

Anna Stachura

"Requiem" Edwarda Bogusławskiego - tradycja i nowoczesność

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 1, 13-33

2005

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Anna Stachura

***Requiem* Edwarda Bogusławskiego. Tradycja i nowoczesność**

Liturgia i muzyka były od samego początku ze sobą związane. Tam, gdzie człowiek wysławia Boga, samo słowo nie wystarcza. Rozmowa z Bogiem przekracza granice ludzkiej mowy. Dlatego już z samej swojej istoty zawsze przyzywała ona na pomoc muzykę, śpiew i głosy stworzenia wyrażone przez dźwięki instrumentów¹.

Muzyka religijna pomagała przybliżyć człowiekowi Boga i Jego Prawdy. Jednakże wiek XX, naznaczony terrorem wojen i ludzkim cierpieniem, doprowadził do kryzysu ich wzajemnego oddziaływania. Liturgiczne prawdy, przekazywane w tekstach mszy, psalmów, przestały przemawiać do ludzi, pragnących uwolnić się od niepokoju egzystencjalnych, fundamentalnych zagadnień dotyczących życia, śmierci i zbawienia.

Dla wielu ludzi żyjących w XX wieku, także dla tworców w tym czasie kompozytorów, wiara chrześcijańska przestała być oparciem. W powstających w tej epoce dziełach religijnych, w szczególności w mszach żałobnych, śmierć ujmowana jest najczęściej jako symbol unicestwienia, a groza Apokalipsy, ukazywana w sposób niezwykle dosadny, nacechowany często wręcz ekstremalną ekspresją, staje się centralnym ich punktem. Gniew Boga — jako niszczycielska siła — stał się dominującym symbolem dwudziestowiecznej mszy żałobnej.

Tak niewielu kompozytorów żyjących w XX wieku, pisząc mszę żałobną opartą na liturgicznych tekstach mszalnych, skupia się na prawdziwym przesłaniu, jakie niesie modlitwa za zmarłych, zawartym w słowach Jana Pawła II:

Modlitwa za zmarłych jest jak gdyby szczególnym zmaganiem się z rzeczywistością śmierci i zniszczenia, jakie zaciążyło nad ziemską egzystencją człowieka. Jest ona i pozostaje zawsze szczególnym objawieniem zmartwychwstania. To sam Chrystus daje w modlitwie świadectwo życia i nieśmiertelności, do którego Bóg powołuje człowieka².

Wśród dwudziestowiecznych *missae pro defunctis*, przekazujących ludziom poprzez muzykę powyższe przesłanie nadziei, znajduje się *Requiem* Edwarda Bogusławskiego, zmarłego w 2003 roku śląskiego kompozytora.

¹ Joseph R a t z i n g e r, *Nowa pieśń dla Pana*, Kraków 1999, s. 175.

² Krzysztof D y b c i a k, *Elementarz Jana Pawła II*, Kraków 2001, s. 188.

Missza pro defunctis (requiem) jest gatunkiem mszy, początkowo wykonywanym tylko w dzień zaduszny, a także podczas uroczystości żałobnych. Należy do mszy wotywnych, tzn. odprawianych w specjalnej intencji, niezależnie od oficjalnego kalendarza liturgicznego. Swoją nazwę — requiem — przejęto od pierwszego słowa *introitu* mszy św. żałobnej. Wiersz *Requiem aeternam* (I w. po Chrystusie) officium żałobnego jest cytatem z IV Księgi Ezdrasza 2,34.

Pod względem genetycznym requiem jest kompozycją wokalną wykorzystującą łaciński tekst liturgiczny. Pełny porządek mszy, zawierający zarówno części ordinarium, jak i propria, jest następujący:

Układ Mszy za Wszystkich Wiernych Zmarłych:

Introit	Antyfona <i>Requiem aeternam</i> , wers <i>Te decet hymnus</i>
Kyrie	Jeden z najprostszych śpiewów
Kolekta	<i>Fidelium Deus omnium conditor</i>
Epistoła	<i>Fratres, ecce mysterium</i> (1 Kor 15: 51-57)
Graduał	Responsorium <i>Requiem aeternam</i> , wers <i>In memoria</i>
Tractus	<i>Absolve Domine animas omnium</i> [w zwyczaju salisburskim: <i>De profundis</i>]
Sekwencja	<i>Dies irae, dies illa</i>
Ewangelia	<i>In illo tempore dixit Jesus...Amen amen dico vobis</i> (J 5: 25-29)
Offertorium	Antyfona <i>Domine Jesu Christe</i> , wers <i>Hostias et preces</i>
Sekreta	<i>Hostias quaesumus Domine</i>
<i>Sursum corda</i> oraz Prefacja za zmarłych <i>Sanctus</i> i <i>Benedictus</i>	
Kanon	
<i>Pater noster</i>	
<i>Pax</i>	
<i>Agnus Dei</i>	<i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi: dona eis requiem</i> <i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi: dona eis requiem</i> <i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi: dona eis requiem</i> <i>sempiternam</i>
<i>Communio</i>	Antyfona <i>Lux aeternam</i> , wers <i>Requiem aeternam</i>
<i>Postcommunio</i>	<i>Animabus quaesumus Domine</i>
Rozesłanie	<i>Requiescant in pace</i> , odpowiedź <i>Amen</i> ³

W powyższym układzie liturgii za zmarłych wymienione są wszystkie części requiem. Część z nich jest śpiewami, a część recytacjami liturgicznymi, nie podlegającymi umuzyycznieniu. Części podlegające umuzyycznieniu to:

Introit
Kyrie
Graduał
Tractus
Sekwencja
Offertorium
Sanctus i *Benedictus*

³ John Harper, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, Kraków 1997, s. 144.

Agnus Dei
Communio

Czasem dodawano do tych części responsorium *Libera me, Domine*, a także antyfonę *In Paradisum*.

