

**Em. prof. dr hab. Stanisław Dąbek, Polska**  
**/Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina**  
**Warszawa/**

## **Muzyczne wotum dla Ostrobramskiej *Matki Miłosierdzia*#**

Pierwszym „węzłowym momentem życia” Stanisława Moniuszki (posługując się terminem Mieczysława Tomaszewskiego, wybitnego polskiego muzykologa) było Wilno. Osiemnastoletni (1840 – 1858) pobyt kompozytora w tym mieście wpłynął w sposób istotny na jego biografię i twórczość. Nie będę przywoływał ogólnie znanych faktów, ograniczę się jedynie do kwestii wiążących się bezpośrednio z podjętym tematem.

Już po krótkim stosunkowo pobycie w Wilnie, w późnych latach 40. XIX- wieku, 30-letni kompozytor należał do jego „prominentnych obywateli”. Nie przypadkiem w komponowanych wówczas kantatach *Milda* i *Nijola* do słów poematu Józefa Ignacego Kraszewskiego (*Anafielas. Pieśń z podań Litwy*, 1846) inspirował się tradycją i mitologią litewską.

Powstałe również w Wilnie w ważnym, ponieważ wczesnym okresie twórczości, między 24 a 36 rokiem życia (1843 – 1855), cztery *Litanie Ostrobramskie* ( I – 1843, II – 1849, III – przed 1854, IV – 1855) ujawniają niezwykle talent i są prawdziwie wielką muzyką młodego kompozytora. Paradoksalnie żadna nie ukazała się jednak drukiem za jego życia; opublikowane zostały dopiero na początku XX w. Nie znana jest też ich bezpośrednia geneza.

Liturgiczny tekst łaciński popularnej *Litanii Loretańskiej* do Najświętszej Maryi Panny i romantyczny charakter muzyki – jako cechy uniwersalne, pozwalają na wykonywanie tych dzieł w każdym ośrodku. Powinny więc współtworzyć repertuar zarówno krajowy, jak i europejski. Warto jednak popularyzować nie tylko muzykę *Litanii Ostrobramskich* wykonując je na koncertach.\* Ważna jest także wiedza ogólna dotycząca tych utworów.

Ukazała się moja monografia naukowa *Litanii Ostrobramskich*, pierwsza w polskiej literaturze muzykologicznej od czasu ich powstania (*Twórczość litanijna Stanisława*

---

#Tekst referatu wygłoszonego na Międzynarodowej Konferencji „A prominent citizen of Vilnius Stanisław Moniuszko”, zorganizowanej przez Litewską Narodową Komisję UNESCO, Związek Muzyków Litewskich i Sekcję Muzykologów Związku Kompozytorów Litewskich 13-14 czerwca 2019 r. w Wilnie. Tekst ten został opublikowany w j. angielskim w materiałach Konferencji i j. litewskim w czasopiśmie „Muzikos barai” (czerwiec 2019).

\* Nagrania: *Moniuszko. Litanie Ostrobramskie*, CD Accord ACD 137-2, 2006; I. Hossa, A. Lubańska, A. Zdunikowski, Cz. Gałka (soliści), Chór i Orkiestra Filharmonii Narodowej, dyr. Henryk Wojnarowski. *Moniuszko. Litanie Ostrobramskie*, CD Polskie Radio PRCD 1928, 2014; A. Dennis, M. Cukrova, V. Hartinger, J. Bręk (soliści), M. Lisak (pft), Wrocławska Orkiestra Barokowa, Chór Polskiego Radia, dyr. Jacek Kaspszyk.

*Moniuszki i ich konteksty*, Warszawa 2011). Metodologia w niej przyjęta z założenia wykracza poza problematykę dzieła. Istotne stają się reprezentatywne dla *Litanii Ostrobramskich* konteksty, dotychczas nieuwzględniane.

### ***Litanie Ostrobramskie jako muzyka wotywna***

Po tragedii trzech rozbiorów państwa Polsko-Litewskiego (1772, 1793, 1795) nastąpił okres rozkwitu kultu Ostrobramskiej Najświętszej Maryi Panny *Matki Miłosierdzia*, który objął także wczesne lata 40. Równocześnie nasiliły się wówczas represje ze strony zaborców. W 1844 r. nastąpiła kasata zakonu karmelitów bosych – twórców sanktuarium, opiekunów obrazu i szafarzy kultu.

