

Anna Szarapka

"Apokalipsa św. Jana" w trzech interpretacjach muzycznych kompozytorów współczesnych Pomorza i Kujaw

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna 9, 131-148

2014

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 SZARAPKA

Państwowy Zespół Szkół Muzycznych im. A. Rubinsteina w Bydgoszczy

Apokalipsa św. Jana w trzech interpretacjach muzycznych kompozytorów współczesnych Pomorza i Kujaw

Czy się to komuś podoba czy nie: weszliśmy w epokę intertekstualną – pisze Mieczysław Tomaszewski. [...] interpretacja utworu – nie dopełniona o rozpatrzenie również jego relacji pozadziелowych – nie wydaje się sensowna¹.

Przedmiotem mojej interpretacji są trzy utwory kompozytorów związanych z regionem Pomorza i Kujaw – dwie dźwiękowe wizje apokalipsy Bernadetty Matuszczak: *Septem tubae*² z 1966 i *Apokalipsa*³ z 1977 roku oraz *Apokalypsis* Marcina Gumiełi z lat 2006–2010. Utwory te dzieli 40 lat, są to ponadto wizje kompozytorskie osób z różnych pokoleń.

Bernadetta Matuszczak, urodzona w Toruniu i obecnie tam mieszkająca, to kompozytorka z pokolenia Wojciecha Kilara, swoje umiejętności kompozytorskie kształciła u Tadeusza Szeligowskiego w Poznaniu i w Warszawie, a po jego śmierci u Kazimierza Sikorskiego, następnie w Paryżu u legendarnej Nadii Boulanger. Studia u niej tak wspomina:

Ona pozwoliła mi pójść swoją własną drogą, nie próbując mnie ukierunkować. [...] To ona powiedziała mi, że niezależnie od wszystkiego, obowiązkiem artysty jest tworzyć.

¹ Mieczysław Tomaszewski, *Utwór muzyczny w kontekście swego czasu i miejsca*, [w:] *Dzieło muzyczne, jego estetyka, struktura i recepcja*, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2005, s. 12.

² Utwór został po raz pierwszy wykonany 22 czerwca 1969 roku w Hamburgu na 43 Weltmusikfest 1969 przez Kölner Rundfunk Sinfonieorchester und Chor, dyr. M. Gielen. Nagranie Kölner Rundfunk, Partytura: PWM, 1971.

³ Utwór został po raz pierwszy wykonany w 1979 roku przez Orkiestrę i Chór Polskiego Radia, dyr. A. Markowski. Soliści: A. Bardini, J. Duriasz, U. Mitreęa, A. Hiolski; Polskie Radio Warszawa/Radio Italiana. Partytura: PWM, 1985. Utwór nagrodzony Prix Italia w 1979 roku.

Pobyt w Paryżu u Nadii stanowił ogromny skok w mojej dojrzałości artystycznej i pozostanie tajemnicą wielkiego pedagoga – jak to się stało⁴.

Marcin Gumiela pochodzi z Tomaszowa Lubelskiego. Studia kompozytorskie ukończył z wyróżnieniem w 2006 roku w klasie kompozycji prof. Zbigniewa Bargielskiego i prof. Marka Jasińskiego w Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Był uczestnikiem czteroletniego programu promocji młodych kompozytorów Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Jego monograficzna płyta *Sacred Works*, zawierająca m.in. *Apokalypsis* w interpretacji Chóru oraz Orkiestry Opery i Filharmonii Podlaskiej pod dyrekcją Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego, wydana została przez firmę Dux w marcu 2011 roku⁵. Marcin Gumiela związał się na stałe z regionem Pomorza i Kujaw, zarówno przez pracę w Akademii Muzycznej i Państwowym Zespole Szkół Muzycznych w Bydgoszczy, jak i osiedlenie się w Toruniu, gdzie obecnie mieszka.

Tak więc trzy wizje *Apokalipsy* są muzycznymi interpretacjami tekstu biblijnego dokonanyymi przez kompozytorów reprezentujących odmienne pokolenia, różne doświadczenia życiowe, muzyczne i kompozytorskie.

Podążając śladem refleksji Mieczysława Tomaszewskiego, chciałabym ukazać *Apokalipsę* w interpretacji Bernadetty Matuszczak i Marcina Gumieli, przyjmując perspektywę funkcji dzieła muzycznego.

Mieczysław Tomaszewski pisze:

Dzisiejsze spojrzenie na funkcje dzieła muzycznego w przestrzeni kultury pozwala – a zarazem wymaga – uwzględnienia co najmniej paru dalszych funkcji dopełniających ową funkcję centralną – estetyczną. [...] Jest ich pięć. Oprócz estetycznej: ekspresywna i impresywna, referencjalna i fatyczna. [...] W każdym utworze istnieje równoczesność oddziaływania jeśli nie wszystkich pięciu funkcji, to w każdym razie – paru z nich równocześnie⁶.

1. Funkcja ekspresywna – utwór, jako „wyznanie”⁷

[...] akcentuje w utworze siłę wyrazu, tym lepiej, im bardziej indywidualnego, osobistego, podmiotowego⁸.

Dwa pokolenia kompozytorów i jeden, wciąż aktualny, temat. Kompozytorka urodzona przed drugą wojną światową, obarczona trudnym doświadczeniem wojny oraz śmierci bliskich jej osób oraz kompozytor urodzony w 1980 roku, którego dzieciństwo przypadło jeszcze na trudne lata stanu wojennego i lata

⁴ Aneta Derkowska, *Muzyka i słowo w twórczości Bernadetty Matuszczak*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2005, s. 32.

⁵ Marcin Gumiela, *Sacred Works*, Dux 0753, 2011.

⁶ Mieczysław Tomaszewski, dz. cyt., s. 13.

⁷ Tamże, s. 15.