Najwcześniejszym zachowanym przykładem wielogłosowego opracowania formy requiem jest kompozycja Johannesa Okeghema z 1461 roku. Z czasem missa pro defunctis zaczęła wyłamywać się stopniowo z ram liturgii, nabierać cech dramatycznych i stawała się utworem bardziej podlegającym wpływowi muzyki świeckiej (zwłaszcza opery) niż kościelnej. Największym arcydziełem gatunku jest *Requiem d-moll KV 626* Wolfganga Amadeusza Mozarta, powstałe w 1791 roku.

W XX wieku kompozytorzy często sięgali po gatunek missa pro defunctis. Jednak w wyniku stopniowego rozluźniania się jego związku z liturgią (już we wcześniejszych epokach), kompozytorzy nie zawsze wykorzystywali tekst requiem w sposób tradycyjny. Często dokonywano dekompozycji poprzez skracanie tekstów bądź przedstawianie części mszalnych. Ponadto wielu twórców missae pro defunctis tworzyło kompilacje teksów łacińskich z tekstami nie wchodzącymi w skład liturgii za zmarłych. Powstawały również świeckie msze żałobne, a także czysto instrumentalne.

Również postawa kompozytorów XX wieku, zmagających się z archetypem śmierci, Sądu Ostatecznego i zbawienia duszy, ich subiektywny sposób zakomponowania tekstu, powoduje powstawanie utworów skupiających się na, często diametralnie różnych, aspektach i znaczeniu tekstów mszy żałobnej. Regina Chłopicka pisze:

W tekstach mszy żałobnej na pierwszy plan wysuwają się dwa kontrastujące ze sobą symboliczne motywy: 'motyw światła' (lux aeterna, lux perpetua), symbolizujący wieczny odpoczynek i zbawienie, oraz 'motyw ciemności', który jest symbolem strachu, zagłady i potępienia. Oba motywy związane są z wizją Sądu Ostatecznego (dominującą w Dies irae), obrazem Boga wymierzającego karę wiecznego potępienia grzesznikom, a powołującego do wiekuistego szczęścia wiernych⁴.

Zatem kluczowe znaczenie dla zaakcentowania jednego z wymienionych, najważniejszych aspektów requiem jest sposób potraktowania przez kompozytorów sekwencji *Dies irae*.

W cyklach missae pro defunctis, powstających na przestrzeni XX wieku, wieku naznaczonego wojnami, kataklizmami, śmiercią, dominuje tendencja do podkreślania „motywu ciemności” i uwypuklania grozy Apokalipsy, zawartej w słowach sekwencji.

Do kategorii mszy żałobnych, skomponowanych przez kompozytorów zagranicznych, zawierających wyłącznie łaciński tekst mszalny, należą m.in. *Requiem* op. 9 Maurice'a Durufle'a (1947), *Requiem* György Ligetiego (1961), *Requiem canticles* Igora Strawieńskiego (1966), *Requiem* Franka Martina (1972) oraz *Requiem* Vidmantasa Bartulisa (1989).

W powyższych dziełach, za wyjątkiem *Requiem* Durufle'a, kluczową rolę odgrywa tekst sekwencji *Dies irae*. W przypadku dzieł Ligetiego oraz Bartulisa uwypuklony został w szczególności apokaliptyczny wymiar sekwencji natomiast w *Requiem* Martina podkreślony został aspekt miłosierdzia oraz nadziei na zbawienie.

Wśród mszy żałobnych stworzonych przez dwudziestowiecznych kompozytorów, grupę utworów tworzą missae pro defunctis zawierające połączenie łacińskich tekstów li-

⁴ Regina Chłopicka, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*, Kraków 2000, s. 100.

turgicznych z tekstami poetyckimi. Są to m.in. *War Requiem* op. 66 Benjamin Brittena (1961) zawierające wiersze Wilfrieda Owena, ukazujące brutalne realia wojenne, *Requiem celtyczne* Johna Tavenera (1969), w którym pomiędzy teksty mszalne wplecione zostały fragmenty irlandzkiej poezji oraz dziecięce wyliczanki, oraz *Requiem* Edisona Denisowa (1980) zawierające wiersz Francisco Tanzera.

W XX wieku powstały również msze żałobne nie posiadające tekstu liturgicznego, lecz wyłącznie tekst poetycki. Przykładem takiej świeckiej kantaty jest *Das Berliner Requiem* op. 23 Kurta Weila, powstałe w 1928 roku. Teksty zawarte w dziele są autorstwa Bertolta Brechta.

Odmianą grupę świeckich requiem stanowią dzieła całkowicie instrumentalne, posiadające jednakże w tytule słowo „requiem” — *Requiem for string orchestra* Toru Takemitsu (1957), a także tytuły części nawiązujące do katolickiej mszy żałobnej — *Requiem* Hansa Wernera Henzega (1993).

W Polsce wielogłosowe missae pro defunctis tworzono nieprzerwanie na przestrzeni całego XX wieku. Pod względem językowym dominują msze żałobne z liturgicznymi tekstami łacińskimi, wykorzystywanymi bez większych zmian lub ze zmianami i przekształceniami, prowadzącymi aż do dekompozycji warstwy tekstowej. Ponadto powstały także msze zawierające kompilacje tekstów liturgicznych z utworami poetyckimi.

Pierwszą grupę mszy żałobnych, wykorzystujących tekst łaciński bez większych zmian, reprezentują: *Missa pro Defunctis* op. 28 Aleksandra Karczyńskiego (1925) oraz *Missa pro Defunctis* op. 11 ks. Wacława Gieburowskiego (1929).