Nadzieją była z pewnością postawa zawierzenia, wyrażona w napisie „Matko Miłosierdzia – Pod Twoją obronę uciekamy się” umieszczonym na kaplicy w 1828 r., po Powstaniu Styczniowym (1863) zmienionym na łaciński, jako mniej zrozumiały. Symbolicznie prezentował taką postawę poeta Adam Mickiewicz, uczestnicząc w porannej Mszy św. tzw. „prymarii” przed cudownym obrazem, w dniu wyjazdu na wygnanie w 1824 r. Także – tłumy wiernych (niekiedy według relacji kilkunastotysięczne) modlących się w czasie głównej uroczystości, dorocznego święta Opieki Najświętszej Maryi Panny obchodzonego 16 listopada i trwającego osiem dni, tzw. oktawę.

Kult ten pielęgnowała także polska tradycja ostrobramska poetycko – pieśniowa (często anonimowa), przynajmniej XVIII- wieczna, którą warto uwzględnić. Poezja ta eksponowała również realia historyczne, np. unię polsko – litewską: „Wilna całego pociecho jedyna/W tej Ostrej Bramie obrona potężna/Królowa Polska, a Litewska Księżna.” (wiersz *Obrona wielka miasta Giedymina*, 1756). Sformułowania zazwyczaj maryjne niekiedy odnosiły się do Litwy: „Błogosław litewską stronę/Z wysokiej baszty Twej Bramy!/Matko! Pod Twoją obronę/Z pokorą się uciekamy.” (W. Syrokomla, *Hymn do Najświętszej Panny*).

Zwraca uwagę fakt wplatania w wiersze tej poezji wezwań *Litanii Loretańskiej*, zwykle trawestowanych, co świadczy o żywym charakterze kultu, np. „Bramo święta, Bogu miła” [Bramo niebieska]. Wezwania te w polskim brzmieniu liturgicznym odnajdujemy także na ścianach kaplicy Ostrobramskiej. Być może przyczyniła się do tego także popularyzacja tej litanii przez karmelitów.

Ważny dla genezy *Litanii* trop prowadzi do liturgii z użyciem łacińskiej *Litanii Loretańskiej*. Była ona niezwykle popularna – śpiewana w kaplicy codziennie wieczorem. Stanowiła także centrum i kulminację liturgii w ostatnim dniu wspomnianego ośmiodniowego święta Opieki Najświętszej Maryi Panny. Odprawiano wówczas „nieszpory konkluzyjne” celebrowane zwykle przez biskupa wileńskiego. Po ich zakończeniu śpiewano wielogłosową

litanię wykonywaną przez znanych śpiewaków wileńskich („artystów co przedniejszych”) z towarzyszeniem orkiestry. Tę relację przekazał popularny poeta Władysław Syrokomla (także autor tekstów pieśni Moniuszki), nie wymieniając jednak nazwiska kompozytora.

Moniuszko od pierwszych lat pobytu w Wilnie był dynamicznym organizatorem życia muzycznego miasta, także organistą. Z pewnością dobrze poznał cały zróżnicowany kontekst kultu, przede wszystkim jego ogromną duchową siłę wsparcia dla wszystkich wiernych. Niezwykle trafnie uznał właśnie litanię z jej maryjnymi wezwaniami błagalnymi za formę reprezentatywną tego kultu.

W świetle powyższych stwierdzeń (rozwinętych w monografii), genezą *Litanii* raczej nie był wyłącznie fakt jednostkowy, np. sugestia bądź prośba określonej osoby: Tomasza Zana (w liście do Moniuszki z 8 grudnia 1846 r., a więc już po powstaniu I *Litanii* ) lub Władysława Syrokomli, jak się dotychczas sądzi.

Na genezę wpłynęła z pewnością cała wieloaspektowa tradycja kultu. Jak widać zakorzeniona w przeszłości, utrwalana i dokumentowana, ciągle żywa. Jej rozległy obszar i typ duchowości, zarówno maryjnej, jak i ludowej. Naturalna synteza typu pobożności romantycznej (omówionej w monografii).

