupiają uwagę na takich motywach, jak chmury dryfujące po niebie, dzień przechodzący ponad polami i wzgórzami, gorące powietrze i wilgoć zbierająca się w powietrzu późnym wieczorem, owady tańczące w złotym słońcu. Tekst czwartej pieśni, której „bohaterem” jest ptaszek świergocący, gdy „gorące słońce płynie po niebie”, a także gdy „zimny wiatr przechodzi poprzez ziemię”, kończą słowa „And the soul is lifted” („I dusza się unosi”)<sup>40</sup>. Poeta zdaje się sugerować, że kontakt z naturą i jej kontemplacja może być źródłem doświadczeń duchowych. Muzyka *Pięciu pieśni* oddaje atmosferę poezji, śpiew

36 *Lęk ptaków I* przeznaczony jest na skrzypce, altówkę i perkusję (1993), *Lęk ptaków II* na dwa klarnety i perkusję (1994), *Lęk ptaków III* na skrzypce, altówkę, dwa klarnety i jednego perkusistę (1995).

37 Z. Bujarski w rozmowie z Aleksandrą Świstak 10 września 2001 roku, [w:] A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, dz. cyt., s. 90.

38 M. Woźna, *VII Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich. Ptaki polskie*, „Dziennik Polski” 1995 nr 136; cyt. za: A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, dz. cyt., s. 83.

39 Z. Bujarski, *Pięć pieśni* [nota o utworze], [w:] *Książka programowa 9. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich*, red. J. Stankiewicz, Kraków 1997, s. 48.

40 Tekst wszystkich pieśni w tłumaczeniu Teresy Maleckiej został zamieszczony w aneksie książki jej autorstwa, por. T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, dz. cyt., s. 186–187.

przekazuje „zawartą w słowach treść [...] albo niemal onomatopeicznie ilustruje słowa”<sup>41</sup>, orkiestra także – właściwymi sobie środkami – wyraża bądź ilustruje.

Z lat osiemdziesiątych XX wieku pochodzi cykl pieśni na sopran i orkiestrę symfoniczną *Ogrody* (1981–1987) do tekstów różnych poetów. Tekst trzech pierwszych pieśni przynosi obrazy ponure: „ogrody zmiętej bieli”, bólu i umierania w wierszu *Ogrody* Mirosławy Kuźel, jesienny ogród liści leżących „wzorem rozległym [...] szeroko, szelestnie, koliście” w wierszu Kazimierzy Iłłakowiczówny *Liście* ze zbioru *Liście i posągi*, wreszcie ogród starych omszałych parkanów w wierszu, którego autorem jest Anonim XX wieku. W wierszu *Noc* Jarosława Iwaszkiewicza ze zbioru *Mapa pogody*, umuzycznionym w pieśni czwartej, atmosfera staje się jakby pogodniejsza:

Zgasły ogniste winogrody  
 Nad ogrodami cisza dyszy  
 I w pochylonych konchach sady słyszą to czego nikt nie słyszy  
 Noc nad drzewami wiernie kłęczy [...]  
 Palcami westchnień czesze drzewa  
 Spokojny bądź  
 Bóg się nie zmienia<sup>42</sup>

Ostatnie słowa wiersza, swego rodzaju puenta wyróżniona w opracowaniu muzycznym prostotą harmonizacji (trójdźwięki durowe C, Es, Ges), zawiera przesłanie całego utworu. *Ogrody* Bujarskiego powstawały w trudnych latach osiemdziesiątych, będąc – jak wyznał kompozytor:

[...] swego rodzaju ucieczką od ówczesnych realiów [...] w świat wyimaginowanego piękna, w kontemplację natury; próbą zapomnienia – choćby na krótko – o przygnębiającej rzeczywistości; azylem, w którym znajdowałem spokój<sup>43</sup>.

Trzeba jednak powtórzyć za Teresą Malecką, że z uwagi na owo przejście od obrazów przesyconych pesymizmem do spokojnej pewności zakończenia:

[...] utwór jest czymś więcej niż ucieczką od ówczesnych realiów, czy azylem. Wydaje się, że raczej stanowi próbę odnalezienia się człowieka tego czasu, próbę odnalezienia sensu istnienia<sup>44</sup>.

