

# Grażyna Darłak

---

## Inspiracje religijne w twórczości Józefa Świdra

---

Wartości w muzyce 5, 85-99

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Grażyna Darłak

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego  
Katowice

## Inspiracje religijne w twórczości Józefa Świdra<sup>1</sup>

Pierwsze zdanie, które pojawia się zwykle przy nazwisku Józefa Świdra w opracowaniach encyklopedycznych, brzmi: „ur. 19 VIII 1930 r. w Czechowici-

---

<sup>1</sup> Religijna twórczość Józefa Świdra była już — przynajmniej w wyborze — dość szeroko omawiana. Wystarczy przywołać tu kilka prac opublikowanych w pierwszej dekadzie XX wieku. Będzie to przede wszystkim monografia autorstwa Jolanty Szulakowskiej-Kulawik: *Józef Świder — muzyka, która czekała na postmodernizm*. Katowice 2008, a także inne np.: Grażyny Darłak: *Inspiracje religijne w twórczości kompozytorów środowiska katowickiego w latach 1945—2005*. [Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Leona Markiewicza]. Katowice 2008, gdzie autorka wiele miejsca poświęca właśnie twórczości religijnej Józefa Świdra (liczne szczegółowe odniesienia ujawniają się w indeksie nazwisk wskazanej pracy). Interesujące rozważania znajdują się również w artykułach i opracowaniach zbiorowych np. Bogumiły Miki: *Inspiracje maryjne w twórczości Józefa Świdra*. W: *Kultura muzyczna na Śląsku. Materiały z Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej zorganizowanej przez Bibliotekę Główną Akademii Muzycznej w Katowicach oraz Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach w dniach 21—22 października 2009 r.* Red. M. Bieda, H. Bias. Katowice 2011, s. 227—236. Warto wskazać również na pracę magisterską Moniki Łazowskiej, w której dokonana została analiza twórczości kompozytorów katowickich, zainspirowana tematyką maryjną, gdzie w obszarze badań znajduje się także dorobek twórczy Józefa Świdra por. Eadem: *Maryja — Matka Boska i ludzka w twórczości kompozytorów śląskich*. [mps AM Katowice 2000]. Niemniej wydaje się uzasadniona próba całościowego spojrzenia na ten obszar działań twórczych kompozytora będącego przecież jednym z najpopularniejszych i którego utwory najczęściej wykonywane są — nie tylko w Polsce zresztą, ale także i poza granicami kraju.

W niniejszych rozważaniach rezygnuję z bliższego omówienia definicji pojęcia „inspiracje”. Zasadniczo źródła encyklopedyczne formułują dwie jego definicje — według pierwszej z nich termin „inspiracja” (z łac. *inspiratio*) równoznaczny jest z natchnieniem, zapalem twórczym; według drugiej natomiast „inspiracja” oznacza wpływ wywierany na kogoś, poddawanie myśli, namowę, sugestię. Por. hasło: *Inspiracja*. W: *Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. Warszawa 1958—1969; także w: *Słownik wyrazów obcych PWN*. Warszawa 2003, s. 477.

Warto natomiast przypomnieć znakomite rozważania Władysława Stróżewskiego, poświęcone właśnie zagadnieniu inspiracji, gdzie formułuje autor następującą definicję — jest to mianowicie

cach-Dziedzicach, kompozytor, teoretyk, pianista”<sup>2</sup>. I oczywiście trudno nie zgodzić się z takim krótkim, rzeczowym wstępem. Wydaje się jednak, że istotniejszym punktem wyjścia dla nakreślonego w tytule zagadnienia będzie odmienna formuła opisująca bohatera niniejszych rozważań, a mianowicie: Józef Świder — fenomen, tajemnica.

Fenomen. Od ponad pół wieku nieustannie obecny w muzyce polskiej. Fenomen oddany Słowu i pięknu. Oddany także wiernie chórom — polskim i zagranicznym.

Tajemnica. Niechętnie bowiem wypowiada się kompozytor na temat swojej twórczości, źródeł inspiracji czy też poglądów ideologicznych. Trudno więc ukazać jednoznacznie, jaka jest geneza utworów religijnych jego autorstwa. Można się tego jedynie domyślać, analizując wykorzystane przez twórcę teksty. Ponieważ założyć trzeba, że są one „świadectwem rozpoznania i świadomej akceptacji określonego przekazu treściowego”<sup>3</sup>.

Inspiracje religijne ujawniają się w twórczości J. Świdra dosyć intensywnie — na około 220 utworów przeszło 70 wykazuje ścisły związek z treściami religijnymi (co stanowi ponad 30% jego dorobku)<sup>4</sup>. Tak liczny udział wskazanej tematyki w twórczości kompozytora wynika w pewnej mierze z momentów autobiograficznych: dziadek i ojciec twórcy byli organistami wiejskimi. Również on sam przez 20 lat był organistą w kościele garnizonowym w Katowicach. Kompozytor jednak umniejsza znaczenie tych faktów, podkreślając w jednym z nie-

---

„szczególne pobudzenie władz poznawczych i dyspozycji twórczych przez coś treściowo określonego, co doświadczane jest jako zewnętrzne, nie pochodzące od nas samych, co jednak nakłania nas lub wręcz zmusza do twórczej na nie odpowiedzi”. Por. W. Stróżewski: *O pojęciu inspiracji*. W: *Inspiracje w muzyce XX wieku: filozoficzno-literackie, religijne, folklorem. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej 1—3 października 1993 w Podkowie Leśnej*. Warszawa 1993, s. 141.

Istotne dopełnienie refleksji Stróżeńskiego stanowią również inne wypowiedzi ujęte w tej samej pracy: K. Danecka-Szopowa: *Codziennosc inspiracją muzyki*. W: *Inspiracje w muzyce...*, s. 143—150 oraz B. Pocij: *Inspiracja. Inwencja. Interpretacja*. W: *Inspiracje w muzyce...*, s. 7—15.

<sup>2</sup> J. Bauman-Szulakowska: *Józef Świder*. W: *Kompozytorzy polscy 1918—2000*. Red. M. Podhajski. T. 2: *Biogramy*. Gdańsk—Warszawa 2005, s. 1009—1011. Por. także P. Pała: *Józef Świder*. W: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*. Red. E. Dziewowska. T. 9. Kraków 2007, s. 305.

<sup>3</sup> Por. W. Stróżewski: *O pojęciu inspiracji...*, s. 138—139. Raz jeden tylko wyznaje kompozytor w prywatnej rozmowie z Bogumiłą Miką: „Ja to już chyba jestem przesiąknięty tą muzyką religijną”. Por. B. Mikołaj: *Cytaty w muzyce polskiej XX wieku. Konteksty, fakty, interpretacje*. Katowice—Kraków 2008, s. 167.