⁸ Tamże, s. 13.

komunizmu, ale młodość rozwijała się już w okresie transformacji politycznych. Utwory Bernadetty Matuszczak są rodzajem dyskursu kompozytorskiego z rzeczywistością wojny, lęku, cierpienia, a tekst *Apokalipsy* odczytywany jest w nich bardzo osobiście. Jest to prowadzony środkami muzycznymi dialog, zmaganie się z pytaniami bardzo osobistymi, dotyczącymi egzystencji, sensu życia i śmierci. Tematyka śmierci powraca w twórczości Bernadetty Matuszczak bardzo często, ze względu na osobiste przeżycia.

Kiedy umarła moja matka, zapisałam wtedy w notatniku: Śmierć jest jedyną oczywistością w życiu, pod kątem tej oczywistości należy ustawić życie swoje⁹.

Jej ojciec zmarł, gdy miała zaledwie 6 lat. Dzieciństwo przyszłej kompozytorki boleśnie naznaczyła wojna. Jako dziewięcioletnie dziecko znalazła się w obozie dla polskich dzieci w Skłudzewie koła Rzęczkowa, doświadczając tam strachu, głodu i osamotnienia¹⁰.

Tragizm ludzkiego życia stał się wiodącym tematem dzieł Matuszczak, a jej przemyślenia na temat sposobów istnienia człowieka ważne w kontekście twórczości. Kompozytorka wyróżnia, bowiem trzy następujące fazy istnienia człowieka: 1) embrionalną – nieświadomą; 2) rozwój człowieka w materii; jest to czas, w którym dokonują się ciągle wybory pomiędzy dobrem i złem; 3) będąca „wiecznym trwaniem w kosmicznej przestrzeni Bytu Absolutnego – Boga”¹¹. Kompozytorka stwierdza: „Myślę, że jesteśmy zaprojektowani i przeznaczeni od następnej fazy istnienia, trwania w pełni, trwania wiecznego”¹². Tragizm, dramatyzm życia ludzkiego dosięga szczytu z chwilą śmierci. „Egzystencjalny lęk człowieka wywołany jest nieuchronnością śmierci”¹³.

O biblijnym przesłaniu *Apokalipsy* kompozytorka powiedziała:

Bardzo wcześnie odkryłam, że jest to arcydzieło poezji i symboliki, a jednocześnie pro-roctwo, które dotyka ziemskiego wymiaru czasu, jaki został dany ludzkości. Otóż dla mnie samej ciekawa jest moja wewnętrzna transformacja w pojmowaniu przebiegu czasu prorocтва. Wyobrażałam sobie dawniej, po zapoznaniu się z tym dziełem, że wizja apokaliptyczna Jana spełni się i dokona kiedyś nagle, to znaczy, że słońce nie da już więcej światła, gwiazdy spadną z nieba, nastąpi piekielne trzęsienie ziemi etc. I wszystko to nastąpi nagle, jednocześnie, jako kataklizm totalny, podobny do znanych nam i nieobliczalnych w skutkach wybuchów energii atomowej. Postrzegając jednak bieg naszego czasu, wkrótce zrozumiałam, że apokalipsa już się dokonuje, już trwa i nie będzie ona aktem zniszczenia jednorazowego. A świadczą o tym: powłoka ozonowa, czarne dziury, zatrute rzeki, morza, ziemia, rozpętane demony wojen, prześladowania z piekła rodem, jakie mają miejsce w Jugosławii, Czeczenii, Azji czy Afryce. Wizje apokaliptyczne były zawsze profetycznym ostrzeżeniem ludzkości przed wyborem drogi ku samozagładzie. Dziś mamy do czynienia z prognozami ścisłymi, naukowymi, aby w żadnym wypadku nie

⁹ Aneta Derkowska, dz. cyt., s. 26.

¹⁰ Por. tamże, s. 13.

¹¹ Por. tamże, s. 27.

¹² Tamże, s. 27.

¹³ Tamże, s. 28.

lekceważyć tych przepowiedni. Bowiem dla całej ludzkiej cywilizacji znajdującej się na krawędzi epoki to, co będzie poza krawędzią, zależy od wycofania się z drogi egoizmu i ekspansji¹⁴.

Dla Marcina Gumieeli natomiast inspiracją były kompozycje innych twórców i chęć zmierzenia się z tekstem, niezwykle ważnym pod względem teologicznym i kulturowym. Interesowała go próba muzycznego odczytania kodów tekstu *Apokalipsy* i jego symboli. Kompozytor był także przekonany, że przesłanie *Apokalipsy* może być odczytane nie tylko w wymiarze adresowanym do ludzkości w ogóle, ale do każdego człowieka indywidualnie. Wielokrotne, apokaliptyczne wołanie „biada” zostało przez Marcina Gumieelę odczytane bardzo osobście – jako konieczność zmierzenia się z osobistym cierpieniem, także z cierpieniem egzystencjalnym, w którym najbardziej paląca okazała się konieczność odpowiedzi na pytanie o sens życia i śmierci. Zachwianie wiary w Boga wzmogło natarczywość stawianego pytania, a obietnice zawarte w *Apokalipsie*, dotyczące nastania Nowego Jeruzalem, Nowego Nieba i Nowej Ziemi, domagały się jasnego ustosunkowania się do nich. Utwór stał się więc muzyczno-filozoficzną odpowiedzią na szereg osobistych pytań i wątpliwości¹⁵.

2. Funkcja impresywna, apelatywna – utwór jako „wezwanie”¹⁶

[...] akcent pada nie na nadawcę artystycznego komunikatu, jakim jest dzieło, ale na jego odbiorcę. Następuje skupienie środków na sile oddziaływania na słuchacza¹⁷.

We wszystkich trzech dziełach nacisk położony jest na te same elementy. Jest to przede wszystkim pełna grozy wizja siedmiu trąb. Nie ona jednak stanowi najistotniejsze przesłanie kompozycji. Twórcy ukazują słuchaczom także perspektywę ostatecznego celu i sensu życia. Koncentrują się na słowach kierujących uwagę ku świętości Boga, ku jego uwielbieniu, ku temu, co pozaziemskie, transcendentne.