Sam kompozytor, jak się wydaje, nie był zresztą w tym przypadku jedynie twórcą. Jako człowiek systematycznie praktykujący, raczej także swoistym „pielgrzymem” – przedstawicielem wspólnoty wiernych. Nie będzie więc nadinterpretacją, lecz uzasadnione wydaje się określenie *Litanii Ostrobramskich* jako muzyki wotywniej – wotum (zgodnie z jego definicją) dla Ostrobramskiej *Matki Miłosierdzia*.

W formie konkluzji można przyjąć atrybuty muzyki wotywniej *Litanii Ostrobramskich*: 1 – tytuł kompozycji odnoszący się do Ostrobramskiej *Matki Miłosierdzia*, 2 – intencję kompozytora przeznaczenia utworów do wykonania liturgicznego w kaplicy *Mater Misericordiae* w Ostrej Bramie, 3 – określone konteksty *Litanii*: tradycję kultu Ostrobramskiej *Mater Misericordiae* także z poezją ku Jej czci, wybór tekstu *Litanii Loretańskiej* i formy muzycznej litanii, 4 – symboliczne eksponowanie w utworze środkami techniki kompozytorskiej przymiotów Maryi (wezwań), wymienionych w poszczególnych ogniwach struktury *Litanii Loretańskiej* (o czym powiem szerzej).

### **Moniuszko: „Wszystkie pomoce muzyki świeckiej przeniesiono do Kościoła”**

Ta wypowiedź Moniuszki świadczy o świadomości zeświecczenia ówczesnej muzyki kościelnej. Muzyka stała się środkiem, jak pisał: „wabienia tłumu, nie pobożnych, ale ciekawych słuchaczy”. Pozostawała przede wszystkim w głębokim upadku. Taka sytuacja dotyczyła nie tylko Polski, lecz także Europy.

Moniuszko – kompozytor, lecz także pedagog, organista, dyrygent i wydawca miał, jak się okazuje, przemyślane, dojrzałe i sprecyzowane poglądy. Tworzą one spójny model muzyki kościelnej. Ogólnie mówiąc: z wyłączeniem kategorii patosu, monumentalizmu i popisowości, widocznym w nowym typie mszy symfonicznej, orkiestrowej. Jak pisał Moniuszko, nie bez ironii: „Trąby, puzony i kotły, najwykwintniejsze wokalizacje, solowe popisy różnych instrumentów, napotykamy w każdej mszy Haydna, Hummła, Webera itd.”. Krytykował też kunsztowną polifonię, jego zdaniem daleką od stylu muzyki kościelnej: „Kontrapunktowe natomiast ćwiczenia, fugi, kanony i inne szkolarskie tak mozolne wysilenia, przepyszne jako sztuka, lecz marne w miejscu ich wykonania, w kościelnej muzyce wyłączną dla siebie wyrobiły dziedzinę”. Przeciwstawiał natomiast tym środkom XVI-wieczną polifonią wokalną: „dawne twory nieśmiertelnych włoskich mistrzów”. Także „Orlanda Lassa”, którego słuchał będąc w Petersburgu, gdy śpiewał „Chór Cesarskiej Kaplicy, sławny na świat cały”. Odnotował też wartościową edycję nutową (Kraków 1838) utworów powstałych przed niemal trzystu laty: „Muzykę kościelną do fary bardzo ciekawą przywiozę. Są to psalmy Gomółki [1580], praktycznie do dzisiejszego użytku zredegutowane.”; ten zbiór Moniuszko przekazał także Bibliotece *Singakademie* w Berlinie. Miał więc świadomość wartości historyzujących muzycznych wzorców estetycznych, podobnie jak wielcy romantycy, m.in. Liszt później Brahms, lecz także Rossini. Drogę odnowy rodzimej muzyki, „pierwszy i najstosowniejszy krok do uporządkowania muzyki naszych kościołów” widział w poprawnie opracowanej pieśni nabożnej, w której: „własne piosenki [Kościoła] wyrażone w sposób do wykonania przystępny, a środki sztuki nie na upiększenie prostego śpiewu, ale przeciwnie – na wykazanie jego piękności użyte być mają”. Pisząc w ten sposób Moniuszko myślał o podniesieniu poziomu tzw. liturgicznej gry organowej. W tym celu opublikował organowy zbiór własnych opracowań pieśni kościelnych *Pieśni Naszego Kościoła z harmonią Stanisława Moniuszki na organy ułożone i do grania przy Mszy czytanej przeznaczone* (1862), wówczas pionierski: „Wiązka podobnie urządzonych pieśni jest pierwszą u nas próbą w tym rodzaju. Niech będzie bez pogardy przyjętą, sprostowaną i dalszym ciągiem przez zdolniejszych zaszczyconą”.