<sup>4</sup> Wyliczenie to ma charakter orientacyjny, bowiem uaktualniony i autoryzowany przez Józefa Świdra wykaz kompozycji zawarty we wspomnianej już monografii autorstwa Jolanty Szulakowskiej-Kulawik, obok utworów cyklicznych (np. msze) i scenicznych (3 opery) zawiera także szereg wieloczęściowych zbiorów i opusów stanowiących wersje zróżnicowanych pod względem obsady wykonawczej chóraliów. Por. J. Szulakowska-Kulawik: *Józef Świder — muzyka, która czekała...*, s. 142—150.

licznych wywiadów, iż atmosfera domu rodzinnego, przepojonego tradycjami muzycznymi, przyczyniła się głównie do rozwoju zamiłowania do grania i śpiewania. W wypowiedzi tej zaznacza też J. Świder, iż działalność organistowska miała charakter zarobkowy<sup>5</sup>. I faktycznie — tematyka religijna stała się dominująca w jego twórczości dopiero w latach osiemdziesiątych, kiedy kompozytor zaprzestał już regularnej działalności organistowskiej. Zapewne jednak wspomniane doświadczenia pobudziły w pewnym stopniu inwencję twórczą J. Świdra w zakresie tekstu i języka muzycznego, wydatnie zaś wpłynęły na znajomość faktury organowej, pieśni kościelnych cytowanych przez kompozytora czy też przepisów liturgicznych dotyczących muzyki religijnej.

Niemniej jestem przekonana, że w utworach o tematyce religijnej J. Świdra silnie ujawniają się także „momenty autoekspresyjne i autorefleksyjne dzieła, stanowiące — według koncepcji Mieczysława Tomaszewskiego — ślady przeżyć życia emocjonalnego i duchowego kompozytora”<sup>6</sup>. Tezę tę zresztą potwierdza dobitnie Jolanta Szulakowska-Kulawik<sup>7</sup>.

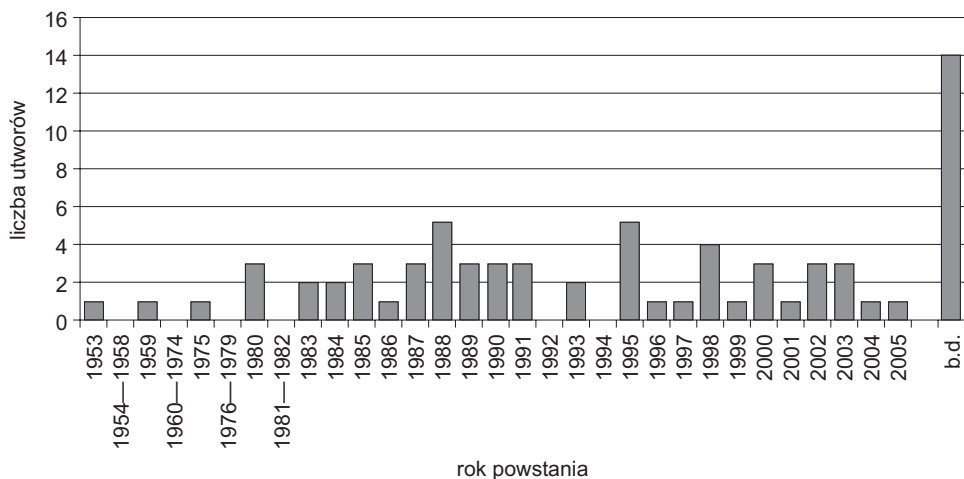
Analiza wykresu obrazującego częstotliwość podejmowania przez J. Świdra w utworach tematyki religijnej (wykres 1) wskazuje na silny rozwój tego nurtu w ostatnich dekadach XX stulecia — począwszy od 1980 roku, aż do dnia dzisiejszego. Zależność ta stanowi odbicie tendencji charakterystycznych dla całej twórczości polskiej — tendencji związanych w pierwszej kolejności z pontyfikatem Jana Pawła II i jego oddziaływaniem na kulturę polską, w dalszej natomiast — z przeobrażeniami społeczno-politycznymi prowadzącymi do demokratyzacji państwa i swobody twórczej polskich artystów.

Warto jednocześnie dodać, iż tematyka społeczno-polityczna w twórczości J. Świdra prawie nie występuje — do nielicznych wyjątków należą tu kompozycje eksponujące tradycje regionalne (np. *Poemat stalowy* na tenor, bas, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1976), czy też oratorium *Silesiana* na głosy solowe, chór i orkiestrę (1980)), czy też przynależące do nurtu historyczno-patriotycznego (m.in. kantata *Pieśń o Ojczyźnie* na sopran solo, chór mieszany

<sup>5</sup> Kompozytor wypowiada się na ten temat następująco: „Umiejętność gry na organach okazała się jednak przydatna w życiowych sprawach. W 1955 roku założyłem rodzinę, urodziło się pierwsze dziecko i nie było gdzie w Katowicach mieszkać. Skorzystałem więc z takiej przypadkowej oferty zamieszkania przy kościele garnizonowym, w zamian za usługi organistowskie. Początkowo miało być to tylko tymczasowe rozwiązanie, ale »funkcyjne« granie trwało 20 lat”. Por. *Zawsze dużo komponowałem. Z profesorem Józefem Świdrem rozmawia Bogumiła Mika*. „Śląsk” 2004, nr 2(100), s. 59—60.

<sup>6</sup> Por. M. Tomaszewski: *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*. Kraków 2003, s. 18 i nast. W części *Muzyka i jej twórca* Tomaszewski przypomina myśl wyrażoną w jednym z esejów przez Martina Heideggera: „Obecność twórcy w dziele jest jedyną [dzieła tego] prawdą”. Tomaszewski z idei tej wywodzi swoje rozważania dotyczące wprawdzie muzyki romantycznej, jednakże z powodzeniem można zastosować jej elementy w stosunku do Józefa Świdra i „nowego romantyzmu” XX wieku.

<sup>7</sup> J. Szulakowska-Kulawik: *Józef Świder — muzyka, która czekała...*, s. 111.