W utworze *Septem tubae* **Bernadetty Matuszczak** punkt ciężkości pada na fragmenty ukazujące nieszczęścia, które spadają na ludzi i ziemię po groźnym dźwięku trąb i wylaniu czar Bożego gniewu. Co ważne jednak, tekst *Apokalipsy* przeplatany jest dwoma zawołaniami: „przyjdź” i „biada”, a zakończony słowami *Sanctus* i *Alleluja*. Nieszczęścia, które spadają na ludzkość, zestawione są paralelnie – najpierw te, które pojawiają się po brzmieniu trąb, a następnie te, które są konsekwencją wylania siedmiu czasz gniewu Bożego. Pojawiające się słowa *Sanctus* i *Alleluja* wskazują, że kompozytorka w swojej interpretacji *Apo-*

¹⁴ Tamże, s. 29.

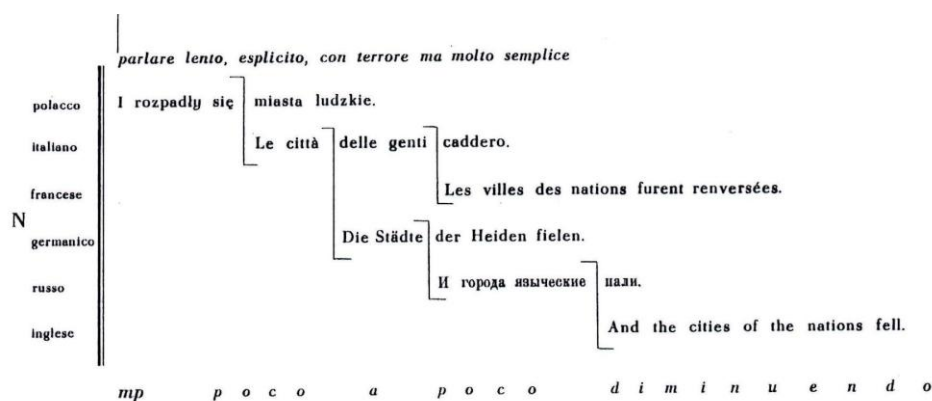
¹⁵ Na podstawie wywiadu autorki artykułu z kompozytorem w październiku 2014 roku.

¹⁶ Mieczysław Tomaszewski, dz. cyt., s. 15.

¹⁷ Tamże, s. 13.

kalipsy nie zatrzymuje się na kategorii ludzkiej tragedii, ale wyraża nadzieję na bliskość Boga i spotkania z Nim.

W późniejszej o ponad 10 lat *Apokalipsie*, będącej rodzajem opery-oratorium, kompozytorka wybiera fragmenty Objawienia św. Jana opisujące wizję siedmiu Aniołów, tym razem skupiając się przede wszystkim na 16 rozdziale Księgi – na wizji wylania siedmiu czasz gniewu Bożego. Ekspresja pogłębiona jest dzięki wprowadzeniu konkretnych postaci. Są to: Anioł Pokoju, Anioł Zagłady, Prorok, Duch. Ważną rolę spełnia również komentujący wydarzenia chór oraz głos ludzki. Ten ostatni spełnia ciekawą rolę, która powoduje, że oratorium nabiera bardzo silnych cech uniwersalnych. Głos ludzki wypowiada słowa i zdania w sześciu powszechnie używanych językach, w języku włoskim, francuskim, angielskim, niemieckim, polskim i rosyjskim. W tych wszystkich językach pojawia się na początku oratorium słowo „czas”, a na końcu zaś, po wylaniu siódmej czaszy gniewu Bożego, fraza: „I rozpadły się miasta ludzkie”.



Przykład 1. Bernadetta Matuszczak, *Apokalipsa*; uniwersalizm przesłania *Apokalipsy* wyrażony przez polifoniczne użycie sześciu języków europejskich, s. 53.

Podobnie jak w *Septem tubae*, tak i tutaj pojawia się silny akcent skierowany na świętość i wszechmoc Boga. Cały utwór podzielony jest na 24 fazy. Pierwsze siedem stanowi uwielbienie świętego, wszechmogącego Boga – „Który jest, Który był i Który przychodzi”¹⁸. Dlatego też pojawiają się tu słowa *Sanctus* i *Alleluja*. Kolejne fazy ukazują wizję wystąpienia siedmiu Aniołów. Część ostatnia rozpoczyna się instrumentalnie cytatem melodii średniowiecznej sekwencji *Dies irae*. Zamknięcie oratorium stanowi faza, w której powracają słowa cytowane na początku utworu: *Ego sum Alfa et Omega, initium et finis* oraz pełne mocy wołanie *veni!* [przyjdź! – A.Sz.].

¹⁸ *Apokalipsa św. Jana*, 1, 8, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wydanie trzecie poprawione, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań – Warszawa 1990, s. 1387.

Apokalypsis Marcina Gumieli podzielone jest na siedem części. Łączą się one w trzy grupy, tworzące spójne pod względem znaczenia i przesłania całości. Pierwsza z nich to *Prologus* [*Prolog*] i *Visi propheticus* [*Wizje prorocze*]. Prolog stanowi zachętę do wsłuchania się w słowa proroctwa. Wizje prorocze ukazują świętość Boga i Jego godność, jako Baranka, który otwiera pieczęcie. *Visio septem tubae* [*Wizja siedmiu trąb*], *Bestia et pseudo – propheta* [*Bestia i fałszywy prorok*] oraz *Supremum proelium* [*Walka ostateczna*] ukazują walkę sił zła przeciwko świętym, przeciwko wierzącym w Boga. Trzecia faza zawierająca część szóstą *Nove Hierusalem* [*Nowe Jeruzalem*] oraz siódmą *Epilogus* [*Epilog*], koncentruje się na pokazaniu bliskości i miłosierdzia Boga, który zamieszka wśród ludzi, zaspokoi pragnienia ich serc i stanie się dla nich ojcem.

Ponizej: układ części oraz numery odpowiednich wersów z *Apokalipsy św. Jana* użytych w *Apokalypsis Marcina Gumieli*.