Najszerzej reprezentowaną kategorię stanowią requiem ze zmianami i przekształceniami tekstu wzorca, z możliwością wykorzystania tekstu poetyckiego. W twórczości polskich kompozytorów XX wieku tendencja ta utrzymywała się przez całe stulecie. Podobnie jak w dziełach tego gatunku, tworzonych przez kompozytorów poza granicami Polski, tak i w większości mszy żałobnych polskich kompozytorów centralnym punktem była sekwencja *Dies irae*, eksponująca grozę Sądu Ostatecznego. Wymienić tu należy:

- *Requiem missa pro Defunctis* Bolesława Wallek-Walewskiego (1937), w którym ostatnią część stanowi opracowanie tekstu responsorium z liturgii pogrzebowej, nie należące do mszy żałobnej,
- *Missa pro Defunctis (Requiem)* Romana Maciejewskiego (1946 – 59), będące opracowaniem tekstów jedynie do sekwencji włącznie,
- *Requiem Polskie* Krzysztofa Pendereckiego (1980/84), w którym obok wybranych łacińskich tekstów liturgicznych zawarty został tekst i melodia pieśni kościelnej *Święty Boże* oraz responsorium z liturgii pogrzebowej *Libera me, Domine*,
- *Missa abstracta* Zbigniewa Penherskiego (1966), dzieło zawierające wybrane wersy mszy żałobnej, fragmenty Pisma Świętego oraz fragmenty tekstu poetyckiego *Pierwsza miłość* Tadeusza Różewicza,
- *Requiem* Bronisława Kazimierza Przybylskiego (1976), w którym zestawione są teksty łacińskiej mszy żałobnej oraz dwóch antologii — *Dzieci polskie oskarżają* oraz *Za drutami* — poświęconych martyrologii polskich dzieci.

Wyjątek pod względem wymowy tekstu w tej kategorii mszy żałobnych stanowi *Requiem* Romana Palestra (1947), w którym kompozytor zrezygnował z fragmentów sekwencji *Dies irae* skupiających się na obrazie grozy Apokalipsy. Cytaty wplecione w dzieło (motyw melodii antyfony *Pod Twoją obronę*, fraza z *Bogurodzicy* oraz melodia *Przez Twoje święte*

zmarłych powstanie z hymnu *Salve festa dies*) dodatkowo podkreślają kontemplacyjny nastrój błagalnej modlitwy, która „[...] przynosi pocieszenie płynące wszak nie z racjonalnych przesłanek, lecz z wiary i iluminacji”⁵.

Do kategorii polskich XX-wiecznych mszy żałobnych wykorzystujących wyłącznie łaciński tekst liturgiczny zalicza się *Requiem* Edwarda Bogusławskiego. Związek tradycji i nowoczesności w tym monumentalnym dziele jest niezwykle silny.

Utwór czerpie podstawy treściowe i formalne ze skarbicy barokowej i klasycznej tradycji mszy, jako wielkiej formy wokalnie-instrumentalnej, której dramaturgia jest wyznaczona wymową i symboliką tekstu liturgicznego⁶.

Dziesięcioczęściowa kompozycja przeznaczona na sopran solowy, chór mieszany, grupę instrumentów perkusyjnych oraz organy, ukończona została w 1996 roku. Dedykowana jest pamięci rodziców kompozytora.

Poszczególne części dzieła powstawały już od 1991 roku, w kilkuletnich odstępach czasowych. Pierwsza wersja części *Lacrimosa*, na sopran i fortepian, powstała w 1991 roku, w rok później powstała część *Dies irae*. Po kilkuletniej przerwie, w 1995 roku, powstała ostateczna wersja części *Lacrimosa* na sopran i organy oraz część *Agnus Dei*. Pozostałe części *Requiem* ukończone zostały w 1996 roku.

W 1996 roku *Pater noster*, jako samodzielny utwór na chór mieszany a cappella, został wyróżniony pierwszą nagrodą na Konkursie Kompozytorskim im. Feliksa Nowowiejskiego w Warszawie.

Prawykonanie *Requiem* Bogusławskiego odbyło się w czerwcu 1998 roku podczas VIII Mikołowskich Dni Muzyki. Wykonawcami byli: Henryka Januszewska (sopran), Władysław Szymański (organy), Chór Kameralny Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach oraz grupa perkusyjna złożona ze studentów katowickiej uczelni. Całość poprowadził Czesław Freund.

Na koncercie nie została wykonana część *Dies irae*, gdyż wymaga udziału dużej liczby wykonawców, zaś chór biorący udział w prawykonaniu był chórem kameralnym.

Requiem Edwarda Bogusławskiego złożone jest z dziesięciu części:

- I. Requiem aeternam
- II. Interludium I
- III. Dies irae
- IV. Lacrimosa
- V. Sanctus
- VI. Benedictus
- VII. Interludium II
- VIII. Pater noster
- IX. Agnus Dei
- X. Requiem aeternam

We wszystkich częściach wokalnie-instrumentalnych oraz w części *Pater noster*, przeznaczonej na chór a cappella, wykorzystany został łaciński tekst liturgii mszy żałobnej.

⁵ Zofia Helman, *Roman Palester. Twórca i dzieło*, Kraków 1999, s. 128.

⁶ Magdalena Dzidek, *Requiem Edwarda Bogusławskiego: muzyka pełni i pełnia muzyki*, [w:] *Dysonanse* 3, Katowice 1998, s. 42.

Requiem zawiera dwie części wyłącznie instrumentalne: *Interludium I* pomiędzy częściami: I *Requiem aeternam* a III *Dies irae* oraz *Interludium II* pomiędzy częściami: VI *Benedictus* a VIII *Pater noster*.

Wplatanie części instrumentalnych pomiędzy mszalne części z tekstem ma swoje podłoże w tradycji muzyki religijnej. Już w XVI wieku w Bazylice św. Marka w Wenecji, podczas uroczystych obrzędów liturgii wielkanocnej, wprowadzano pomiędzy śpiewy chorału gregoriańskiego renesansową polifonię oraz recytacje liturgiczne, organowe i instrumentalne utwory. Wolfgang Amadeusz Mozart również komponował utwory instrumentalne, których przeznaczeniem było wykonywanie w trakcie mszy. Są to krótkie sonaty kościelne, będące wstawkami pomiędzy częściami *Gloria* i *Credo*, a dokładniej, pomiędzy Lekcją a Ewangelią⁷.