**Wykres 1.** Intensywność podejmowania tematyki religijnej w twórczości Józefa Świdra

i orkiestrę (1964), oratorium *Tryptyk powstańczy* na głosy solowe, chór i orkiestrę (1971)), przy czym żaden z utworów nie wykazuje bliższego bądź bezpośredniego związku z panującą wówczas sytuacją polityczną — co świadczy o niechętnym raczej stosunku twórcy do uzewnętrzniania własnego światopoglądu w utworach. Dlatego też znamienny wydaje się w tym względzie zbiór *Dziesięciu pieśni do słów poetów polskich* na chór mieszany *a cappella* (1983), który w kontekście wydarzeń z 13 grudnia 1981 roku i napiętej sytuacji w kraju staje się swoistym manifestem uczuć patriotycznych i religijnych kompozytora — wahających się od pełnego zawierzenia Bogu i Maryi, poprzez przecucie nietrwałości i ulotności ziemskich spraw, cierpienie, tęsknotę, aż po impulsy katastroficzne prowadzące do stanu pomiędzy upadkiem, a nadzieją powstania z upadku.

Inspiracje religijne ujawniają się zarówno w utworach z tekstem, jak i w utworach czysto instrumentalnych (*Ewokacje* na fortepian i orkiestrę kameralną z 1982 roku, w którym to utworze kompozytor wykorzystał tematy pieśni i nabożeństw maryjnych m.in. z *Godzinek*, *Litanii loretańskiej*, pieśni *Pod Twoją obronę*, *Bogurodzica* czy też *Maryjo*, *Królowo Polski* bądź *My chcemy Boga*).

Bardzo bogate źródło inspiracji stanowi szeroko rozumiane słowo. Znakomita większość utworów J. Świdra inspirowanych tematyką religijną ujawnia głębokie zakorzenienie w katolicyzmie. Kompozytor wykorzystuje najczęściej teksty liturgiczne w języku łacińskim. Nurt ten reprezentują liczne msze, psalmy, hymny oraz utwory o tematyce maryjnej. Warto zatrzymać się w tym miejscu i dokonać chociażby pobieżnego oglądu tego obszaru.

Bardzo interesująco kształtuje się krąg mszy, reprezentowany w omawianym dorobku przez 11 cykli oraz kilka części traktowanych odrębnie. Pięcioczęścio-

wy cykl kompletny w języku łacińskim — zgodnie z klasyfikacją Stanisława Dąbka<sup>8</sup> — reprezentują 4 msze J. Świdra: *Missa simplex* na chór mieszany i organy (wersja II z roku 1993), *Missa festiva* per 2 cori misti, organo, archi e timpani (1999), *Missa corale* na chór mieszany (1990) oraz *Messa sopra. Missa XI* (2003). Natomiast w *Mszy gitarowej* na głos solo (ewentualnie chór) z towarzyszeniem gitary (2003) kompozytor dokonuje zabiegu typowego dla polskiej muzyki powojennej, a mianowicie skrótów tekstu, co wynika z koncepcji formy i koncertowej raczej funkcji utworu. Kompozytor wykorzystuje tu pełny tekst liturgiczny w częściach *Kyrie*, *Sanctus* i *Agnus Dei*, natomiast pozostałe części ogranicza tylko do pierwszych wersetów: *Gloria — Glória in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis; Credo — Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibílium ómnium et invisibílium*.

Popularny typ mszy stanowią także cykle *missae breves*. Typ ten reprezentowany jest w twórczości Józefa Świdra najliczniej: do omawianej grupy należy m.in. pięcioczęściowa *Missa brevis* per córo misto, canto ostinato ed organo (lata osiemdziesiąte), gdzie pomija kompozytor część *Credo*, wyodrębnia natomiast fragment *Benedictus*. Nietypowy układ skrócony przedstawia *Missa simplex* na chór mieszany, głosy solowe i orkiestrę z roku 1953, w której brak części *Agnus Dei*. Grupę tzw. mszy małych reprezentuje również trzyczęściowa *Missa brevis* (zarówno wersja I na chór mieszany *a cappella*, jak i jej redakcje przeznaczone na chór żeński oraz na chór męski *a cappella*), zawierająca jedynie *Kyrie*, *Sanctus* i *Agnus Dei*. Podobna struktura tekstu cechuje również niedatowany cykl *Missa brevis 2 + 1* na sopran, alt, baryton i organy (fortepian).

Pojedyncze części *ordinarium missae* z kompletnym tekstem łacińskim reprezentują następujące utwory: *Kyrie* na chór męski (b.d.) oraz *Gloria* für gemischten Chor und Orgel (wyd. 1998)<sup>9</sup>.

Dosyć nietypowy dla muzyki polskiej sposób łączenia *ordinarium missae* z dodaną częścią bądź częściami *proprium missae* reprezentuje *Missa angelica* per coro misto, soprano (tenore) solo, orchestre d'archi e batteria (1989) oraz jej redakcja przeznaczona na chór żeński (1994?). J. Świdra łączy we wskazanym cyklu kompletny tekst *ordinarium missae* — z wyodrębnionym *Benedictus* — z rozesłaniem *Ite missa est*, po którym następuje jeszcze aklamacja „Alleluja”. Należy jednak zaznaczyć, iż w redakcji mszy przeznaczonej na chór żeński dodaje jeszcze w miejsce *Offertorium* modlitwę *Ave Maria*.

<sup>8</sup> S. Dąbka: *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*. Warszawa 1996, s. 16.

<sup>9</sup> *Gloria* wydana jako samodzielny utwór (Edition Ferrimontana — Frankfurt EF 2084) i wyliczona przez Józefa Świdra w spisie kompozycji, odpowiada części *Missa brevis* z lat osiemdziesiątych, wymienianej i analizowanej przez Stanisława Dąbka.

Równolegle do mszy łacińskich komponowano w II połowie XX wieku — zgodnie z założeniami II Soboru Watykańskiego — msze do polskich tekstów liturgicznych zaaprobowanych przez władze kościelne. W dorobku J. Świdra znajduje się jeden — co warto podkreślić — przedsoborowy jeszcze cykl reprezentujący typ *ordinarium missae* z kompletnym tekstem w języku polskim, a jest to *Msza na chór męski, sopran solo i organy* (1959)<sup>10</sup>.