41 T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, dz. cyt., s. 93.

42 Podaję za: A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, dz. cyt., s. 72.

43 Z. Bujarski, *Ogrody* na sopran i orkiestrę [nota o utworze], [w:] *Książka programowa XXXIII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1990, s. 29.

44 T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, dz. cyt., s. 80.

## Ekspresja wiary w muzyce religijnej

Świadectwem czasu, a zarazem modlitwą za ojczyznę, jest skomponowana w grudniu 1982 roku pieśń *Da Bóg nam kiedyś zasiąść w Polsce wolnej* na bas i fortepian do wiersza Jana Lechonia z cyklu *Polonia Resurrecta*, przeznaczona – jak zaznaczał kompozytor – „ku pokrzepieniu serc i do wykonywania domowego, w małym, zamkniętym gronie przyjaciół”<sup>45</sup>.

Szczególnie osobisty, nieeksponowany na zewnątrz, charakter wiary Mieczysław Tomaszewski uznał za rys indywidualny postawy Bujarskiego<sup>46</sup>, wskazując zarazem „zakorzenienie w tradycji, w kulturze polskiej i chrześcijańskiej”<sup>47</sup> jako cechę wspólną dla twórców pokolenia '33. O rodzaju religijności kompozytora świadczyć może *Stabat Mater* na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (2000). Tekst utworu to wybrane fragmenty sekwencji przypisywanej Jacopone da Todi w dosłownym, filologicznym przekładzie na język polski Grażyny Zakrzewskiej. O motywach rezygnacji z łaciny – w ślad za Karolem Szymanowskim – Bujarski pisał:

Chciałem [...], aby ten utwór był moją bardzo osobistą, najbliższą moim najgłębszym uczuciom wypowiedzią. A takie uczucia wyznaje się chyba najlepiej i najszczerzej w języku ojczystym<sup>48</sup>.

Planując podjęcie tematu, kompozytor zastanawiał się, „czy nie skomponować *Stabat Mater* bez słów, wyłącznie w wersji instrumentalnej”<sup>49</sup>, a w 2002 roku wyznał nawet: „mam poczucie jakbym słowem muzykę skażał”<sup>50</sup>. Podobnie jak Messiaen całą swoją twórczość traktował jako wyraz wiary: „Dla mnie każda muzyka jest modlitwą”<sup>51</sup> – zdradził w rozmowie z Teresą Malecką.

Ideał instrumentalnej muzyki religijnej realizował Bujarski przede wszystkim w medium kwartetu smyczkowego w przekonaniu, że specyfika brzmienia zespołu szczególnie odpowiada przekazywaniu tego rodzaju treści. W tytułach utworów nawiązywał do okresów roku liturgicznego Kościoła katolickiego – po-

45 Z. Bujarski, *Da Bóg nam kiedyś zasiąść w Polsce wolnej* [nota o utworze], [w:] *Książka programowa 8. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich*, red. J. Stankiewicz, Kraków 1996, s. 87; cyt. za: A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, dz. cyt., s. 58.

46 M. Tomaszewski, *W zadziwieniu i zadumie...*, dz. cyt., s. 16.

47 M. Tomaszewski, *W zadziwieniu i zadumie...*, dz. cyt., s. 11.

48 Z. Bujarski, *Stabat Mater* [nota o utworze], [w:] *Książka programowa Festiwalu Muzyki Współczesnej „Aksamitna Kurtyna”*, Kraków 2000; cyt. za: A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, dz. cyt., s. 111.

49 A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, dz. cyt., s. 111.

50 T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Sytuacja twórcy na przełomie wieków*, „Kwarta” 2003 nr 12, s. 6.

51 T. Malecka, *Sfery inspiracji w twórczości Zbigniewa Bujarskiego, czyli historia artysty niezależnego*, [w:] *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwałgier, Kraków 2004, s. 168.

wstały kwartety *Na Adwent* (1984) i *Na Wielkanoc* (1989), planowany kolejny – *Na Boże Narodzenie*, pozostał w sferze projektów niezrealizowanych.