Tendencja do wprowadzania części instrumentalnych pomiędzy części z tekstem mszalnym obecna była również w twórczości innych kompozytorów XX wieku, tworzących *missae pro defunctis*. Części te spełniają rolę cezury, „odpoczynku” po części kulminacyjnej lub podkreślają początek lub koniec całego dzieła. Części instrumentalne obecne są w mszach żałobnych Igora Strawieńskiego, Vidmantasa Bartulisa oraz Romana Maciejewskiego.

Łaciński tekst liturgiczny poszczególnych części mszy żałobnej wykorzystany został w *Requiem* Edwarda Bogusławskiego w sposób najczęściej kompletny, co w dwudziestowiecznej muzyce religijnej jest już rzadkością. Zdarza się jednak, że kompozytor świadomie rezygnuje z pewnych ustępów tekstu, co podyktowane jest dążeniem do pełniejszego podkreślenia najważniejszych dla kompozytora prawd i stosownego ich wyeksponowania poprzez muzyczną oprawę.

Sytuacja taka ma miejsce w przypadku tekstu sekwencji *Dies irae*. Bogusławski sięga jedynie po dwie pierwsze zwrotki oraz niepełną ostatnią zwrotkę sekwencji. Stanowią one dwie części *Requiem*: cz. III *Dies irae*, będącą monumentalną repliką grozy Sądu Ostatecznego oraz cz. IV *Lacrimosa*, będącą częścią lamentacyjną.

Zwrócić należy także uwagę na jeszcze jeden element, który pozwala stwierdzić, że

[...] tekst [...] jest w *Requiem* podstawą formy, modeluje ją w ten sposób, że dramaturgia treści oraz układ wersyfikacyjny decydują zarówno o ramowym układzie narracji muzycznej, jak i jej szczegółowym biegu⁸.

Stwierdzenie to wyraźnie jest zauważalne w cz. I *Requiem aeternam*, w której wykorzystany został tekst antyfony *Requiem aeternam* oraz wersu *Te decet hymnus*.

Kompozytor świadomie powtarza po wersecie słowa antyfony, nawiązując w ten sposób do tradycyjnego wykonywania psalmu antyfonalnego, jakim jest *Introitus*. Powstaje w ten sposób układ reprzyzowy, ze spójnością materiałową w skrajnych segmentach części, zawierających tekst antyfony.

Owo dążenie do zachowania spójności organicznej dzieła nie ogranicza się jedynie do mniejszych fragmentów wewnątrz części. Wskazuje na to wprowadzenie tożsamego materiału muzycznego w częściach skrajnych, co nadaje łukowy kształt strukturze makroformalnej całego *Requiem*.

Pod względem rozbudowania formy i natężenia ekspresji kulminację dzieła stanowi część *Dies irae*. Jest to część najdłuższa, o największym ładunku dramatycznym, będąca

⁷ Alfred Einstein, *Mozart człowiek i dzieło*, Kraków 1983, s. 335.

⁸ M. Dziedzic, dz. cyt., s. 42.

monumentalnym obrazem przedstawiającym grozę dnia Sądu Ostatecznego. Przeznaczona jest na pełny skład wykonawców (głos solowy, głosy chóralne, organy oraz grupa instrumentów perkusyjnych). Jednakże swoistym punktem centralnym całego dzieła jest część VIII *Pater noster*. Jest to część zdecydowanie odmienna od pozostałych, choćby pod względem obsady wykonawczej (jako jedyna przeznaczona na chór a cappella), a także ze względu na niezwykle jednorodny materiał muzyczny (wyprowadzony z nieskomplikowanego pomysłu brzmieniowego). Oba te czynniki sprawiły, że przesłanie tekstu Modlitwy Pańskiej wysunięte zostało zdecydowanie na plan pierwszy.

Część *Pater noster* stanowi dobitne wezwanie do publicznego wyznania wiary, wiary niezachwianej nawet przez przerażające wizje Sądu Ostatecznego i niepewność człowieka losu. Jest to nawoływanie do modlitwy, gdyż tylko ona może przynieść ludziom zbawienie. Chór mieszany przywołuje skojarzenia z chórem wiernych obecnych w kościele, którzy po wezwaniu kapłana: „Pouczeni przez Zbawiciela i posłuszni Jego słowom ośmielamy się mówić”, wołają do Boga.

Jako najważniejsze nawiązanie do tradycji uznać należy pełnię i komunikatywność dzieła. W przeciwieństwie do utworów religijnych tworzonych na przestrzeni XX wieku, tekst wykorzystany w *Requiem* podany został w taki sposób, by sens i wartości przez niego przekazywane były dla słuchaczy jak najbardziej jasne i zrozumiałe. Obecny stosunek kompozytorów do liturgicznego tekstu można określić jako swobodniejszy niż w minionych epokach, w których istniał obowiązek czytelnego i kompletnego wykorzystania mszalnych treści. Współcześni kompozytorzy sięgają nierzadko po środki, zdecydowanie zacierające sens przekazywanych słów, stosując powtarzanie, skracanie słów, równoczesne wprowadzanie różnych fragmentów tekstu, wykonywanych jednocześnie przez kilka głosów, a także zabiegi sonorystyczne.

Bogusławski rezygnuje z większości osiągnięć dwudziestowiecznych. Wyłącznie dla wyraźniejszego podkreślenia kluczowych słów danej części decyduje się na kilkakrotne ich powtórzenie. Nie powoduje to jednak zacierania sensu całości. Jedynie dla osiągnięcia szczególnej, ekstremalnej ekspresji, występującej w częściach o najsilniejszym ładunku dramatycznym, wykorzystuje kompozytor zdobycze sonoryzmu, wprowadzając w głosach chóralnych recytację (dochodzącą do krzyku) na dźwiękach o przybliżonej wysokości (przykład 1).