- I. *Prologus* [*Prolog*] (Ap 2; Ap 1; Ap 4)
- II. *Visi propheticus* [*Wizje prorocze*] (Ap 4; Ap 5; Ap 6)
- III. *Visio septem tubae* [*Wizja siedmiu trąb*] (Ap 8; Ap 11)
- IV. *Bestia et pseudo – propheta* [*Bestia i fałszywy prorok*] (Ap 13)
- V. *Supremum proelium* [*Walka ostateczna*] (Ap 13; Ap 2; Ap 6; Ap 19)
- VI. *Nove Hierusalem* [*Nowe Jeruzalem*] (Ap 21; Ap 22)
- VII. *Epilogus* [*Epilog*] (Ap 22)

Co łączy powyższe trzy interpretacje tekstu *Apokalipsy*? Otóż pomimo wizji zagłady, okrzyków *vae!* [biada!], *factum est!* [stało się!] pojawia się wołanie *veni!* [przyjdź!].

Myślę, że trafnym komentarzem będą słowa samej kompozytorki: „Żyjemy w epoce wielkich kontrastów, w której obok krańcowej agresji rodzą się poszukiwania wartości duchowych”¹⁹. Wśród nieustannej groźby katastrofy świata człowiek poszukuje Boga i istoty swego człowieczeństwa.

3. Funkcja referencjalna (denotatywna) – utwór jako „przesłanie”²⁰

[...] odsyła słuchacza [...] poza sferę dźwiękową dzieła. W świat realny i surrealny, rzeczywisty i wyobrażony. To funkcja, z której korzystają wszystkie odmiany muzyki ilustracyjnej i programowej [...]. Różnicę stanowi między nimi tylko stopień abstrakcji²¹.

Ks. Edward Szymanek w swoim *Wykładzie Pisma Świętego Nowego Testamentu* zwraca uwagę, że w odczytywaniu przesłania *Apokalipsy* należy wejść na drogę myślenia autora tekstu „i w ten sposób odczytywać symbole przez niego

¹⁹ Aneta Derkowska, dz. cyt., s. 30.

²⁰ Mieczysław Tomaszewski, dz. cyt., s. 15.

²¹ Tamże, s. 14.

zastosowane, nie troszcząc się zbytnio o brak spójności w obrazach, które nam pozostawił. Stąd nie należy męczyć wyobraźni w przedstawianiu sobie Baranka z siedmioma głowami i dziesięcioma rogami. Należy jedynie zadowolić się intelektualnym zrozumieniem symboli bez rozważania ich mniej lub więcej dziwnych osobliwości²².

Autorowi *Apokalipsy* chodziło bowiem o przekazanie myśli Bożych, o przekazanie objawienia o ostatecznym celu człowieka, a nie bezpośrednio zilustrowanie grozy wydarzeń.

W apokaliptycznych wizjach kompozytorskich bezpośrednia ilustracyjność przenika się z myśleniem symbolicznym i aluzyjnym.

Dobór środków wyrazu i sposobów oddziaływania na słuchacza powiązany jest z bogatymi środkami wykonawczymi. Stwarzają one olbrzymie możliwości kolorystyczne.

W *Septem tubae* występuje czterogłosowy chór ze specyficznymi białymi głosami żeńskimi, organy oraz orkiestra z rozbudowaną grupą perkusyjną, fortepianem i 2 harfami. W grupie instrumentów dętych blaszanych (dęte drewniane nie występują) symbolicznie pojawia się 7 puzonów, które obwieszczają wylanie siedmiu czar nieszczęść na ludzkość.

Obsada *Apokalipsy* Bernadetty Matuszczak zawiera głosy solowe – sopran i baryton, głosy recytujące, dwa chóry, harfę, fortepian i rozbudowaną, zwłaszcza w zakresie perkusji, orkiestrę.

Równie imponująca pod względem zasobu środków wykonawczych jest *Apokalypsis* Gumieci. Przeznaczona na dwa chóry żeńskie, dwa chóry męskie, głosy solowe oraz siedem zespołów kameralnych, zakłada ustawienie przestrzenne zespołów na wzór muzyki topofonicznej, znanej chociażby z praktyki polichóralności weneckiej i wielu tego rodzaju rozwiązań stosowanych w muzyce XX wieku. Obsada wykonawcza orkiestry wzbogacona jest o licznie reprezentowane instrumenty perkusyjne, a szczególnego, symbolicznego znaczenia nabiera wykorzystanie dzwonów i dzwonek kościelnych oraz instrumentów naśladowujących ich brzmienie.

We wszystkich trzech interpretacjach tekst utworów wykorzystuje język łaciński, z jednej strony, jako język Biblii i muzyki religijnej, z drugiej, jako język wskazujący na uniwersalizm przesłania. Uwagę zwraca natomiast *Apokalipsa* Bernadetty Matuszczak, w której pojawiają się także współczesne języki europejskie. W ten sposób kompozytorka wzmacnia przekaz przesłania tekstu, sprawia, że staje się on bardzo współczesny i realny, nieodwołalnie wypełniający we współczesnym świecie. Przynoczę raz jeszcze słowa kompozytorki: „Postrzegając jednak bieg naszego czasu, wkrótce zrozumiałam, że apokalipsa już się dokonuje, trwa [...]”²³.

²² Ks. Edward Szymanek, *Wykład Pisma Świętego Nowego Testamentu*, Pallotinum, Poznań 1990, s. 500.

²³ Aneta Derkowska, dz. cyt., s. 29.

14

G

3 Bassi profondi (di coro) *ff* *parlare lento* *ff* *Faculum est.*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

grido terrificante

S
A
L
E
O
U
A
I
A

gritare solo - Cans

T *ff* *prestissimo* *strido*

B *ff* *prestissimo* *strido*

Pavillon en l'air

tr

cr

Pavillon en l'air *ff sempre*

tn

ff

tb

ca 14"

tomis

ff sempre

harr I

imb
gc
c

tmp

harr II

ptil
sup
gng
tamt

ff sempre

harr III

ptil
sup
gng
tamt

pfte

avabbraccia
mant
ff

man
sup
org
ped

avabbraccia
tutil
ped
ff

vn I II

vle
vc
cb

ca 2"
ca 16"

Przykład 2. Bernadetta Matuszczak, *Septem tubae*, kulminacja, s. 14.