Rozważane w muzyce kwartetowej treści religijne, zapowiedziane w tytule, kompozytor rozwijał niekiedy w słownych komentarzach. W nocy dołączonej do *Kwartetu na Adwent* podkreślał podwójne znaczenie tego okresu roku liturgicznego, będącego czasem „oczyszczenia przed Bożym Narodzeniem”, a także „oczekiwania na Tego i na To, co jest ostatecznym celem człowieczego życia”<sup>52</sup>. Stan owego oczekiwania najpełniej zdaje się oddawać pierwsza z trzech faz utworu, o linearnej fakturze i statycznej narracji, dwukrotnie tylko zaburzonej przez krótkie akordowe zrywy. Faza druga, zdominowana przez motywy ptasie, wnosi pewne ożywienie, w fazie trzeciej ma miejsce kulminacja, po której kompozytor wprowadził prostą, wąskozakresową, diatoniczną, zabarwioną modalnie melodię, graną w heterofonicznym dwugłosie. Pogodny, emanujący spokojem epizod to jedno z owych „miejsz szczególnych”, które w kwartetach Bujarskiego zdają się „wyjaśniać” sens tytułu jako jedyna w swoim rodzaju puenta. W *Kwartecie na Adwent* epizod ten – po którym brzmi już tylko reminiscencja odgłosów ptasich i rozwiązująca modalne niejednoznaczności kadencja na czystym akordzie E-dur – może wywołać wrażenie, że okres oczekiwania właśnie się skończył.

O *Kwartecie na Wielkanoc* kompozytor pisał:

Intymność brzmienia kwartetowego, jego niepowtarzalna specyfika, najbardziej uwewnętrzniony sposób przekazu, wydały się kompozytorowi najwłaściwsze do prowadzenia rozważań związanych z Męką Pańską i Zmartwychwstaniem.<sup>53</sup>

Podstawowym środkiem realizacji swojego „programu” utworu jest w czteroczęściowej koncepcji cyklu kontrast ciemność – światło, zachodzący między parami części, których tytuły ostatecznie nie zostały zamieszczone w partyturze (I. *Crucifixio*, II. *Pietà*, III. *Hosanna*, IV. *Resurrectio*). W dwóch pierwszych częściach ciemny koloryt uzyskany został przez zastosowanie gęstej faktury i wykorzystanie pełnej skali zespołu, łącznie z jej dolną granicą w wiolonczeli. W części drugiej można rozpoznać środki typowe dla lamentu: małoszekundowe motywy skargi i opadające glissanda – neoretoryczny gest *suspiratio*. Część trzecia „jaśniej” szczególnym światłem: jest niemal w całości utrzymana w rejestrze oktawy dwu- i trzykreślnej. Wrażenie świetlistości współtworzy przejrzysta i statyczna faktura z niewielką liczbą dźwiękowych zdarzeń. W zakończeniu partie wszystkich instrumentów otrzymują kierunek w górę, wchodzą stopnio-

52 Z. Bujarski, *Kwartet na Adwent* [nota o utworze], [w:] *Książka programowa XXVIII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1985, s. 32.

53 Z. Bujarski, *Kwartet na Wielkanoc* [nota o utworze], [w:] *Książka programowa 9. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich*, Kraków 1997, s. 134; cyt. za: A. Świątek, dz. cyt., s. 77.

wo w coraz wyższy rejestr. Powstaje kulminacja, przepelniona intensywnym, jakby nadnaturalnym światłem, które tak fascynowało kompozytora w malarstwie El Greca. W czwartej części radość Zmartwychwstania została wyrażona poprzez charakter niemal taneczny, w rytmach synkopowanych. Chwilami można odnieść wrażenie, jakby grała góralska kapela.