Zarówno warstwa metryczna, jak i melodyczna, podporządkowane zostały jak najwierniejszemu przekazowi liturgicznego tekstu. Kompozytor wprowadza na przestrzeni całego dzieła metra mieszane. Zabieg ten powodowany jest dążeniem do osiągnięcia efektu płynności, a także naturalności mowy muzycznej w powiązaniu z narracją warstwy słownej.

Większość pomysłów brzmieniowych zawartych w partii sopranu solowego, w głosach chóralnych, a nawet w warstwie instrumentalnej, wywodzi się z jednego pomysłu początkowego, który na przestrzeni całego *Requiem* podlega różnorodnym modyfikacjom i przeobrażeniom. Zastosowanie jednego nadrzędnego pomysłu brzmieniowego również powodowane jest dążeniem do zachowania wyraźnej spójności organicznej pomiędzy poszczególnymi częściami dzieła.

Ów motywiczny paradygmat tworzy wznosząca trzy- lub kilkadźwiękowa komórka repetycyjno-sekundowa, która najbardziej eksponowana jest w częściach, w których wiodącą rolę pełni sopran solowy — w cz. IV *Lacrimosa* oraz w cz. IX *Agnus Dei*. W pozostałych częściach występuje sporadycznie albo też w mniej lub bardziej zmienionej postaci (przykład 2).

55

QUANDO IUDEX EST FUTURUS

QUANDO IUDEX EST FUTURUS

Comp.

Eimp.

E-tam

vibr.

Ork.

Przybliżona wysokość skrzyżkowa.

Przykład nr 1. cz. III Dies irae s. 16⁹

⁹ Przykłady muzyczne skanowane z rękopisu kompozytora.

Musical score for 'DIES IRAE' showing two measures. The first measure contains the lyrics 'DI-ES i - RE' and the second measure contains 'DI-ES i - -LLA'. The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, and *f*, and features a vertical dashed line between the two measures.

Przykład 4. Pomysł brzmieniowy w cz. III *Dies irae*, takty 7 – 8

Musical score for 'SANCTUS SANCTUS' showing two measures. The lyrics 'SAN-CTUS SAN-CTUS' are written across the notes. The score includes dynamic markings such as *mp* and *f*.

Przykład 5. Pomysł brzmieniowy w cz. V *Sanctus*, takt 11

Najbardziej jednorodną pod względem materiału muzycznego jest część VIII *Pater noster*. W konstrukcji formalnej wskazać można małe, kilkutaktowe frazy, będące kolejnymi przekształceniami początkowego pomysłu brzmieniowego. Wszystkie te odcinki muzyczne są ze sobą mniej lub bardziej ściśle powiązane poprzez elementy melodyczne, rytmiczne, czy też sposób prowadzenia głosów. Jeżeli podczas analizy tej części *Requiem*, która ma za zadanie ukazać grupy tożsamyh pomysłów brzmieniowych, za czynnik pierwszoplanowy uznamy kierunek melodii, skryształują się trzy nadrzędne grupy:

— grupa 1, do której należą fragmenty oparte na dźwięku stałym

Musical score for 'PATER' showing four measures. The lyrics 'PA - TER' are repeated in each measure. The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, and *f*, and features various musical notations including slurs and accents.

Przykład 6. Cz. VIII *Pater noster*, takty 1 – 4

— grupa 2, w której jeden lub dwa głosy chóralne prowadzą melodię w kierunku opadającym

Przykład 7. Cz. VIII *Pater noster*, takty 5 – 7

— grupa 3, w której jeden lub dwa głosy chóralne prowadzą melodię w kierunku wznoszącym

Przykład 8. Cz. VIII *Pater noster*, takty 8 – 9

— grupa 4, ostatnia, stanowi połączenie cech melodycznych dwóch grup poprzednich tzn. w dwóch głosach równocześnie mogą pojawić się melodie o kierunku ascendentálním i descendentálním (przykład 9).

Kolejnym ważnym elementem pozwalającym wykazać głęboki związek *Requiem* Bogusławskiego z tradycją jest nawiązywanie w warstwie melodycznej, będącej „główną sferą łączności między muzyką i tekstem”, do barokowych figur retorycznych, „tak silnie wrośniętych w tradycję europejskiej muzyki religijnej”¹⁰.

¹⁰ M. Dziadek, dz. cyt., s. 46.

The image shows a musical score for the 'Pater noster' (Our Father) prayer, specifically measures 14 to 19. The score is arranged in two systems, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: PA-TER NO-STER CE-TUR SA-NCTI-FI-CE-TUR NO-MEN TUL-LUM. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations above the staves, including the numbers 5 and 6, and some arrows indicating phrasing or articulation.

Przykład 9. Cz. VIII *Pater noster*, takty 14 – 19.

Bogusławski w swym dziele posługuje się najczęściej zasadą kontrastu, budzącą skojarzenia z figurą retoryczną zwaną *mutatio*. Zasada ta, co wcześniej zostało już wyjaśnione, nie odnosi się do warstwy melodycznej, w dużym stopniu opartej w *Requiem* na przekształcaniu jednego paradygmatu brzmieniowego, ani też do warstwy metrycznej, która poprzez zastosowanie metrów mieszanych dąży do uwypuklenia oraz podkreślenia płynności tekstu. Spełnia się ona przede wszystkim w sferze fakturalnej oraz brzmieniowej.

Zasada kontrastu zauważalna jest nie tylko w obrębie pojedynczej części *Requiem* lecz także na płaszczyźnie makroformalnej całego dzieła. Najbardziej jaskrawym tego przykładem są sąsiadujące ze sobą części *Sanctus* i *Benedictus*.

Bogusławski w odróżnieniu od wielu kompozytorów mających w swym dorobku msze żałobne decyduje się na rozdzielenie krótkiego tekstu ordinarium missae *Sanctus* na dwie oddzielne części, choć następujące po sobie attacca. „*Sanctus* jest przyporządkowane odwiecznej chwale Boga: *Benedictus* natomiast odnosi się do przybycia wcielonego Boga między nas”¹¹.