Są to poglądy kompozytora – romantyka i zwolennika odnowy muzyki kościelnej. Świadomego jej głębokiego upadku. Dlatego nie wahał się użyć tonu wręcz lamentacyjnego, u niego rzadkiego: „O! Śpieszmy każdy, j a k o k t o m o ż e [podkreślenie Moniuszki] na wydzwignięcie jej z ostatecznego upadku”.

### ***Litanie Ostrobramskie – typ litanii symfonicznej***

Naszkiecowane poglądy Moniuszki na muzykę kościelną, poza wartością badawczą stwarzają możliwość postawienia pytania: w jakim stopniu kompozytor respektuje je w *Litaniach Ostrobramskich*? Czym charakteryzują się współczynniki uwzględniane w wypowiedziach – obsada i reprezentatywne środki kompozytorskie użyte w *Litaniach*?

Poza IV *Litanią* (przekazaną jak to wówczas określano w „partyturze fortepianowej”) trzy litanie mają ten sam typ obsady wokalnie – instrumentalnej obejmującej głosy solowe (SATB), chór mieszany (SATB) i orkiestrę symfoniczną o zróżnicowanym składzie. Najbogatszy typ – reprezentuje III *Litania*, z podwójną obsadą instrumentów dętych drewnianych i blaszanych, poczwórną waltorni; odmianą późniejszej tuby (w partyturze – ophicleide), kotłami i smyczkami. Generalnie ten typ obsady został wykształcony w dojrzałym okresie klasycyzmu i jest charakterystyczny dla nowego typu mszy symfonicznej (której nazwa wywodzi się od idiomu symfonii, m.in. ze względu na obsadę orkiestry).

Warto odejść od dotychczasowego, powierzchownego, stereotypowego, powielanego przeświadczenia o kantatowym typie *Litanii Ostrobramskich*. Wprawdzie mają one zróżnicowane podziały wewnętrzne (cztero- i pięcioczęściowe) podobnie jak kantata, jednak poszczególne części charakteryzuje sukcesywna zmienna obsada partii wokalne i orkiestrowej oraz płynny przebieg. Przede wszystkim brak także form samodzielnych – arii i fugi, ważnych współczynników typu litanii kantatowej. Są to argumenty przemawiające za typem litanii symfonicznej.

Moniuszko, jak wspomniano, ironicznie wypowiadał się o mszy symfonicznej. Wymienione tam argumenty nie dotyczą jednak *Litanii*. Ze względu na brak arii nie występują w nich w ogóle „najwykwintniejsze wokalizacje”, zaś płynny przebieg wyklucza „solowe popisy różnych instrumentów.” Kompozytor wypowiadając się krytycznie o kunsztownej polifonii w muzyce kościelnej, świadomie wyeliminował też z *Litanii* fugę. Wprowadzając natomiast pełną obsadę orkiestry symfonicznej z „trębami, puzonami i kotłami”, pozostał – jak to można stwierdzić – całkowicie wierny swoim poglądom dotyczącym środków kompozytorskich w muzyce kościelnej.

### **Teologiczna struktura tekstu litanii i „muzyczne suplikacje”**

Założeniem metodologicznym monografii jest uwzględniony w problematyce stylu aspekt symboliczny (duchowy), który ma uzasadnienie w wyborze Moniuszki łacińskiej *Litanii Loretańskiej*. W monografii omówiono jej rozumienie teologiczne oraz liturgiczną normatywną strukturę.