Finał *Kwartetu na Wielkanoc* podaje w wątpliwość pogląd Mieczysława Tomaszewskiego, który twierdził, że Bujarski „wprawdzie związany uczuciowo z ziemią rodzinną, sądecką [...] ani jednym taktem nie ukazał znajomości i zainteresowania dla jej folkloru”. Kompozytor rzeczywiście nie stosował cytatów czy innych plakatowych środków, ale ducha muzyki rodzinnych stron daje się odczuć w paru jego kompozycjach. Według Tadeusza Kaczyńskiego oratorium *Narodzenie* na chór mieszany i wielką orkiestrę symfoniczną (1981) pobrzmiewa echem muzyki góralskiej<sup>54</sup>. W *La danza per „Aukso”* na orkiestrę smyczkową (1998) „znac [...] piętno góralszczyzny” – pisała Anna Woźniakowska<sup>55</sup>. W rzewnej melodii kończącej *Kwartet smyczkowy „Na otwarcie domu”* (1980) można usłyszeć parafrazę góralskiej kolędy *Oj maluśki, maluśki*. Nawiązanie już nie do ludowej, lecz polskiej tradycji kolędowej występuje w *Cassazione per Natale* na zespół instrumentów dętych i perkusję (1996); w centralnym chorałowym *Andantiono* w partii rogu pojawia się cytat starej polskiej kolędy *Anioł pasterzom mówił*.

## „Ziemi Sądeckiej i wszystkim jej mieszkańcom”

Związki z małą ojczyzną Bujarskiego przejawiają się w jego muzyce w sposób dyskretny, aluzyjny. Tylko w jednym utworze artysta pochodzący z Muszyny otwarcie wyraził swoje przywiązanie do rodzinnych stron, dedykując *Alleluja* na chór mieszany, dwie trąbki, czterech perkusistów i orkiestrę smyczkową, skomponowane do tekstów wybranych z *Psałmów* w tłumaczeniu Jakuba Wujka i *Psałterza Dawidowego* Jana Kochanowskiego, „ziemi sądeckiej i wszystkim jej mieszkańcom”. Utwór powstał w 1999 roku z inicjatywy Stanisława Welanysa, który objął wtedy funkcję dyrektora artystycznego Starosądeckiego Festiwalu Muzyki Dawnej. Pod jego kierunkiem wykonanie *Alleluja* miało miejsce 18 czerwca tego roku w kościele św. Elżbiety, podczas finałowego koncertu XXI edycji festiwalu. W programie ukazał się obszerny tekst kompozytora, będący nie tyle komentarzem do utworu, co wzruszającą, wzniosłą apoteozą jego rodzinnych stron. Z nutą szczerego patosu Bujarski pisał:

54 T. Kaczyński, *Jesień polska*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 24; cyt. za: A. Świstak, dz. cyt., s. 56.

55 A. Woźniakowska, *Dni Muzyki...*; cyt. za: A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, dz. cyt., s. 105.

Najpiękniejsza ziemia świata – rozciągająca się od Nowego Sącza na południe ku granicy słowackiej, zawarta między Popradem i Dunajcem – to moja Ojczyzna. Zawsze, od pierwszych dni mojej dziecięcej świadomości, a z biegiem lat coraz mocniej i mocniej kochałem ją, Kocham i będę kochał. Jestem szczęśliwy, że tu właśnie – w Muszynie – urodziłem się, że tu – w Krynicy – zostałem uznany człowiekiem dojrzałym, że tu – w Muszynie i Żegiestowie – stawiałem moje pierwsze muzyczne kroki, wówczas jeszcze nie przypuszczając, że zaprowadzą mnie na całe życie w muzyczną twórczość<sup>56</sup>.

Wybrane z tego tekstu zdanie: „Jestem wdzięczny, że Ziemia Sądecka nauczyła mnie miłości, a przez nią uczyniła człowiekiem szczęśliwym” znalazło się na tablicy pamiątkowej umieszczonej na ścianie rodzinnego domu kompozytora w Muszynie w trakcie uroczystości upamiętniających pierwszą rocznicę jego śmierci, które odbyły się 10 maja 2019 roku<sup>57</sup>.

Utwór otwiera motyw orkiestrowy o specyficznym kolorycie, uzyskanym przez zastosowanie instrumentów perkusyjnych o metalicznym brzmieniu: wibrafonu, trójkąta, dzwonek i rzadko spotykanych w orkiestrze janczarów. Następnie chór wprowadza na słowie „Alleluja” melizmatyczny motyw, który – przypominany z drobnymi zmianami – staje się gwarantem spójności dzieła, ujmując je w ramy i wyznaczając kolejne etapy rozwoju formy.