Ów kontrast znaczeniowy obu mszalnych tekstów, tak dookreślony słowami kardynała Josepha Ratzingera, przełożony został przez kompozytora na sferę muzyczną. Najbardziej wyeksponowane przeciwieństwo fakturalne polega na zestawieniu chóralnych gło-

¹¹ J. Ratzinger, *Eschatologia — śmierć i życie wieczne*, Poznań 1984, s. 225.

sów żeńskich w wysokim rejestrze brzmieniowym w części *Sanctus*, symbolizujących wołanie zastępów niebieskich wysławiających chwałę Pana, z chóralnymi głosami męskimi w niskim rejestrze w *Benedictus*, podkreślającymi fakt Jego przyścia i Jego obecności na ziemi. Charakter obu części, nastrój majestatycznego uniesienia, dominujący przez cały czas ich trwania, zbliżony jest pod względem ekspresji tożsamym częściom *Requiem* Wolfganga Amadeusza Mozarta.

14

DO - MI - NI DE - US SE - DIT - US

f

mp

Przykład 10. Cz. V *Sanctus*, takty 12 – 17

5

10

BE - NE - DI - CTUS

f

mp

Przykład 11. Cz. VI *Benedictus*, takty 5 – 10

Zasada kontrastu dotycząca kształtowania formy cechuje obie części organowe *Requiem*. *Interludium I* to „typ formy zunifikowanej, wywodzącej się z inicjalnego zestroju dźwiękowego”, polegającej na wprowadzaniu kolejnych modyfikacji głównego pomysłu brzmieniowego, podczas gdy *Interludium II* to „typ formy skontrastowanej wewnętrznie, zbudowanej na zasadzie montażu wielu «obcych» względem siebie zestrojów dźwiękowych”¹².

Przykład 12. Cz. II *Interludium I*

Przykład 13. Cz. VII *Interludium II*

¹² Jadwiga P a j a, *Uwagi o formie w muzyce Debussy'ego (na przykładzie Preludiów)*, „Muzyka” 104 (1982) 1, s. 4.

Również wewnątrz pojedynczych części, na przestrzeni mniejszych odcinków muzycznych, dostrzec można wykorzystanie zasady kontrastu. Dotyczyć ona może zarówno płaszczyzny fakturalnej, jak i przeciwstawiania partii chóralnych partiom instrumentalnym, a także fragmentów utrzymanych w skrajnej dynamice *ff* oraz *pp*.

Kontrast zaistniały na płaszczyźnie fakturalnej uwidacznia się poprzez łączenie odcinków akordowych, których natężenie ekspresji skondensowane zostało w gęstych brzmieniowo pionach harmonicznym, z fragmentami, na przestrzeni których poszczególne głosy prowadzone są linearnie, tworząc samodzielne linie melodyczne. Jako przykład mogą posłużyć początkowe takty części III *Dies irae*:

The image shows a musical score for the beginning of the *Dies irae* section, measures 14-18. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics 'DI - ES i - RAE' and 'DI - ES i - RAE DI - ES - LLAE'. The instrumental accompaniment includes strings and woodwinds. The score is marked with dynamic changes and articulation marks.

Przykład 14. Cz. III *Dies irae*, takty 14 – 18

W powyższym przykładzie zauważalny jest również gwałtowny kontrast na płaszczyźnie dynamicznej, przyczyniający się do jeszcze gwałtowniejszego uwypuklenia silnego ładunku dramaturgii, cechującego całą III część *Requiem*.

Obok zasady kontrastu, budzącej skojarzenia z barokową figurą *mutatio*, pojawia się na przestrzeni całego *Requiem* Bogusławskiego również inny zabieg, odwołujący się do innej figury retorycznej zwanej *climax*. Dotyczy on w głównej mierze linii melodycznej głosu solowego, a także, choć w mniejszym stopniu, płaszczyzny dźwiękowej głosów chóralnych oraz warstwy instrumentalnej. Barokowa figura *climax* polega na kilkakrotnym powtórzeniu tej samej frazy, lub motywu muzycznego, za każdym razem wyżej.

Najwyraźniejszym przykładem zastosowania w melodii zasady powtórzenia jest partia solowego sopranu w częściach *Lacrimosa* oraz *Agnus Dei*. Bogusławski nie stosuje tu jednakże dokładnego powtarzania motywu, lecz każde kolejne wprowadzenie pomysłu brzmieniowego ulega stopniowemu rozbudowaniu:

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It is organized into six systems of staves. The top staff in each system is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The tempo is consistently marked as 'a tempo'. The lyrics are 'La - cri - mo -' in the first system, followed by '... - sa -' in the subsequent systems. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Oprócz wymienionych figur *mutatio* oraz *climax*, kompozytor wprowadza również i inne figury retoryczne tj. *emphasis*, *accento* i *exclamatio*, służące w dużej mierze potęgowaniu ekspresji danego fragmentu dzieła oraz szczególnemu podkreśleniu sensu wypowiedzi.

Obok nawiązań do barokowej symboliki figur retorycznych dostrzec można na przestrzeni całego *Requiem* także inne „figury”, możliwe do odczytania w kategoriach symbolu. Wymienić tu należy przede wszystkim centrum tonalne dzieła — dźwięk d, będący nutą „requialną”, stanowi wyraźne odwołanie do wielkiego *Requiem* Mozarta. Skojarzenie to potęgują dodatkowo początkowe takty dzieła, w których mroczne tremolanda tam-tamu „[...] wprowadzają nas w dramatyczny nastrój pierwowzoru”¹³.