Zasób środków sonorystycznych obejmuje całą paletę różnych sposobów artykulacji tekstu i wykorzystania barw ludzkiego głosu. O bogactwie kolorystycznym świadczą określenia ekspresyjne i wykonawcze. W *Septem tubae* są to *sussuro terrificante* – szept przerażający, *sussuro lamentarsi* – szept skargi, *grido*, *strido*, *grido terrible* – krzyk, krzyk straszny. Ponadto sposób użycia głosów tworzy gęstą, spletaną masę dźwięków, z których wyłaniają się ostro artykułowane słowa kluczowe, m.in.: *sanguis* (krew), *mors* (śmierć), *mortui* (martwy), *igni* (ogień) *infernus* (piekło) *bestiae* (bestie), *nox* (noc), *gladius* (miecz), *terraemotus* (trzęsienia ziemi). Aleatoryzm warstwy metro-rytmicznej powoduje, że głosy te, nakładając się na siebie, tworzą niezwykle sugestywną warstwę brzmieniową, sugestywną w przekazie bólu przerażonej ludzkości. Apokaliptyczny chaos po-

tęguje warstwa instrumentalna. Izolowane brzemienia perkusyjne tom-tomów kotłów, werbli (*tamburo rullante*, *tamburo piccolo*), gongów, tam-tamów i talerzy tworzą niezależną w stosunku do głosów warstwę brzmieniową, która służyć ma stworzeniu wizji śmierci i unicestwienia. Komentarze autorki w partyturze brzmią: „każdy głos w basach i tenorach mówi swoją partię niezależnie, szybko i bardzo głośno (słowa w ramach należy wykrzyknąć)”²⁴, a w stosunku do partii perkusji: „dalszy przebieg napięć perkusyjnych niezależny od głosów męskich”²⁵. W obu swoich partyturach kompozytorka używa wielu symboli, określających sposób artykulacji, barwę dźwięku i zakres rejestrów: nieregularne, szybkie i bardzo szybkie tremolo, glissando, oscylacja, pasmo dźwiękowe i szmerowe, pasmo dźwięków wysokich i średnich, najniższa sekunda, glissando na białych lub czarnych klawiszach, klaster na najniższych lub najwyższych dźwiękach, stosuje także głos z głośnika. W kulminacyjnym momencie *Septem tubae* kompozytorka nakazuje wyłączenie prądu w organach, przy jednoczesnym uderzeniu dłońmi i przedramionami lewej i prawej ręki pasma niskich i średnich dźwięków. W *Apokalipsie* pojawiają się dodatkowo nierytmizowane pasma szeptu, pomruku i mówienia oraz ćwierćtony.

W przebiegach czasowych kompozytorka stosuje czas absolutny, określony w sekundach. Forma przybiera postać struktur segmentowych. Ich zróżnicowanie uwzględnia precyzyjne, symultaniczne połączenie warstwy tekstu z warstwą instrumentalną w celu podkreślenia wagi słów i zbudowania napięcia. W innych przypadkach opiera się na technice aleatorycznej. Segmentacja prowadzi do uzyskania szerokiego wachlarza zestrojów brzmieniowych, które służą tworzeniu odpowiedniej dramaturgii dzieła.

Warto zwrócić uwagę na intertekstualność dzieła Marcina Gumieli. Idąc w kierunku wielorakich inspiracji, kompozytor zamieszcza w swej partyturze trzy malarskie wizje apokalipsy: *Apokalipsę* Jana Lebensteina, fragment *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga, *Czterech jeźdźców Apokalipsy* Albrechta Dürera oraz fragment *Sądu Ostatecznego* z postacią Chrystusa Michała Anioła.

Obrazy te są adekwatną ilustracją warstwy brzmieniowej i przebiegu dramaturgicznego *Apokalypsis*. Istotą pierwszej fazy utworu jest uwielbienie Boga, ukazanie jego wszechmocy i godności. Druga faza koncentruje się na wizji siedmiu trąb i walce pomiędzy dobrem i złem, trzecia eksponuje zjednoczenie z Bogiem i szczęście zbawionych. W utworze można by wyróżnić trzy idiomy ekspresyjne – idiom *majestatis* (majestatu), *terribilis* (wzbudzający strach) i *claritas* (jasności, światła). Bezpośrednia ilustracyjność wizji siedmiu trąb pojawia się jako siedmiokrotne, potężne brzmienie instrumentów dętych blaszanych.

Kompozytor stosuje segmentację, w której precyzyjnie określa kluczowe następstwa głosów i brzmień. Ciekawym ujęciem jest zapis segmentów dla poszczególnych instrumentów z różnym oznaczeniem tempa (jednostki rytmicznej)

²⁴ Bernadetta Matuszczak, *Septem tubae*, PWM, Kraków 1971, s. 10.

²⁵ Tamże, s. 10.

w celu aleatorycznego zróżnicowania następstw dźwiękowych. W ten sposób Gumiela uzyskuje pożądane rozchwianie, rozedrganie warstwy brzmieniowej. Innym rozwiązaniem są brzmienia klasterowe stabilne i ruchome oraz efekty nieregularnego *stringendo*. Nowe jakości brzmieniowe wynikają również z zastosowania flażoletów, starannie wyselekcjonowanych interwałów, artykulacji *sussurando*, *grido* oraz recytacji.

68

R

quasi allegro

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cmp
Vln. 1.2
Vln. 3.4
Vln. 5.6
Vln. 7.8
Vln. 9.10
Vln. 1.2
Vcl. 3.4
Vcl. 5.6

PI

Przykład 3. Marcin Gumiela, *Apokalypsis*, zróżnicowanie oznaczeń agogicznych w segmentach w głosach instrumentalnych, s. 68.

Idiom *majestatis* realizowany jest przez brzmienia kwintowe i rozedrganą warstwę barw smyczkowych, wzbogacanych harfami i gitarą. Ważną rolę spełnia recytacja powierzona głosowi basowemu.