W opracowaniu Psalmu 150 zwraca uwagę podwójny sposób umuzycznienia zwrotu „Chwalcie Pana”, podawanego albo w modalnym motywie o proveniencji liturgicznej (w chórze i trąbkach *unisono*), albo w rytmicznie skandowanych repetycjach dźwięku. Pierwszy sposób wydaje się nośnikiem kategorii *sacrum*, dochodzącej do głosu także w momentach rozjaśnienia czy oczyszczenia nasyczonego dysonansami brzmienia. Sposób drugi, wraz z taneczną rytmiką, przewagą wysokiego rejestru i brzmieniem chwilami „hałaśliwym” należy do środków wyrażania radości w tonie niemal ludycznym, „świeckim”, który w utworze dominuje. „Alleluja to pochwalna [...] muzyka religijna, pewność, radość”<sup>58</sup> – charakteryzował swoją kompozycję Bujarski, by w zakończeniu wspomnianego tekstu, przygotowanego z okazji pierwszego wykonania dzieła wyznać:

Nie starałem się w tym utworze sięgać do technik, które mogłyby podnieść mój kompozytorski prestiż; nie komponowałem, aby zdobyć uznanie znawców muzyki

56 Z. Bujarski, *Alleluja* [nota o utworze], [w:] *Książka programowa XXI Starosądeckiego Festiwalu Muzyki Dawnej*, Stary Sącz 1999; cyt. za: A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, dz. cyt., s. 108.

57 Por. R. Borowiecka, *Muszyńskie wspomnienie prof. Zbigniewa Bujarskiego*, „MusiQs. Miesięcznik Akademii Muzycznej w Krakowie”, czerwiec 2019, s. 2–3, <https://www.amuz.krakow.pl/administracja/dzial-projektow-artystycznych-i-naukowych/musiqs/> (27.10.2022).

58 Z. Bujarski w rozmowie z Aleksandrą Świstak 10 września 2001 roku, por. A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, dz. cyt., s. 108.

i jej krytyków; czyniłem to dla wszystkich, którzy zechcą słuchać słów biblijnych psalmów, głównie psalmów uwielbienia Najwyższego, w udźwignieniu człowieka z Sądecczyny, który spośród Was Sądeczan wyszedł i powraca do Was, tym razem w swojej, dla Was skomponowanej muzyce. Alleluja!<sup>59</sup>.

## Abstract

*From where does the spring flow? Some thoughts on the music of Zbigniew Bujarski*

Zbigniew Bujarski (1933–2018), together with Henryk Mikołaj Górecki (1933–2010) and Krzysztof Penderecki (1933–2020), belongs to a group that Polish authors have dubbed the “Generation of 33”. Mieczysław Tomaszewski identified the type of cultural environment in which these composers grew up — small towns in southern Poland — as an important quality connecting all of them; for Bujarski, it was Muszyna in the Beskid Sądecki. The author attempts to review the composer’s work from the perspective of his “small homeland”, opening with an overview of works dedicated to the memory of Holocaust victims (*Burning Bushes*, *Kinot*). The discussion then focuses on the motif of home (*Musica domestica*, *Quartet for a House-Warming*), nature (*Orniphania*, *Fear of Birds*, *Gardens*) and religious themes (*Stabat Mater*, *Quartet for Advent*, *Quartet for Easter*). The text concludes with a presentation of the only work by Bujarski in which the composer openly expressed his fondness for his homeland — *Alleluia* for mixed choir and orchestra, dedicated to “Nowy Sącz Region and all its inhabitants”.

**Keywords:** Generation of 33, home, birds, string quartet, Stabat Mater

E. Wójtowicz, *Skąd bije źródło? Kilka myśli o muzyce Zbigniewa Bujarskiego*, [w:] *W poszukiwaniu źródeł. Jan Paweł II o Ukrainie w Europie i inne studia*, red. Z. Zarębianka, Kraków 2023, s. 219–233 (Dni Jana Pawła II), <https://doi.org/10.15633/9788374389174.20>.

---

59 A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, dz. cyt., s. 108.