Kolejny typ mszy uprawiany w Polsce stanowi tzw. msza polska. Jej idea było zastąpienie liturgicznych wzorców łacińskich tekstami polskimi, najczęściej rymowanymi, tworzonymi na podobieństwo pieśni kościelnych. Cykl mszy polskiej liczył od sześciu do dziewięciu części, a słowa i tytuły kolejnych ogniw nawiązywały do tradycji gatunku lub też opierały się na tekstach nowych — zróżnicowanych pod względem poziomu artystycznego — pieśni mszalnych. Do grupy tej klasyfikuje się jedynie cykl *Trzy pieśni mszalne* (1994)<sup>11</sup>. Związek omawianej kompozycji z typem mszy polskiej wzmacnia dodatkowo fakt, iż kolejne części ujęte są w struktury muzyczne pokrewne konstrukcjom użytkowych pieśni kościelnych. Przynależność do tego kręgu podkreśla szczególnie cytat z pieśni *Serdeczna Matko* zastosowany w zakończeniu pierwszej części cyklu — *W mądrość przedwieczną* — gdzie w partii sopranu wykorzystuje kompozytor finalną frazę opierającą się na słowach „Zlituj się, zlituj, niech się nie tułamy”. Z powyższego zestawienia wynika, że gatunek mszy był dla Józefa Świdra istotnym źródłem pobudzenia twórczego owocującego w bardzo zróżnicowanych formach.

Wśród wykorzystanych przez J. Świdra tekstów psalmów wyróżnić można dwie grupy: radosne hymny pochwalne i dziękczynne, wśród których szczególnie często pojawiają się wersety psalmu 95 i 112 (*Beatus vir* (1988) — psalm 111; *Laudate pueri Dominum* (1988) — psalm 112; *3 canti laudantes in modo canonica risoluti* (lata dziewięćdziesiąte) — fragmenty psalmu 95 oraz 112; *Canticum novum* (1995) — psalm 95, *Canti laudantes* (2000) — *incipit* psalmu 112) oraz błagalne pieśni pokutne (*Cantus tristis* (1980) — *incipit* psalmu 129, *De profundis clamavi* (2002) — oparty na tym samym materiale tekstowym, *Miserere* (1995) — fragmenty psalmu 50 i *Exaudi Deus* (2004) — fragmenty psalmu 60)<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Ze względu na brak partytury informację tę podano za S. Dąbkim: *Twórczość mszalna...*, s. 22.

<sup>11</sup> Rok i tytuł podany według partytury (Wydawnictwo „Amtel” Katowice). W spisie sporządzonym przez K. Turek cykl ten zatytułowany *3 pieśni sakralne*, skomponowany został w roku 1998. Por. *Spis kompozycji oraz bibliografia prac naukowych i publicystycznych pracowników Instytutu Muzyki Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie*. Oprac. i red. K. Turek. Cieszyn 2003, s. 173.

<sup>12</sup> Por. *Liber Usualis missae et officii*. Parisiis—Tornaci—Romae 1954, s. 140, 148, 178, 294, 387, 646. Dalej, przywołując ten zbiór, posługuję się skrótem LU i odsyłam do konkretnych stron.

Grupę hymnów reprezentują w twórczości J. Świdra dwie pieśni w języku łacińskim — *Te Deum laudamus* (2001) oraz *Gloria laus* (2000). W pierwszej wykorzystuje kompozytor początkowe wersety (1—5) najbardziej znanego — obok *Exultet* — hymnu ambrożyjskiego, w drugiej natomiast zestawia *incipit Gloria laus et honor tibi sit* z fragmentem *Te Deum (Tibi omnes angeli, tibi caeli et univérſae potestátes: Tibi chérubim et séraphim incessábili voce proclámant)* i wybranymi wierszami psalmu 112 (1—3 oraz 9—10 doksológia)<sup>13</sup>.

Topika maryjna reprezentowana jest w dorobku J. Świdra przez szereg kompozycji opierających się na tekstach łacińskich modlitw — i tak antyfony *Salve Regina* (LU, s. 279) i *Alma redemptoris Mater* (LU, s. 273), kantyk *Magnificat* (LU, s. 207), sekwencja *Stabat Mater* (LU, s. 1634V), hymn *Ave maris stella* (LU, s. 1259) czy też pozdrowienie anielskie *Ave Maria* (LU, s. 1861) stały się podstawą kompozycji chóralnych noszących takie same tytuły. Ponadto J. Świder sięga po teksty nieszpórów maryjnych (w utworze *Vesperae in Festo Beatae Mariae Virginis* (1989)) oraz tekst hymnu *Gaude Mater Polonia* pochodzącego z oficjum rymowanego *Historia gloriosissimi Stanislai* o św. Stanisławie Szczepanowskim.

Twórca wykorzystał również inne łacińskie teksty liturgiczne, m.in.: słowa *Modlitwy Pańskiej „Pater noster”* (1986), responsorium *Libera me* (LU, s. 1767) w kompozycji pod tym samym tytułem (1987), antyfony na V niedzielę października *Tua est potentia* (LU, s. 995) w utworze *Da pacem Domine* (2002) oraz słowa introitu z mszy żałobnej — *Requiem aeternam (Requiem aeternam)* (1990), por. LU, s. 1807).

Grupę kompozycji do tekstów liturgicznych w języku polskim reprezentują dwie pieśni do słów św. Franciszka z Asyżu: *Pozdrowienie Matki Bożej* (1985) oraz *Pieśń słoneczna* (b.d.). Modlitwy, które stanowią kanwę tych utworów, propagują idee typowe dla franciszkańskiej duchowości: miłość do Boga, ludzi i przyrody, kult maryjny oraz kontemplację stworzenia<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Hymn *Te Deum* powstał w końcu IV wieku. Autorstwo hymnu przypisuje się świętemu Ambrożemu, jednakże najstarsza jego część wywiedziona została już w III wieku z *Gloria* oraz prefacji. Hymn wykonywany był pierwotnie w końcowej części Matutinum w niedziele i święta z 9 lub 12 czytaniem. Obecnie śpiewany jest w czasie szczególnie uroczystych nabożeństw. Por. J. H a r p e r: *Formy i układ w liturgii od X do XVIII wieku*. Przekł. M. K o w a l s k a. Kraków 1997, s. 96, 103—104, 284; por. też ks. T. K a r y ł o w s k i: *Pochodzenie hymnu „Te Deum”*. „Przegląd Powszechny” 1927, T. 174, s. 59—73; hymn *Gloria laus et honor tibi est* ułożony został w IX wieku przez biskupa Teodulfa (zm. 821). W *Brewiarzu rzymskim* i w *Liturgii godzin* przeznaczony do wykonywania w czasie procesji w Niedzielę Palmową. Por. *Hymny kościelne*. Przekł. T. K a r y ł o w s k i, przedmowa S. W i n d a k i e w i c z, oprac. M. K o r o l k o. Warszawa 1978, s. 360.