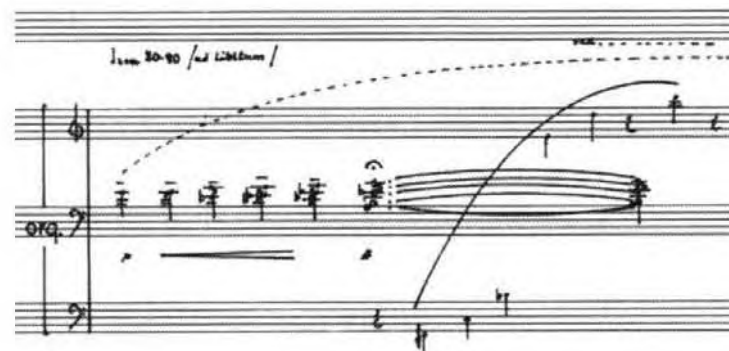
W części III *Dies irae*, sięga kompozytor do symboliki wykraczającej poza kategorie muzyczne. Symbolika liczby siedem staje się niezwykle ważnym elementem tej części. Spoiwem scalającym są kluczowe słowa „Dies irae, dies illa”, pojawiające się na przestrzeni całego *Dies irae* siedmiokrotnie. Ponadto segment otwierający część złożony jest z siedmiu mniejszych odcinków.

Liczba siedem w części *Dies irae*, liczba-symbol, łączy się w swej symbolice ze słowami *Apokalipsy św. Jana*:

„A gdy otworzył pieczęć siódmą,
zapanowała w niebie cisza prawie na pół godziny
I ujrzałem siedmiu aniołów
którzy stoją przed Bogiem,
A dano im siedem trąb”¹⁴.

Nowoczesność *Requiem* Edwarda Bogusławskiego objawia się przede wszystkim w zastosowaniu dwunastotonowego języka muzycznego. Język ten oparty jest na zmieniających się centrach tonalnych, których wzajemne przeplatanie tworzy nadrzędną logikę przebiegów harmoniczných. Jedną z podstawowych reguł konstruowania akordów jest

dobudowywanie do dźwięku centralnego kolejnych składników półtonowych lub całotonowych. Idzie ono w dwóch kierunkach, w górę i w dół, i owocuje powstawaniem specyficznych kompleksów dźwiękowych o zmiennej liczbie składników, czyniących wrażenie „plam”¹⁵.



Przykład 16. Początkowy fragment cz. II Interludium I

¹³ M. Dziadek, dz. cyt., s. 48.

¹⁴ Księga Apokalipsy św. Jana, 8, 1–2.

¹⁵ M. Dziadek, dz. cyt., s. 44.

Wielodźwięki dominujące na przestrzeni całego dzieła, oparte na dwunastodźwiękowej skali, ze względu na gęstą strukturę brzmieniową, można odczytywać, posługując się dwiema metodami.

- 1) odczytywanie akordów poprzez nakładanie na siebie kolejnych tercji, tworzących w ten sposób wielodźwięki, swym brzmieniem przypominające „plamy barwne”;
- 2) interpretacja poszczególnych utworów dźwiękowych z zastosowaniem „konkordantów półtonowych”.

Termin „konkordanty” zaczerpnięty został z książki *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego* Józefa Michała Chomińskiego, w której autor w jednym z rozdziałów dokonuje analizy języka muzycznego Aleksandra Skriabina i Karola Szymanowskiego przez interpretację utworów dźwiękowych za pomocą konkordantów trytonowych i półtonowych. Ponieważ konkordanty półtonowe w większości przypadków pokrywają się z różnorodnymi postaciami akordów alterowanych, autor wyjaśnia tę kwestię:

Akordy prowadzące i alterowane mają sens tylko wtedy, gdy traktowane są zgodnie z zasadami technicznymi funkcyjnego systemu harmonicznego. Wszelka swoboda natomiast podważa automatycznie możliwość egzystencji tego rodzaju utworów. Wyzwalanie wartości czysto brzmieniowych sprawia, że strona techniczna zjawiska wygląda już zupełnie inaczej, choć sam genetyczny związek z harmoniką tradycyjną jest niewątpliwy. Różnica pomiędzy akordami alterowanymi a akordami z konkordantami polega na tym, że pierwsze są niesamodzielne, wymagają odpowiedniego traktowania dźwięków prowadzących i dysonansów, natomiast drugie wykazują całkowitą samodzielność.¹⁶

Obie metody analizy wielodźwięków nie wykluczają się wzajemnie. Zastosowanie obu możliwości, dwójakiej interpretacji jednego akordu, daje sposobność bardziej dogłębnego poznania całości materiału muzycznego *Requiem*.

Za przykład posłużyć może początkowy pomysł brzmieniowy cz. VII *Interludium II*:



Przykład 17. Cz. VII *Interludium II*

Początkowy pomysł brzmieniowy jest pojedynczym wielodźwiękiem, nie pojawiającym się jednakże symultanicznie, lecz stopniowo, tworzącym się przez zatrzymywanie kolejnych jego składników. Powstały w ten sposób siedmiodźwięk może być uznany za akord E nonowy (E9) z wykorzystaniem konkordantów półtonowych górnych i dolnych:

e-gis-c(h)-es(+d)-fis(+g).

- dźwięk c jest w tym przypadku górną konkordantą dźwięku h
- dźwięk d występuje w tym wielodźwięku razem ze swoją górną konkordantą es
- dźwięk fis brzmi razem ze swoją górną konkordantą — dźwiękiem g.

¹⁶ Józef M. Chomiński, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, Kraków 1969, s. 66.

Niejednokrotnie na przestrzeni całego dzieła, dla uzyskania bardziej nasyconego brzmienia akordów o ostrych, sekundowych konturach, wprowadzone zostały do wielodźwięków konkordanty dolne i górne, często razem z dźwiękami, które zastępują.

Inne spojrzenie na powyższy wielodźwięk pozwoli jednak dostrzec pewną cechę charakterystyczną, służącą potęgowaniu natężenia ekspresji, pojawiającą się w innych częściach *Requiem*, nie tylko w partii organowej. Tym łącznikiem jest współistnienie w jednym akordzie dwóch trybów i oscylacja durowej i molowej tercji:

• c-e-gis(g) oraz c-es-g.

Wielodźwięki pojawiające się najczęściej w kulminacyjnych momentach dzieła, stanowiących kondensację ekspresji, poprzez zastosowanie powyższych zabiegów, uzyskują brzmienie zbliżone do klasterowego.