W konsekwencji przyjęto trzyczęściowy podział teologiczny (wraz ze specjalistyczną terminologią) jako podstawę refleksji analitycznej nad *Litaniami Ostrobramskimi* wyróżniając i omawiając w każdej *Litanii*:

1. Akklamacje wstępne i inwokację trynitarną (*Kyrie eleison – Sancta Trinitas, unus Deus, miserere nobis*),
2. Wezwania maryjne (*Sancta Maria – Regina Sanctorum omnium, ora pro nobis*),
3. Inwokację zakończeniową do Jezusa Odkupiciela (*Agnus Dei – miserere nobis*).

Wprowadzając takie założenia oczekiwano odpowiedzi na istotne pytanie: czy dla Moniuszki ważny był tekst liturgiczny i czy dążył konsekwentnie do muzycznego odczytania duchowości tekstu litanijnego? Szczegółowe rezultaty badawcze omówione w pracy pozwalają zdecydowanie na odpowiedź twierdzącą. Z istotnych ustaleń można podkreślić, że Moniuszko w każdej litanii wyraziście eksponuje muzycznie symbolikę trynitarną (w Akklamacjach wstępnych i inwokacji trynitarnej) wprowadzając np. trzydziestowieczny motyw chromatyczny w I *Litanii* (cz. I, t. 88 – 94). Różnicuje także określone przywileje Maryi (w Wezwaniach maryjnych), o czym dalej. Można by mówić o wspomnianych atrybutach muzyki wotywniej, „muzycznych suplikacjach” – modlitewnej medytacji teologicznych przywilejów Najświętszej Maryi Panny w każdej litanii. Od „suplikacji” – prośby uroczystej (*supplicatio solemnis*), intensywnej (*intensiva*), wewnętrznej (*interna*), promiennej (*serena*), wyciszonej (*secreta*), do wyjątkowo odczytanej błagalnej „suplikacji” ekstatycznej (*supplicatio extatica*).

Te „muzyczne suplikacje” współtworzą moniuszkowską koncepcję stylu. Podobnie jak u innych romantyków – stylu niejednolitego. Z jego podstawą – estetyką romantyzmu łączącą elementy antytetyczne: klasyczne, romantyczne i historyzujące. To zróżnicowanie stylistyczne stanowi jedną z ważnych tez pracy.

### **Muzyczne odczytanie słowa – litanijne wezwania maryjne**

Już 23-letni Moniuszko w prospekcie do *Śpiewnika domowego* (opublikowanym w „Tygodniku Petersburskim”, 1842) miał świadomość fundamentalnego znaczenia tekstu w utworze, pisząc: „[...] trafność zastosowania muzyki do myśli oraz iloczasu słów, najznakomitszy dar, jakim się artysta-kompozytor odznaczyć i świetnie zablysnąć w swoim zawodzie może [...]”. Muzyczne odczytanie słowa nazywa „najznakomitszym darem” „artysty-kompozytora”.

Jako przykład realizacji tego stwierdzenia można przywołać część III z III *Litanii* obejmującą wezwania maryjne *Sancta Maria – Sancta Mater* (*Molto agitato*, h- moll). Podobnie jak u romantyków tekst wykorzystany został swobodniej, o czym świadczy

zwłaszcza wprowadzenie nowego wezwania *Sancta Mater* (rozwiązania zapewne spotykanego wyjątkowo), mającego uzasadnienie niewątpliwie w kulcie Ostrobramskiej *Mater Misericordiae*.

Przykł. 1 Moniuszko, *III Litania*, cz. III, t. 221-224; kulminacja – wezwanie *Sancta Mater*

W koncepcji formy tej części Moniuszko dąży konsekwentnie do odczytania duchowości wezwań maryjnych, eksponując określone przymioty, które ponadto wykazują ewidentny związek z Ostrą Bramą i atrybutami *Mater Misericordiae*. W (trzech) głównych fazach tej części pojawia się bowiem po raz pierwszy wspomniane nowe wezwanie, następuje pierwsza kulminacja (*fff*, t. 171 – 178) wraz z wezwaniami *Virgo potens/Panno można* i *Virgo*