<sup>14</sup> *Pieśń słoneczną* podyktował św. Franciszek w roku 1225. Modlitwa ta stanowi prolog zbioru *Kwiatki św. Franciszka z Asyżu* (wł. *Fioretti di San Francesco*). Zarówno *Pozdrowienie Matki Bożej* (znane obecnie raczej pod tytułem *Pozdrowienie Błogostawionej Maryi Dziewicy*), jak i *Pieśń słoneczna albo pochwała stworzeń* zawarte są w pierwszej części najnowszej publikacji



Polskojęzyczny nurt liturgiczny w twórczości J. Świdra dopełniają jeszcze *Psalm 150* („Chwalcie Pana”) (1998) i *Hymn do świętej Anny* (2000) oraz bardzo liczne, użytkowe opracowania kołęd — *50 kołęd polskich* na chór mieszany (1991), *20 kołęd* na chór męski (również w wersji na chór żeński lub dziecięcy).

Dość dużą grupę stanowią także kompozycje oparte na liturgicznych tekstach niemieckojęzycznych, co jest odbiciem związków J. Świdra z niemieckim ruchem muzycznym i wydawniczym — kompozytor ponad połowę swoich utworów opublikował właśnie w wydawnictwach zaodrzańskich m.in. w Carus-Verlag (Stuttgart), Edition Ferrimontana (Frankfurt), Arno-Musikverlag (Pulheim), Edition Dohr (Köln) oraz Music Contact (Pulheim). I tak nurt niemieckojęzyczny reprezentują: psalmy — 141 *Wie weihrauch steige mein Gebet* (1987), 113 *Vom Aufgang der Sonne* (1987), 34 *Den Herrn will ich preisen* (b.d.) oraz *Magnificat* (1987), 2 *Hymnen zu Vesperntexte* (b.d.), 12 *polnische Weihnachtslieder* (b.d.) i inne<sup>15</sup>.

Niezwykle interesującą grupę utworów stanowią pieśni oparte na religijnych tekstach poetyckich. J. Świder wykorzystuje szeroki wachlarz wierszy — od renesansu aż do współczesności. Po raz pierwszy literackie inspiracje religijne ujawniają się w roku 1983 — powstaje wówczas wspomniany już zbiór *Dziesięć pieśni do słów poetów polskich* (Mikołaja Reja, Jana Kochanowskiego, Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego, Cypriana Kamila Norwida, Stanisława Wyspiańskiego, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Józefa Czechowicza, Zbigniewa Herberta). W rok później sięga kompozytor do prozy Henryka Sienkiewicza (*Modlitwa księdza Kordeckiego z „Potopu” H. Sienkiewicza* na chór mieszany (1984))<sup>16</sup>. W kolejnych latach wykorzystuje również wiersze Marii Konopnickiej (*3 pieśni sakralne* na chór mieszany (1998))<sup>17</sup>, Janusza Pasierba (*Ojczyzna* na chór mieszany (b.d.))<sup>18</sup> oraz Wiktora Woroszylskiego (*Matka Boska ciemnocna* na chór żeński i organy (b.d.))<sup>19</sup>. W ostatnich latach zwrócił się

---

zawierającej pisma św. Franciszka i św. Klary wraz z komentarzem. Por. *Źródła franciszkańskie*. Red. R. Prejs OFM Cap, Z. Kijas OFM Conv. Kraków 2005.

<sup>15</sup> Kompozytor wymienia w sporządzonym przez siebie spisie inne jeszcze, liczne utwory niemieckojęzyczne, jednakże większość spośród nich reprezentuje łatwy stopień trudności i użytkowy charakter. Wiele pieśni opracował J. Świder w kilku wersjach — na różne składy wykonawcze. Brak materiałów źródłowych i niejasności w różnych zestawieniach utworów uniemożliwiają systematyczne badania w tym zakresie.

<sup>16</sup> Kanwę tekstową pieśni stanowi tekst modlitwy odmówionej przez przeora klasztoru na Jasnej Górze, księdza Augustyna Kordeckiego, który w obliczu upadku częstochowskiej twierdzy dodawał otuchy swoją odwagą i wiarą. Por. H. Sienkiewicz: *Potop*. T. 2. Warszawa 1989, s. 273.

<sup>17</sup> M. Konopnicka: nr VII: *Tekst do mszy śpiewanej*. W: E. Adam: *Poezje*. Wydanie zupełne, krytyczne. T. 7: *Poezje doby ostatniej*. Oprac. J. Czubek. Warszawa 1915, s. 25—28; pierwodruk „Biblioteka Warszawska” 1911, T. 2, s. 312.

<sup>18</sup> Wiersz ks. Janusza Pasierba ukazał się drukiem w czasopiśmie „W drodze” z 1973 roku, nr 3—4, s. 47. Por. także: „Gazeta Niedzielną” 1994, nr 7, s. 5.

<sup>19</sup> Słowa wiersza opublikowane w tygodniku „Gazeta Niedzielną” 1990, nr 1—2.

kompozytor do niezwyklej w swym wyrazie poezji Jana Pawła II (*Strofy o miłości* do wybranych aforyzmów Jana Pawła II na chór żeński *a cappella* (2004)<sup>20</sup> oraz *Zdumienie* do słów Jana Pawła II na chór żeński *a cappella* (2004)<sup>21</sup>).

Raz tylko odwołuje się kompozytor na niwie twórczości religijnej do poezji niemieckojęzycznej — w motecie *Herr, erbarme du dich meiner* na chór mieszany do słów Clemensa Brentano (1997), wykorzystał twórca słowa pierwszej, drugiej i dziesiątej strofy wiersza zatytułowanego *Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe* (*Wiosenny krzyk slugi z głębokości*)<sup>22</sup>.

Powyzsze rozważania wskazują na bardzo dużą różnorodność tekstów inspirowanych kompozytora. Należy podkreślić, iż autor posługuje się wybranym przez siebie materiałem słownym w dość zróżnicowany sposób — często podaje go w całości bez zasadniczych zmian w tekście, czasem jednakże modyfikuje go w znacznym stopniu — wybiera wówczas tylko pojedyncze zwrotki (np. *Stabat Mater* (1998), zwrotka 1<sup>23</sup>, czy *Hymn do świętej Anny* (2000), zwrotka 1, 2 i 6<sup>24</sup>), wersety (np. *incipit* psalmu 130 (129) *De profundis clamavi, miserere mei* w *Cantus tristis* (1980)<sup>25</sup>), a nawet pojedyncze słowa (*Alleluja* na chór mieszany i organy (1996)).