The image shows a page of a musical score for the Benedictus, measures 37-39. It features multiple staves: two vocal staves (Soprano and Tenor) with lyrics 'HO - - SA - - NNA - - IN E - - XCEL - - SIS', an organ part with dense, complex chords, and several percussion parts including Cymbals, Vibraphone, and Timpani. The organ part is particularly notable for its dense, multi-note chords that create a 'cluster' effect. The score includes various musical notations such as accidentals, dynamics, and performance instructions like 'vibr.' and 'timp.'.

Przykład 18. Cz. VI *Benedictus*, takty 37 – 39.

Mimo że przestrzeń materiału dźwiękowego *Requiem* w ogromnej mierze wypełniają dźwięki o ustalonej wysokości brzmienia, w momentach niezwykle dramatycznych kulminacji korzysta również kompozytor z zabiegów sonorystycznych. Jak już wcześniej zostało

zauważone, wprowadza w głosach chóralnych recytację (dochodzącą do krzyku) na dźwiękach o przybliżonej wysokości.

Kolejny zabieg, wykorzystujący propozycję języka dwudziestowiecznego, zastosowany został w cz. X *Requiem aeternam*, w partii solowego sopranu. W środkowym segmencie części kompozytor wprowadził element aleatoryzmu kontrolowanego, objawiający się w dowolności czasowej poszczególnych fraz muzycznych, przy ścisłym oznaczeniu wysokości wszystkich dźwięków. Sposób wykonania i czas ich trwania zależy wyłącznie od wokalistki (przykład 19).

Dodatkowym czynnikiem wpływającym na uwidocznienie nowoczesnej aury brzmieniowej jest wprowadzenie nietypowego, jak na mszę żałobną, składu instrumentalnego. Podstawą jest partia organów, która w większości części pełni funkcję akompaniamentu, wzbogacając płaszczyznę brzmieniową utworu. Jednakże dwie części *Requiem* przeznaczone są na organy solo i stanowią ich wirtuozowski popis.

Największe urozmaicenie brzmieniowe wnoszą poszczególne partie instrumentów perkusyjnych. Za przykład posłużyć może linia melodyczna dzwonek w V części dzieła: *Sanctus*, która w kategorii symbolicznej wnosi do muzyki charakter jubilejczy „święta”, antycypując słowa „Pleni sunt coeli” (Pełne są niebiosy).

Przeplatanie specyficznych brzmień instrumentów perkusyjnych, organów oraz głosów ludzkich, powoduje powstawanie zróżnicowanych niuansów kolorystycznych, wzbogacających dodatkowo — bogaty już — język muzyczny *Requiem* Bogusławskiego.

Podane powyżej przykłady stosowania przez kompozytora środków muzycznych oraz założeń formalnych, mających swe korzenie zarówno w tradycji, jak i powstałych w epoce współczesnej, świadczą o nierozdzielalnym ich połączeniu oraz wzajemnym współdziałaniu w tworzeniu całości dzieła.

Jest to potwierdzenie słów Mieczysława Tomaszewskiego, że „nowy utwór — to oczywiste — musi przynosić wartości nowe, ale, by tak rzec, na tym samym miejscu, stojące oko w oko wobec wartości dawnych”¹⁷.

Na zakończenie należy jeszcze raz zwrócić uwagę na przesłanie, jakie niesie ze sobą to monumentalne dzieło Edwarda Bogusławskiego.

W *Requiem* aspekt śmierci ukazany został poprzez pryzmat wiary chrześcijańskiej, opartej na liturgicznych tekstach mszy żałobnej i zgodnie z nimi nie stanowi kresu ludzkiej wędrówki. Jest przejściem do nowego życia, odrodzeniem się w Chrystusie przez wyrzucenie się grzechów.

Wiara w Boże miłosierdzie i nadzieja na odkupienie dominują w całym *Requiem*. Po dramatycznym *Dies irae*, dalsze części przynoszą wyraźne zwycięstwo symboliki światła i tryumf Boga nad mrokami ciemności. Ostatecznym symbolem tryumfu nad śmiercią jest zakończenie całego *Requiem* durowym akordem Es. Symbolem tryumfu nad śmiercią, osiągniętego dzięki całkowitemu zawierzeniu Bogu.

Najlepszym podsumowaniem prawd podkreślanych w *Requiem* Bogusławskiego będą słowa papieża Jana Pawła II:

Wobec tajemnicy śmierci człowiek jest bezsilny; zostają zachwiane jego ludzkie pewniki. I właśnie w takiej sytuacji bezsilności wiara chrześcijańska, jeśli została pojęta i przyjęta w całym swym bogactwie, staje się dlań źródłem duchowej pogody

¹⁷ Mieczysław Tomaszewski, *Słowo i dźwięk u Krzysztofa Pendereckiego*, [w:] *Krakowska szkoła kompozytorska 1888 – 1998*, Kraków 1992, s. 332.

i spokoju. Bo w świetle Ewangelii ludzkie życie otrzymuje nowy, nadprzyrodzony wymiar. To, co wydawało się pozbawione znaczenia, nabiera sensu i wartości¹⁸.

The image displays two pages of a musical score for the Requiem aeternam, measures 72 and 75. The score is arranged in a system with multiple staves. The top staff is for the timpani (t-tom), the second for the vibraphone (vibr. φ), the third for the soprano (sopr. φ), and the bottom for the organ (org.).

Measure 72: The soprano part has a long note with a fermata, with the lyrics "ET LUX PERPE-TU-A". The organ part has a sustained chord in the right hand and a melodic line in the left hand.

Measure 75: The soprano part has a long note with a fermata, with the lyrics "LU-CE-AT LU-CE-AT". The organ part has a sustained chord in the right hand and a melodic line in the left hand.

Przykład 19. Cz. X Requiem aeternam, s. 18 – 19.

¹⁸ K. Dybcia k, dz. cyt., s. 184.