*fidelis/Panno wierna*, zaś od wezwania *Turris Davidica/Wieżo Dawidowa* (t. 195) rozpoczyna się budowanie kulminacji głównej z eksponowanym po raz drugi nowym wezwaniem *Sancta Mater* (*fff*, t. 222 n) (Przykł. 1<sup>\*</sup>). *Święta Matka Miłosierdzia* uosabia więc Moc i Wierność, zaś Ostra Brama staje się zarazem *Wieżą Dawidową*. Część tę charakteryzują (w każdej z trzech faz) niezwykle silne kontrasty ekspresyjne: od *supplicatio interna* do dominujących *supplicatio intensiva* i *supplicatio extatica*. Jako przykład można przywołać początek fazy z wezwaniem *Turris Davidica/Wieżo Dawidowa* z orkiestrowym tutti *ff* (*Maestoso*, t. 195) i ekstremalnie wyciszoną prośbą *ora pro nobis ppp* (t. 198) – kontrastem ewokującym niemal *Tuba mirum* Hectora Berliozą z jego *Requiem/Grande Messe des morts* (1837, o monumentalnej obsadzie). Jest to styl Moniuszki – romantyka.

W uzupełnieniu można też ogólnie przywołać muzyczne odczytania wezwań maryjnych w pozostałych *Litaniach*.

W I *Litanii* (w cz. II, t. 115 n) ten sam motyw łączy kilka wezwań. Eksponuje więc fundamentalną myśl teologiczną *Litanii Loretańskiej* o Najświętszej Maryi Pannie uosobieniu różnorodnych przywilejów, tu – ogólnie mówiąc Matki, Pośredniczki. Natomiast główną kulminację (*supplicatio intensiva*) całej litanii tworzy (w cz. III) wezwanie *Regina Angelorum* (*ff*, t. 198 n). Można by więc mówić o Królewskości Maryi jako przesłaniu duchowym I *Litanii*.

W II *Litanii* przeważa ekspresyjne wyciszenie, wraz z silnie eksponowaną prośbą *ora pro nobis* w cz. III (t. 130 n). Może ona ewokować, wraz z retoryczną cechą tonacji B- dur, Promiennność Maryi (cz. III). W cz. IV (t. 184 – 199) ekspresyjne wyciszenie (*supplicatio interna*) prośby *ora pro nobis* pogłębia obsada głosów solowych i historyzująca harmonika (także „puste” kwintowe współbrzmienie z dźwiękami g – d kończące tę część).

W IV *Litanii* inwokacje maryjne charakteryzuje zróżnicowana partia wokalna (sopran solo i chór, w cz. II oraz sopran solo i dwa chóry, w cz. III). Faktura responsorialna oraz ariozyjny typ melodyki sopranu solo ewokują medytację wyciszoną (*meditatio secreta*), „nasyconą” o szerszej skali emocjonalnej. Od aklamacji *Refugium peccatorum/Ucieczko grzesznych* (cz. III, t. 166 n) wzrasta ekspresja wezwań. Eksponowana staje się też prośba *ora pro nobis*, powtarzana przez chór na zasadzie motywu ostinatowego. Zwraca uwagę także quasi-refren – niezwykle śpiewna, promienna prośba (*supplicatio serena*) *ora pro nobis*, powracająca dwukrotnie (t. 179, 190); symbolizująca, jak można sądzić, pewność zawierzenia Maryi.

---

\* *Litanie Ostrobramskie*, w: Stanisław Moniuszko, *Dziela*, t. 30, red. J. Berwaldt, Kraków 1972.

### **Europejski kontekst stylu muzyki kościelnej *Litanii Ostrobramskich***

Poszukując kontekstu historycznego – pokrewnych stylistycznie dzieł religijnych innych twórców europejskich tego okresu, można by wskazać dwie ostatnie wielkie msze Schuberta – arcydzieła: *Missa solemnis* in As-dur (1822, wyd. 1875) i *Missa solemnis* in Es-dur (1828, wyd. 1865), jakkolwiek sam kompozytor nie wspomina w listach o muzyce kościelnej Schuberta. Pierwszej mszy Moniuszko nie mógł znać, ponieważ została opublikowana po jego śmierci, także druga ukazała się już po napisaniu IV *Litanii*.