Bardzo często kompozytor dokonuje również kompilacji różnych tekstów w ramach jednego utworu (np. *3 canti laudantes in modo canonica risoluti* (b.d.), gdzie wykorzystał twórca fragmenty psalmów i hymnu *Gloria*. I tak, część I *Laudate pueri Dominum* opiera się na początkowych słowach psalmu 113 (112): *Laudate pueri, Dominum, laudate nomen Domini*; kolejne ogniwo *Domine Deus* wykorzystuje wybrane wersety doksologii większej (*Gloria in excelsis Deo*): *Domine Deus, Rex coelestis, Domine Filii unigenite, Jesu Christe, Agnus Dei miserere nobis. Amen*, zaś warstwę tekstową części ostatniej *Cantate Domino* stanowi *incipit* psalmu 96 (95): *Cantate Domino Canticum novum*<sup>26</sup>).

W chóraliach Józefa Świdra odnajdziemy również opusy łączące fragmenty z tekstem asemantycznym z fragmentami opartymi na słowach o określonym

<sup>20</sup> *Nadzieja większa od wszystkiego*. Myśli Jana Pawła II w wyborze J. K l e c h y. Katowice 2002.

<sup>21</sup> *Opus* opiera się na fragmencie poetyckiej medytacji Jana Pawła II zatytułowanej *Tryptyk rzymski*. Kompozytor wykorzystał otwierający dzieło wiersz *Zdumienie*. Por. J a n P a w e ł I I: *Tryptyk rzymski. Medytacje*. Kraków 2003, s. 9—10. Warto dodać, że obydwie utwory powstały na zamówienie The Lira Ensemble of Chicago z okazji 25-lecia pontyfikatu Ojca Świętego Jana Pawła II. Prawykonanie miało miejsce 21 września 2003 roku podczas uroczystego koncertu w Chicago. Wykonawcą był zespół The Lira Singers.

<sup>22</sup> C. B r e n t a n o: *Gedichte*. Stuttgart 1995, s. 220—221.

<sup>23</sup> Por. LU, s. 1634.

<sup>24</sup> Por. *Śpiewnik archidiecezji katowickiej*. Zebrał i oprac. ks. A. R e g i n e k. Katowice 2000, s. 512.

<sup>25</sup> Por. LU, s. 178.

<sup>26</sup> J. H a r p e r: *Formy i układ liturgii...*, s. 280—281 oraz LU, s. 148 i 387, przekład polski: *Biblia Tysiąclecia*, s. 658 i 677.

znaczeniu. W taki sposób konstruuje kompozytor warstwę słowną w utworze *Canzonetta di Natale per coro misto* (1984) — w tekście łączy twórca głoski „m”, „o”, „a”, z werselem *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus voluntatis*. Zabieg ten ma charakter ilustracyjny — partia chóru imituje bowiem wokalizę towarzyszącą usypianiu dziecka.

W konsekwencji daleko idących przeobrażeń tekstu wiele kompozycji, mimo liturgicznego charakteru treści, nie może egzystować w liturgii. Warto przy tym zaznaczyć, iż niektóre spośród kompozycji, mimo zachowania warunku liturgiczności tekstu, nie mogą być wykonywane podczas obrzędów ze względu na ich koncertowy charakter (*Pater noster* (1986), *Cantate Domino* (1986), *Libera me* (1987)).

Innym, istotnym źródłem inspiracji ujawnionym w twórczości religijnej Józefa Świdra jest muzyka. „Muzyka w muzyce” ujawnia się tu najczęściej w postaci cytatu *parole*, wywiedzionego z muzyki dawnej (chorał gregoriański)<sup>27</sup>. Melodie chorałowe pobudziły inwencję twórczą kompozytora kilkakrotnie. I tak, w utworze *Ave maris stella* na chór mieszany *a cappella* (1995) zacytował fragmenty (m.in. motyw inicjalny chorału) ujawnionego w tytule hymnu, natomiast w utworze *Salve Regina* na chór mieszany *a cappella* (2002) stosuje twórca *incipit* tytułowej antyfony<sup>28</sup>. Józef Świder sięgnął także do skarbnicy polskiej pieśni religijnej m.in. do wspomnianej już *Litanii do Najświętszej Maryi Panny*, której materiał muzyczny ujawnił się — jak wskazano już wcześniej — w *Ewo-*

<sup>27</sup> Warto odwołać się w tym zakresie do rozważań Krystyny Tarnawskiej-Kaczorowskiej dotyczących cytatów muzycznych. Zagadnienie to znajduje się, jej zdaniem, w centrum problematyki regenerowania, wskrzeszania, przywoływania na różne sposoby, bliższej i dalszej (w dystansie czasowym i przestrzennym) muzycznej tradycji rozumianej jako: 1. indywidualne muzyczne dzieła, 2. indywidualne idiomy twórcze, idiolekty, 3. dokonania zbiorowe (szkół, generacji, epok), ujawniające się w technikach (i systemach) komponowania i/lub uchwytnym stylu muzycznym. Por. K. Tarnawska-Kaczorowska: *Cytat muzyczny. Zarys problematyki*. „Muzyka” 1998, nr 3 (170), s. 7—49. Autorka powyższych refleksji wskazuje tu zasadność stosowania terminu „muzyka w muzyce”, który oznacza — jej zdaniem — ożywianie środkami muzycznymi muzyki przeszłości, przywracanie jej do nowego (odnowionego) istnienia. Jest on pełniejszy niż wyrażenie „muzyka o muzyce” sformułowane przez Adorna. Por. *Muzyka w muzyce. Spotkania muzyczne w Baranowie, wrzesień 1977*. W: „Ars Nova — Ars Antiqua”. T. 2/I. Red. T. Malecka, L. Polony. Kraków 1980 oraz *Theodor Adorno*. W: *Filozofia nowej muzyki*. Przekł. F. Wajda, słowo wstępne S. Jarczyński. Warszawa 1974, s. 231—235 i nast. Obszar określony jako „muzyka w muzyce” obejmuje dwa typy cytatów: cytat *parole* oraz cytat *langue*. Cytat *parole* ma charakter linearny i wskazuje konkretny utwór — źródło. Można go wyizolować z warstwy muzycznej utworu, do którego został „transplantowany”. Natomiast cytat *langue* jest cytatem werbalnym, wkomponowanym w substancję muzyki — stanowi w związku z tym immanentną część utworu. Przywołuje on pewną koncepcję stylistyczną, a także jednostkowe zasady, metody i systemy komponowania, zapożyczone przez kompozytora. Charakteryzuje się tym, iż w procesie analizy niemożliwe jest wyizolowanie go z nadbudowanej na jego kanwie warstwy muzycznej. Należy jednak zaznaczyć, że cytat *langue* nie jest tym samym co archaizacja czy stylizacja — ma bowiem charakter cudzysłowu, wyraźnie zderza dwie różne wypowiedzi.