Idiom *terribilis* kreują instrumenty dęte drewniane i blaszane, w symbolicznej liczbie 12 – po cztery trąbki, waltornie i puzony, z udziałem perkusji: kołtów, wielkiego bębna, tempelbłoków, bongosów, gongów i talerzy. Ekspresję grozy dopełniają struktury akordów kwintowo-trytonowo-sekundowych, nieregularnie, aleatorycznie prowadzona melika i rytmika, długotrwały krzyk na słowie *vae* z sylabami pojawiającymi się nieregularnie w różnych głosach, efekty *sussurando* i recytacje na nieokreślonej wysokości. Do kulminacji dochodzi w części *Supremum proelium*, gdzie kompozytor prowadzi słuchacza od ekspresji szmerowej – *sussurando*, do długotrwałego krzyku – *grido*, spotęgowanego przez wielki bęben i gong, a następnie przez całą orkiestrę – tutti.

Idiom *claritas* realizowany jest przez czyste, świetliste brzmienia smyczków, gitar i harf, struktury kwintowo-kwartowe, ekspresję *cantabile*, *legatissimo*.

W omawianych interpretacjach *Apokalipsy* kompozytorzy posługują się ilustracyjnością bezpośrednią – szczególnie wyraźną w zastosowaniu instrumentów dętych blaszanych dla ukazania brzmienia trąb Aniołów. Symbolika cyfry siedem występuje we wszystkich wizjach. W *Septem tubae* jest to siedem puzonów, które obwieszczają wystąpienie siódmego Anioła Zagłady brzmieniem klasterowym od f–h, rozchwianym przez wolne *tremolo* i przesuwany w przestrzeni brzmieniowej na zasadzie *glissanda*. Strukturom tym towarzyszy kulminacja we wszystkich instrumentach perkusyjnych oraz recytacja tekstu *Apokalipsy* wraz z krzykami, piskami i jękami ludzkimi na samogłoskach a, e, o, u, i.

The musical score is for the vocal part of the Angel of Peace. It is written in bass clef and includes the following lyrics: "Be - a - tus, be - a - tus, be - a - tus, qui le - git, et au - dit ver - ba ma non tro - po pro - phe - ti - ae hu - ius." The score includes performance instructions such as "dolce cantabile, gioioso (rubato)", "p legatissimo, senza vibrato", and "poco". There are also dynamic markings like "p" and "poco". The score is divided into three systems by double bar lines.

Przykład 4. Bernadetta Matuszczak, *Apokalipsa*, partia wokalna Anioła Pokoju, skonstruowana i rozwijana na wzór psalmodii chorałowej, s. 56.

Przesłanie zawarte w późniejszej *Apokalipsie* Berndetty Matuszczak ma nieco inny charakter. Troską kompozytorki jest przekazanie nieuchronności apokalipsy, ale istotą staje się raczej przesłanie nadziei, skonstrastowanie świętości Boga, świętości tych, którzy są Mu poświęceni w stosunku do plag i nieszczęść, które spadają na ludzkość. Stąd też ta wizja reprezentuje inny dobór środków, większą ich oszczędność i dbałość o właściwą ekspresję, skoncentrowaną tutaj

na przeżyciach mistycznych, odsyłających do rzeczywistości nadprzyrodzonych, pozaziemskich. Już początek, oznaczony wskazówką „misterioso”, rozpoczyna się rodzajem psalmodii rozwijanej na wzór chorałowy. Wizja gniewu Bożego – siedmiu trąb i siedmiu czasz – pojawia się z całą mocą swej grozy. Znów słyszemy brzmienia szmerowe, okrzyki, diaboliczną, ćwierćtonową melodię Anioła Zagłady z nagłymi zwrotami linii melodycznej i nagłymi skokami interwałowymi, jednak więcej w tym utworze ciszy, kontemplacji i mistycyzmu. Kompozytorka inaczej odczytuje tekst *Apokalipsy* i dobiera inne środki wyrazu. Mniej tu bezpośredniej ilustracyjności, więcej ujęć abstrakcyjnych i komplementarnych.

W *Apokalypsis* Marcina Gumieli słyszymy również staranne odczytanie tekstu oraz adekwatny dobór środków stylistycznych i technik kompozytorskich w stosunku do przesłania *Apokalipsy*. I tu również obok ekspresji grozy pojawia się ekspresja mistycyzmu i kontemplacji.

4. Funkcja fatyczna – utwór jako „spójnia”²⁶

Wyraża tendencję do podtrzymania kontaktu z adresatem wypowiedzi. Determinuje dobór środków przez możliwość ich zrozumienia i przyjęcia. [...] Funkcja, która każe kompozytorowi odwoływać się do momentów jednoczących – np. przy pomocy określonych cytatów – i ograniczać ezoteryczność wypowiedzi. Nastrajać na wspólny ton²⁷.

Twórczość Bernadetty Matuszczak jest niezwykle symboliczna i retoryczna. Kategorie znaczeń pozamuzycznych niesione są przez pewne konstelacje dźwiękowe, układy interwałów i brzmień. Obrazują one sferę *sacrum* i sferę *profanum*, kontrastują kategorie związane z dobrem i złem, ciemnością i światłem, ziemią i niebem, cierpieniem i szczęściem. Sfera *sacrum* obrazowana jest przez psalmodię o inspiracji gregoriańskiej, z przewagą sekundy małej, o śpiewnej melodyce i swobodnym rytmie. Słowa *Alleluja* i *Sanctus* powiązane są z układami akordów kwartowych. Brzmienie rozświetlają dodatkowo *arpeggia* harfy oraz wysokie rejestry smyczków.