Zdumiewające pokrewieństwa w rozwiązaniach kompozytorskich i typach ekspresji występują w inicjalnych fazach *Credo* (z *Mszy* As- dur) i ostatniej części *Agnus Dei* (z IV *Litanii*). Identyczna jest tonacja C- dur, szybkie tempa (*Allegro maestoso e vivace* w *Credo* i *Vivace* w *Agnus Dei*) i metrum (*Alla breve*); również – historyzujące (sekundowe) następstwo akordów. Przede wszystkim jednak widoczne staje się pokrewieństwo stylu, jego kontrastujących różnicowań i dominacji w obu utworach typu ekspresji ekstatycznej. Nie można jednak twierdzić, że Moniuszkę inspirował bezpośrednio ten utwór, lecz schubertowski idiom stylu.

Idiom ten współtworzy tendencje stylistyczne europejskiej muzyki religijnej I poł. XIX w., które Moniuszko z pewnością znał dobrze. Świadczy o tym także znajomość dzieł tego gatunku wybitnych twórców europejskich tego okresu. Tworzą oni orientację historyczną dla *Litanii Ostrobramskich*, z poszczególnymi utworami, jako jej ogniwami. Są to: Schubert – Rossini – Berlioz – Mendelssohn – Gounod (np., *Messe Solennelle de Sainte Cecile*, 1855). Ten bogaty kontekst historyczny europejskiej muzyki religijnej I poł. XIX w. zasługuje na opracowanie.

Wiadomo, że Moniuszko niezwykle wysoko cenił Rossiniego, którego opery przyjmowano z wielkim entuzjazmem w Warszawie. Rozmawiał z nim w Paryżu, zaś publikacja „partytury fortepianowej” III *Litanii* (w wydawnictwie G. Flaxland, Paris 1862) zawiera dedykację: „A G. Rossini homage [hommage!] respecteux [respectueux!] Stanislas Moniuszko””Dla G. Rossiniego pełen szacunku hołd Stanisław Moniuszko”. Rossini odwzajemnił te słowa ofiarując swoją fotografię opatrzoną tekstem (który w tłumaczeniu brzmi): „Do p. Stanisława Moniuszki, sławnego kompozytora muzyki! Panie i kolego kochany, przebiegłem z żywym zajęciem *Litanie* twjej kompozycji, którą mi zaofiarowałeś, szczęśliwy, że mogę ci tu wyrazić szczerze moje powinszowanie z powodu dzieła, które godnością stylu i religijną prostotą winno zyskać świetne powodzenie”. Wiadomo, że Moniuszko studiował także partyturę *Stabat Mater* (1842) tego kompozytora.

Był również zainteresowany wykonaniem trylogii biblijnej *L'enfance du Christ* (wyd. 1855) Berlioza z polskim tekstem w tłumaczeniu Jana Chęcińskiego; tematykę dzieła inspirował niewątpliwie chrystocentryczny rys pobożności XIX- wiecznej wraz z kultem Dzieciątka Jezus.

Wielokrotnie prowadził Moniuszko także wykonania oratoriów *Paulus* (1836) i *Elias* (1846) Mendelssohna (również z polskim tekstem tego samego tłumacza).

We wskazanych zaś pokrewieństwach ze stylem mszy Schuberta, rezultaty analitycznego porównania uświadamiają także oryginalność stylu Moniuszki i wysoki poziom artystyczny *Litanii Ostrobramskich*, muzycznego wotum dla *Mater Misericordiae*, powtórzmy – prawdziwie wielkiej muzyki młodego twórcy.

## Summary

### **A musical votive offering for *the Mother of Mercy from the Gate of Dawn***

This article is a further development and the addition to ideas (thoughts) presented by the author in the monograph titled *Twórczość litanijna Stanisława Moniuszki i jej konteksty, Warszawa 2011/Litany works by Stanisław Moniuszko and their contexts, Warsaw 2011*.

The author is going to outline the main research results of this study:

#### ***Litanies of Ostra Brama as votive music***

The origin of *Litanies*. A very important reason in creation of the *Litanies* in the context of the tragedy of the three foreign partitions of Poland (1772, 1793, 1795) was the growth of importance and popularity of Marian worship of the Blessed Virgin Mary *Mater Misericordiae* in the chapel of the Gate of Dawn (pol. Ostra Brama) in Vilnius and *Litany of Loreto* during that service. Even in poetry the invocations of *Litany of Loreto* were used. Perhaps that is why the composer has chosen musical form of this Latin litany. *4 Litanies of Ostra Brama* could be called votive music in honor of the Blessed Virgin Mary *Mater Misericordiae*.