<sup>28</sup> LU, s. 279.

*kacjach* na fortepian i orkiestrę smyczkową, a także w *Hymnie* z cyklu *Dziesięć pieśni do słów poetów polskich*<sup>29</sup>. Raz tylko kompozytor wykorzystał melodię chorałową w pełnym wymiarze, tzn. w całości, bez zmian. Tak rozległe zastosowanie cytatu muzycznego miało miejsce w utworze *Pater noster* na chór mieszany z cyklu *3 canti sacri* (1986).

Warto odwołać się tu do rozważań Bogumiły Miki, która, analizując obecność cytatów w polskiej muzyce XX wieku, stwierdza: „Obficie pojawiający się cytat, zwłaszcza w twórczości chóralnej Józefa Świdra, też ma intencje komunikacyjne. W wielu kompozycjach tego śląskiego twórcy [...] cytat silnie semantyzuje muzykę, utwierdza jej przesłanie i pomaga we właściwym odbiorze (niejednokrotnie właśnie przez słuchacza przypadkowego, nieobytego z szerszą tradycją muzyczną, ale rozpoznającego popularne śpiewy religijne wykonywane w polskim kościele)”<sup>30</sup>.

W pewnym stopniu odnajdziemy w chóraliach Józefa Świdra także swoiste archaizacje, np. pieśń *O nietrwalej miłości* (również z cyklu *Dziesięć pieśni do słów poetów polskich*) kształtowana jest na wzór tańców renesansowych — część I wolna, utrzymana w metrum parzystym przeciwstawiona jest szybkiej, trójmiarowej części II. Trudno się zresztą dziwić takiemu zabiegowi, skoro kanwę tekstową stanowi w tym utworze *Sonet V* szesnastowiecznego poety — Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego. Innym przykładem archaizacji jest pieśń *Wierzę* do słów Juliusza Słowackiego (także pochodząca z cyklu *Dziesięć pieśni do słów poetów polskich*). Kompozytor odwołuje się tu do meliki tonu 8G, zaś poszczególne odcinki *Credo* formowane są na kształt chorału<sup>31</sup>.

W toku dalszych rozważań należy zastanowić się, jak kształtuje się w twórczości Józefa Świdra relacja słowa i muzyki. **Najczęściej tekst odgrywa rolę pierwszoplanową, sporadycznie tylko traci swą funkcję komunikatywną.** Forma kompozycji uwarunkowana jest warstwą słowną — zwykle poszczególne zwrotki i wersety wyznaczają kolejne frazy i części utworu. Kreska taktowa ma często charakter tylko porządkujący — fraza układa się jakby niezależnie, zgodnie z wersyfikacją i akcentuacją tekstu.

**Język muzyczny osadzony jest zasadniczo w tradycji.** Kompozytor świadomie nie podąża ścieżką awangardy, operując tradycyjną formą wypowiedzi zarówno w zakresie meliki, rytmiki czy też środków dynamicznych, agogicznych i artykulacyjnych. Rozszerzona tonalność połączona zwykle z niezbyt skomplikowanymi środkami fakturalnymi wynika w dużym stopniu z użytkowej funkcji utworów chóralnych. Tym bardziej uderza w oglądzie całości kształtu twór-

<sup>29</sup> *Mszal rzymski z dodaniem nabożeństw nieszpornych*. Oprac. o. G. L e f e b v r e, przekł. S. Ś w i e t l i c k i, H. N o w a c k i. Poznań 1932, s. 1902—1904.

<sup>30</sup> B. M i k a: *Cytaty w muzyce...*, s. 332. Warto dodać, że Bogumiła M i k a komentuje szersze cytaty w utworach maryjnych J. Ś w i d r a. Por. E a d e m: *Inspiracje maryjne w twórczości Józefa Świdra...* Por. także: E a d e m: *Cytaty w muzyce...*, s. 166—168, 309.

<sup>31</sup> LU, s. 133.

czości niezwykła giętkość linii melodycznych i porywająca ekspresja pieśni, wśród których znajdują się utwory o niezwykłej sile wyrazu. Godne podkreślenia są w tym względzie opusy obecne — właśnie ze względu na właściwości wyrazowe — w repertuarze wielu chórów, m.in. *Moja piosnka* czy *Cantus gloriosus*. Zaś szczególnie cenny jest jeden z najpiękniejszych opusów w polskiej literaturze chóralnej, a mianowicie *Pieśń*.

Powracamy więc do tezy postawionej na początku rozważań: Józef Świder — fenomen i tajemnica. Fenomen posiadający genialne wyczucie chóru, kreujący plastyczne linie melodyczne i poruszający najdelikatniejsze struny w sercach słuchaczy i wykonawców. Tajemnica nadal chyba nieodgadniona... Co sprawia bowiem, że za pomocą dość prostych środków kreuje kompozytor dzieła, które nieodmiennie wzruszają i pobudzają do refleksji? Bo przecież chyba każdy, słuchając *Pieśni* [*Czego chcesz od nas, Panie*], odczuł dotknięcie Miłości, Prawdy i Piękna...

Pięknie wypowiada się na ten temat Jolanta Szulakowska-Kulawik, kiedy pisze o twórczości bohatera niniejszych dociekań: „Muzyka religijna Józefa Świdra to nie powszechne, zbiorowe przeżywanie boskiego wymiaru, lecz własna, cicha modlitwa w przyciemnionej kaplicy, gdzie człowiek zostaje sam na sam z Bogiem, bez podtekstów etycznych i woli naprawiania świata”<sup>32</sup>. I może tu tkwi tajemnica tej niezwykłej twórczości...

### Wykaz utworów o tematyce religijnej

1. *Missa simplex* na chór mieszany i orkiestrę (1955) (*Missa simplex* [wersja I] na chór mieszany i organy (1953));
2. *Msza* na chór męski, sopran solo i organy (1959);
3. *Gaude Mater* na chór mieszany i zespół gitarowy (1975);
4. *Missa brevis* na chór mieszany (198?)
5. *Cantus gloriosus* na chór mieszany (1980);
6. *Cantus tristis* na chór mieszany (1980);
7. *Dziesięć pieśni do słów poetów polskich* na chór mieszany (1983);
8. *Ewokacje* na fortepian i orkiestrę smyczkową (1983);
9. *Canzonetta di natale* na chór mieszany (1984);
10. *Modlitwa księdza Kordeckiego z „Potopu” H. Sienkiewicza* na chór mieszany (1984);
11. *Ave Maria* na chór mieszany (1985);
12. *Mozaika kolędowa* na chór mieszany (1985);

<sup>32</sup> J. Szulakowska-Kulawik: *Józef Świder — muzyka, która czekała...*, s. 22.