Tej kategorii obrazowania przeciwstawiony jest idiom bólu, przerażenia i grozy. Słowa zwiastujące wystąpienie siedmiu aniołów przynoszących zagładę podane są deklamacyjnie w sposób ekstatyczny. Melodia Anioła Zagłady (mezzosopran) kształtowana jest z udziałem ćwierćtonów, *glissanda* i dużych skoków interwałowych, z układem dwóch septym wielkich, jako symbolizujących siedem czasz gniewu Bożego. Jej konstrukcja powoduje szybkie przejście z niskiego do wysokiego rejestru, co powiązane jest z gwałtowną ekspresją, według wskazania samej kompozytorki – diaboliczną. Dalszy przebieg ukazuje słowo *irae*, opatrzone skokiem o nonę małą w górę, i słowo *Dei*, powiązane ze skokiem o septymę w dół. Osiągnięcie niskiego rejestru towarzyszy słowu „ziemia”.

²⁶ Mieczysław Tomaszewski, dz. cyt., s. 15.

²⁷ Tamże, s. 14.

Struktury te wpisują się w kategorię symboliki stosowanej w tradycji barokowej retoryki. Jednak nowy język harmoniczny i nowa brzmieniowość nasycza symbol nowymi treściami i indywidualizmem.

Przykład 5. Bernadetta Matuszczak, *Apokalipsa*, partia wokalna Anioła Zagłady, s. 20

Wizje apokaliptyczne Bernadetty Matuszczak łączą z tradycją również cytaty i stylizacje. W *Apokalipsie* motywem przewodnim jest cytat średniowiecznej sekwencji *Dies irae*. Z całą mocą i grozą swjej wymowy dochodzi on do głosu w XXII fazie utworu. Grany jest przez grupę niskich instrumentów smyczkowych i multiplikowany w dyminucji przez skrzypce i altówki oraz w augmentacji przez trąbki i puzony.

Szereg symboli nawiązujących do bogatej tradycji obecnej w literaturze muzycznej epok minionych występuje w *Apokalypsis* Marcina Gumieli. Inspiracja związana jest z symboliką zastosowaną w biblijnym tekście *Apokalipsy* i odnosi się do cyfry siedem i cztery. Cyfra siedem – siedem listów do siedmiu Kościołów, siedem pieczęci, siedmiu aniołów, siedem trąb, siedem czasz, stała się podstawą podziału utworu na 7 części oraz podziału obsady wykonawczej na 7 zespołów kameralnych. Cyfra cztery, symbolizująca porządek kosmiczny, cztery strony świata, powiązana z czterema Ewangeliami, wyraża się w obecności czterech ustawionych przestrzennie chórów. Przesłanie odnosi się tutaj do uniwersalizmu *Apokalipsy*, która swym prorocstwem obejmuje całą ludzkość. Poza tym, zespoły ustawione po lewej stronie symbolizują zło i piekło. Reprezentują je chóry męskie o niskich brzmieniach, instrumenty perkusyjne o nieokreślonej wysokości brzmienia, instrumenty smyczkowe o niskich rejestrach – wiolonczele i kontrabasy. Według zamysłu kompozytorskiego, strona prawa ma kojarzyć się słuchaczowi z dobrem i niebem, a symbolizują te wartości

chóry żeńskie i jasne brzmienia w wysokich rejestrach. Tego rodzaju kolorystyce towarzyszą instrumenty perkusyjne o określonej wysokości brzmienia oraz instrumenty smyczkowe w wysokich rejestrach – skrzypce i altówki.

XXII

FUNEBRE PESANTE

4/4 $\text{♩} = \text{ca } 40$

pizz. *p*

vc
cb

vn I
vn II
vi

s.sord. *p* *sim.*
s.sord. *p* *sim.*
s.sord. *p* *sim.*

arco *f*

vc
cb

tr
tn

1
2
3

1
2
3

vn I
vn II
vi
vc
cb

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

f *ff*

FWM-8551

Przykład 6. Bernadetta Matuszczak, *Apokalipsa*, cytat melodii *Dies irae* w partii instrumentów, s. 54.

Średniowieczny *diabolus in musica*, interwał składający się z sześciu półtonów, kojarzony z niedoskonałością, symbolizujący zło i szatana, pojawia się w utworze w części czwartej – *Bestia et pseudo-propheta* oraz w piątej – *Supremum proelium*. Kwarty i kwinty natomiast, interwały uważane w średniowieczu za doskonałe, traktowane są przez kompozytora jako współbrzmienia symbolizujące czystość, prawdę i niebo.

Przykład 7. Marcin Gumiela. *Apokalypsis*; idiom *claritas*, współbrzmienia kwart i kwint jako symbol jasności, światła, prawdy, s. 90.

Odniesienia do wcześniejszych epok widoczne są również w tkance dźwiękowej. Warstwę brzmieniową łączy ze średniowieczem recytacja *quasi*-chorałowa oraz linia melodyczna inspirowana psalmodią. Polifonia głosów i wiązek głosowych kieruje uwagę ku polifonicznym technikom renesansu. Odniesienie do baroku widoczne jest w operowaniu motywem nawiązującym do *imaginatio crucis* (figury krzyża), a także do motywu *b-a-c-h*, który w *Apokalypsis* jest modyfikacją motywu Bachowskiego i występuje w postaci motywu *a-b-cis-c*, również w transpozycjach i odmianach²⁸. Kompozytor stosuje także symbolikę związaną z rejestrem basowym zastosowanym do partii Chrystusa, wpisując się tym samym w tradycję bachowskich pasji.

Przykład 8. Marcin Gumiela, *Apokalypsis*, basowa partia Chrystusa, s. 82.

²⁸ Warto nadmienić, że kompozytor zastosował motyw *b-a-c-h* w swojej kompozycji instrumentalnej *Concertino* na dwie orkiestry smyczkowe.

Symbolicznego znaczenia nabierają również barwy instrumentów i głosów. Dialog pomiędzy obojem i klarnetem basowym w *Epilogu* ma, według kompozytora, symbolizować dialog duszy i Boga, a zakończony jest natarczywym wołaniem chóru: *Spiritus et sponsa dicunt: veni!...* [*Duch i Oblubienica mówią Przyjdź!*], na co bas odpowiada: *Etiam, venio cito* [*Zaiste, przyjdę niebawem*].