#### **Moniuszko: "All means of secular music have been transferred to the church"**

The composer's views on church music. Moniuszko was deeply aware of the seculousness and the deep fall of church music and he passionately protested against it. As a romantic, he

appreciated the vocal polyphony of old masters e.g. Lassus and Gomółka. He criticized pathos, virtuosity [aria] and elaborate polyphony (fugue).

### ***Litanies of Ostra Brama* – type of symphonic litany**

The type of musical form of *Litanies*. *Litanies* have been scored for solo voices (SATB), mixed choir (SATB) and instruments (except for the *Litany no.4*). They are stereotypically referred as the type of cantata litany. However, there is no aria and fugue in accordance with the composer's view. And the instrumental score is written for the symphony orchestra. By analogy when we talk about symphonic mass, we can also talk now about symphonic litany.\*

### **Theological structure of *Litany of Loreto* and „musical supplications”**

The style of *Litanies* and their spiritual aspect. In order to discuss this subject, it is very important to understand the theological structure of *Litany of Loreto*: 1 initial acclamations and opening invocation to The Trinity, 2 Marian invocations, 3 closing invocation to Jesus the Redeemer. The composer strongly and expressively differentiates these parts in “musical supplications”. From solemn prayer (*supplicatio solemnis*), through intense (*intensiva*), inner (*inferna*), radiant (*serena*) to the (exceptionally applied) ecstatic prayer (*supplicatio extatica*).

### **Musical reading of the words – Marian invocations**

Continuation of spiritual aspect in Marian invocations (*Sancta Maria – Sancta Mater*) by the example of the third movement (*Molto agitato*) of *Litany No. 3*. The text of Marian invocations in this movement is particularly important for Moniuszko. He introduces a new invocation (unheard of solution) *Sancta Mater*, symbolizing undoubtedly the Marian worship of *Holy Mother of Mercy=Sancta Mater Misericordiae* in chapel of Ostra Brama. The invocation *Sancta Mater* is the culmination of this movement (see Example 1) which is preceded by invocations *Virgo potens* (*Virgin most powerful*), *Virgo fidelis* (*Virgin most faithful*) and *Turris Davidica* (*Tower of David*). *Sancta Mater Misericordiae* represents Power and Faith, while the Ostra Brama becomes *the Tower of David*. It is also worth noticing that the musical expression of this part is achieved by rarely used in *Litanies* ecstatic prayer (*supplicatio extatica*).

### **European context of the religious music of *Litanies of Ostra Brama***

An attempt to place *Litanies of Ostra Brama* in the context of the European religious music. Composers such as Schubert, Rossini, Berlioz, Mendelsshon and Gounod can be generally

---

\* Recordings: *Moniuszko. Litanies of Ostra Brama*, CD Accord ACD 137-2, 2006; I. Hossa, A. Lubańska, A. Zdunikowski, Cz.Gałka (soloists), Warsaw Philharmonic Choir and Orchestra, cond. Henryk Wojnarowski. *Moniuszko. Litanies of Ostra Brama*, CD Polskie Radio PRCD 1928, 2014; A. Dennis, M. Cukrova, V. Hartinger, J. Bręk (soloists), M. Lisak (pft), Polish Radio Choir, Wrocław Baroque Orchestra, cond. Jacek Kaspzyk.

considered. Unique, astonishing stylistic relationship occurs in the *Credo* from the *Mass A* flat major by Schubert and *Agnus Dei* of the *Litany No.4*. The same key signature (C major) and fast tempo (*Allegro maestoso e vivace* in *Credo* and *Vivace* in *Agnus Dei*) and time signature (*Alla breve*). But above all the type of ecstatic prayer. This comparison proves that *Litanies of Ostra Brama* are indeed great music of young Moniuszko. The liturgical Latin text of the popular *Litany of Loreto* to the Blessed Virgin Mary and the romantic nature of music are universal features, that allow to perform these works in every musical center. They should therefore become a part (or create a core) of a national and European repertoire.