13. *Pozdrowienie Matki Bożej i świętego Franciszka z Asyżu* na chór mieszany (1985);
14. *Pater noster* na chór mieszany (z cyklu *3 canti sacri* (wersja *a cappella* i z orkiestrą) (1986));
15. *Cantate Domino* na chór mieszany (1986);
16. *Wie weihrauch steige mein Gebet für gemischten Chor Gemeinde und Orgel* (1987);
17. *Vom Aufgang der Sonne* na chór mieszany i organy (1987);
18. *Libera me* na chór mieszany (z cyklu *3 canti sacri* (wersja *a cappella* i z orkiestrą) (1987));
19. *Cantus gloriosus* na chór mieszany (z cyklu *3 canti sacri* (wersja z orkiestrą) (1987));
20. *Magnificat* do tekstu niemieckiego na chór mieszany (1987);
21. *Magnificat* do tekstu łacińskiego na chór mieszany (1988);
22. *Beatus vir* na chór mieszany (1988);
23. *Laudate pueri Dominum* na chór mieszany (1988);
24. *Dixit Dominus* na chór mieszany (1988);
25. *Ave maris stella* na chór mieszany (1988);
26. *Missa angelica* per coro misto, soprano (tenore) solo, orchestre d'arche e batteria (1989);
27. *Vesperae in Festo B.M. Virginis* na chór mieszany i organy (1989)
28. *3 canti laudantes* (*Laudate pueri Dominum, Domine Deus, Cantate Domino*) in modo canonica risoluti (lata dziewięćdziesiąte);
29. *Requiem aeternam, Trauermarsch* na chór mieszany (1990);
30. *Missa in re* na chór mieszany i orkiestrę smyczkową (1990);
31. *50 kołęd polskich* na chóry mieszane, żeńskie i męskie (1991);
32. *Missa brevis* na chór mieszany (1991), wersja na chór męski i żeński (1993);
33. *Come, Christians, join to sing* na chór mieszany (1991);
34. *Miserere* na chór mieszany (1995);
35. *Canticum novum* na chór mieszany (1995);
36. *Amor et caritas* na chór mieszany i kwartet instrumentów dętych (1995);
37. *Da nobis caritatem* na chór mieszany i kwartet instrumentów dętych (1995);
38. *Canticum canticorum* na chór mieszany i kwartet instrumentów dętych (1995);
39. *Alleluja* na chór mieszany i organy (1996), wersja II na chór mieszany i orkiestrę;
40. *Jubilate Deo* na chóry mieszane i męskie (1996);
41. *Herr, erbarme du dich meiner motet* na chór mieszany do słów Cl. Brentano (1997);
42. *Psalm 150 (Chwalcie Pana)* na chór mieszany (1998);

43. *Gloria für gemischten Chor und Orgel* (1998);
44. *Stabat Mater für 2 stimmigen Männerchor* (1998);
45. *3 pieśni sakralne* na chór mieszany do słów M. Konopnickiej (1998);
46. *Missa festiva per 2 cori misti, organo, archi e timpani* (1999);
47. *Canti laudantes* na sopran solo, chór mieszany i orkiestrę (2000);
48. *Gloria laus per soprano solo, coro misto e pianoforte* (2000);
49. *Hymn do świętej Anny* na chór dziecięcy i chór mieszany z towarzyszeniem fortepianu lub organów (2000);
50. *Te Deum laudamus* na chór mieszany, sopran solo i orkiestrę smyczkową (2001);
51. *De profundis clamavi* na chór mieszany (2002);
52. *Da pacem Domine* na chór mieszany (2002);
53. *Salve Regina* na chór mieszany (2002);
54. *Missa corale* na chór mieszany (2002);
55. *Msza gitarowa* na głos solo z towarzyszeniem gitary (2003);
56. *Zdumienie* na chór żeński lub dziecięcy do słów Jana Pawła II (2003);
57. *Trzy psalmy* na chór mieszany (2004);
58. *Alma redemptoris Mater* (2005);
59. *Kyrie* na chór męski (brak daty);
60. *Missa brevis 2+1* na sopran, alt, baryton i organy (fortepian) (b.d.);
61. *Matko Boska ciemnowolica* na chór żeński i organy, słowa Wiktor Woroszyński (b.d.);
62. *Pieśń słoneczna* na chór mieszany słowa św. Franciszek (b.d.);
63. *Strofy o miłości* na chór żeński lub dziecięcy do słów Jana Pawła II (b.d.);
64. *Ojczyzna* na chór mieszany słowa J.S. Pasierb (b.d.);
65. *Dom w Czarnolesie* na chór żeński do słów J. Kochanowskiego (b.d.).

Grażyna Darlak

### Religious inspirations in works by Józef Świder

#### Summary

Religious inspirations in works by Józef Świder constitute a peculiar phenomenon and mystery. The composer refers to religious contents to a large extent within the area of choir songs though talks about it unwillingly in interviews. Such a big contribution of religious contents to his works constitutes to some extent a reflection of tendencies typical of the Polish music of the last decades, starting from the 1980s.

The author uses Latin and Polish texts in songs, derived from the liturgy of the Catholic Church and poetry. He also refers to melodies taken from the Gregorian Chant and Polish Church songs. In his works, Świder uses fairly traditional means of expression, and makes the process

of searching an answer to the question on what makes the composer create works invariably touching and stimulating for reflection even more interesting.

Key words: Józef Świder, religious inspirations, “music in music”

Grażyna Darlak

### **Les inspirations religieuses dans l'oeuvre de Józef Świder**

#### **R é s u m é**

Les inspirations religieuses dans l'oeuvre de Józef Świder constituent un phénomène et un mystère. Le compositeur, dans une large mesure, se réfère dans ses chants choraux au matériel religieux, il évite pourtant ce sujet dans des entretiens. Une présence si importante des composants religieux dans son oeuvre constitue, dans une certaine mesure, la réflexion des tendances caractéristiques pour toute la musique polonaise des décennies passées, à partir des années 80. du XX<sup>e</sup> siècle.

Le compositeur utilise dans ses chants des textes latins et polonais, puisés de la liturgie de l'Église catholique et de la poésie. Il fait également appel aux mélodies provenant du chant grégorien et des chants polonais religieux. Le compositeur utilise des moyens traditionnels d'expression, plus il devient intéressant de répondre à la question ce qui rend ses oeuvres si touchantes et éveille la réflexion ?

Mots-clés : Józef Świder, inspirations religieuses, « musique dans la musique »