60
XXVI
SPONTANEO GIOIOSO

ca 2'' ca 3'' ca 1'' ca 2'' ca 9''

cl
pad. in alto

tr
1
2
3
pad. in alto

tn
1
2
3

3 sec. 3
tomt 4

ptti 1
a due
cmp

ar

pf

AP
ff Ve - nil! Ve - nil! Ve - nil! Ve - nil! Ve - nil!

coro I
S
ff Ve - nil! Ve - nil! Ve - nil! Ve - nil! Ve - nil!

coro II A
S
ff Ve - nil! Ve - nil! Ve - nil! Ve - nil! Ve - nil!

B
ff Ve - nil! Ve - nil! Ve - nil! Ve - nil! Ve - nil!

ff
div. V

vn I

vn II

vl

vc

cb

PWN-8351

Przykład 9. Bernadetta Matuszczak, *Apokalipsa*, okrzyk *Veni!* w głosach chóralnych, s. 60.

Podsumowując, w przedstawionych powyżej trzech muzycznych interpretacjach *Apokalipsy* najsilniej zaznaczają się dwa idiomy strukturalno-ekspresywne. Pierwszy z nich to szeroko omówiony idiom grozy. Drugi – idiom Nowego Nieba i Nowej Ziemi, w którym rozbrzmiewają słowa *Sanctus, Alleluja, veni, Ego sum Alfa et Omega...* To te słowa ostatecznie niosą przesłanie nadziei, przesłanie pokoju, a ich znaczenie – pogłębione interpretacją muzyczną, konstelacjami barw i symboliką struktur dźwiękowych – wskazuje na świat, którego nie znamy. Rozbrzmiewający w zakończeniu utworów Bernadetty Matuszczak i Marcina Gumieli okrzyk *Veni!* streszcza istotę ludzkich pragnień i tęsknot.

Bibliografia

- Derkowska Aneta, *Muzyka i słowo w twórczości Bernadetty Matuszczak*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2005.
- Gumiela Marcin, *Apokalypsis*, partytura.
- Gumiela Marcin, *Sacred Works*, Dux 0753, 2011.
- Matuszczak Bernadetta, *Apokalipsa*, PWM, Kraków 1985.
- Matuszczak Bernadetta, *Septem tubae*, PWM, Kraków 1971.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. trzecie poprawione, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań – Warszawa 1990.
- Szymanek Edward, *Wykład Pisma Świętego Nowego Testamentu*, Pallotinum, Poznań 1990.
- Tomaszewski Mieczysław, *Utwór muzyczny w kontekście swego czasu i miejsca*, [w:] *Dzieło muzyczne, jego estetyka, struktura i recepcja*, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2005.

Streszczenie

Apokalipsa św. Jana w trzech interpretacjach muzycznych współczesnych kompozytorów Pomorza i Kujaw

Przedmiotem referatu są trzy utwory kompozytorów związanych z regionem Pomorza i Kujaw inspirowane *Apokalipsą św. Jana – Septem tubae* z 1966 i *Apokalipsa* z 1977 roku Bernadetty Matuszczak oraz *Apokalypsis* Marcina Gumieli z lat 2006–2010.

Autorka posługuje się metodologią zaproponowaną przez Mieczysława Tomaszewskiego, w której dzieło muzyczne badane jest w aspekcie funkcji spełnianych w kulturze, a więc z perspektywy funkcji ekspresywnej, impresywnej, referencjalnej i fatycznej. Dobór środków wyrazu i sposobów oddziaływania na słuchacza powiązany jest z bogatymi środkami wykonawczymi. Kategorie znaczeń pozamuzycznych niesione są przez takie układy interwałów i brzmień, które obrazują sferę *sacrum* i *profanum*. W utworach tych ilustracyjność przenika się z myśleniem symbolicznym i aluzyjnym. Kompozytorzy nawiązują do bogatej tradycji minionych epok, do gregoriańskiej psalmodii, sekwencji *Dies irae* (B. Matuszczak) oraz stosują rozwiązania formalne i brzmieniowe inspirowane symboliką liczb (M. Gumiela).

W przedstawionych trzech muzycznych interpretacjach *Apokalipsy* najsilniej zaznaczają się dwa idiomy strukturalno-ekspresywne: idiom grozy (siedmiokrotne apokaliptyczne „biada”) oraz idiom świętości – Nowego Nieba i Nowej Ziemi, w którym rozbrzmiewają słowa: *Sanctus* i *Alleluja*. To te słowa ostatecznie niosą najważniejsze przesłanie tych utworów – przesłanie nadziei i pokoju.

Słowa kluczowe: współczesna muzyka polska, funkcje dzieła muzycznego, barwa, ekspresja, symbol, stylizacje, przesłanie.

Summary

The Apocalypse of St. John in Three Musical Renditions of Contemporary Composers of Pomerania and Kujawy

The subject matter of the paper comprises of the three works of composers of the Pomerania and Kujawy region inspired by the Apocalypse of St. John – *Septem Tubae* dated 1966 and *Apocalypsis according to St. John* dated 1977 by Bernadetta Matuszczak and *Apocalypse* by Marcin Gumiela dated 2006-2010.

The author uses the methodology proposed by Mieczysław Tomaszewski, in which the musical work is examined in the aspect of its functions in culture, therefore from the perspective of expressive, impressive, referential and phatic function.

The choice of the means of expression and the ways to influence the listener are connected with rich means of performance. The categories of extramusical meanings are brought by such compositions of intervals and timbres that depict the sphere of *sacrum* and *profanum*. In these works the illustrative character interpenetrates with symbolic and allusive thinking. The composers refer to the rich tradition of the earlier periods, to the Gregorian psalmody, sequence *Dies irae* (B. Matuszczak) and apply formal and sound solutions inspired by the symbolism of numbers (M. Gumiela).

In the three presented musical renditions of Apocalypse, two structural and expressive idioms are the most noticeable: the idiom of horror (sevenfold apocalyptic “woe”) and the idiom of sanctity – New Heaven and New Earth, in which the words *Sanctus* and *Alleluja* sound. It is these words that eventually carry the strongest message of these works – the message of hope and peace.

Keywords: contemporary Polish music, functions of music work, timbre, expression, symbol, stylization, message.