



Liturgia Sacra 15 (2009), nr 1, s. 115–134

Ks. JANUSZ DREWNIAK
Włocławek, WSD

MUZYCZNA FORMA DRAMATYZACJI MOTYWU CIERPIENIA CHRYSYTA

Wydarzeniom Wielkiego Tygodnia, szczególnie Triduum Paschalnego, przypisuje się w chrześcijaństwie wyjątkowe znaczenie. Dramatyzm tych dni stanowi apogeum odkupieńczej misji Syna Bożego i jest jednocześnie najdoskonalszym aktem miłości Boga względem człowieka. Doniosłość Wielkiego Czwartku, Wielkiego Piątku i Wielkiej Soboty znalazła odzwierciedlenie w bogatej liturgii Kościoła — w celebracji Mszy Wieczerzy Pańskiej, liturgii Męki Pańskiej oraz Wigilii Paschalnej. Kulminacyjnym momentem wielkopiątkowej celebracji Męki Pańskiej jest rozważanie opisu Męki i Śmierci Chrystusa oraz adoracja krzyża. Zbawczy sens Męki Pańskiej eksponuje również liturgia Niedzieli Męki Pańskiej (Niedzieli Palmowej). Uroczysta proklamacja ewangelicznej relacji św. Jana (Wielki Piątek) oraz pozostałych Ewangelistów (Niedziela Męki Pańskiej)¹ przez stulecia wykonywana była w formie śpiewanej, na ogół w kilkuosobowej obsadzie. Muzyczny przekaz tekstu objawionego odwołujący się do sfery ludzkiej wyobraźni wydaje się być najdoskonalszą i najwłaściwszą jego formą, budzącą w człowieku moc duchowych przeżyć oraz zachwyty nad zadziwiającym dziełem miłości Boga.

Dla wielu pokoleń artystów misterium cierpienia, Śmierci i Zmartwychwstania Syna Bożego stało się twórczą inspiracją, którą starali się wyrazić przy pomocy

¹ W strukturze „A” roku liturgicznego czyta się Ewangelię wg św. Mateusza, w roku „B” — Ewangelię wg św. Marka, w roku „C” — Ewangelię wg św. Łukasza.

właściwego ich uzdolnieniom języka sztuki. Doniosłość Męki Chrystusa w ciągu dwudziestu wieków chrześcijaństwa znalazła odzwierciedlenie w malarstwie, muzyce i literaturze. Ostatnie godziny życia Zbawiciela — modlitwa w Ogrójcu, zdrada Judasza i pojmanie Jezusa, opuszczenie przez uczniów, niesprawiedliwy proces, towarzyszące mu poniżenie ludzkiej godności Jezusa, zaparcie się Piotra, droga krzyżowa, wreszcie śmierć na Golgocie i złożenie do grobu budzi wiele emocji i refleksji. Dla zobrazowania motywu pasyjnego artyści sięgają po niezliczone środki plastycznej, muzycznej czy poetyckiej ekspresji, pragnąc ukazać powagę tematu w sposób wyjątkowy i niepowtarzalny.

Pierwsze wzmianki o włączeniu ewangelicznego opisu Męki Chrystusa do obrządku liturgicznego i uroczystej formie jego wykonania (tzw. *solemniter legere*) odnajdujemy w pismach św. Augustyna (354–430)². W IV w. mękę Pańską uroczyście, na zasadzie śpiewnej deklamacji, wykonywano w Niedzielę Palmową, od VIII w. jej tekst czytano także w inne dni Wielkiego Tygodnia (Wielki Wtorek i Wielką Środę), natomiast od czasów Soboru Watykańskiego II na opisie Męki Pańskiej koncentruje się liturgia Niedzieli Palmowej oraz Wielkiego Piątku³. Od momentu gdy Męka Pańska zyskała w liturgii oprawę wokalną⁴, motyw cierpienia i Śmierci Chrystusa stał się wyzwaniem dla wielu kompozytorów wywodzących się z kręgu kulturowego Europy, głównie przedstawicieli Kościoła katolickiego i Kościołów protestanckich. W literaturze muzycznej najbardziej typową formą wypowiedzi artystycznej podejmującej ten temat jest wokalnoinstrumentalna pasja⁵. Rozkwit i największa popularność tego gatunku przypada na czasy średniowiecza, renesansu i baroku. Początkowo dzieła o tematyce pasyjnej odznaczały się walorami użytkowymi, funkcjonowały jako śpiewy liturgiczne, w późniejszych okresach zaczęto tworzyć kunsztowne opracowania koncertowe. Do najwybitniejszych należą: *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Matthaeum* (1575), ...*secundum Marcum* (1582), ...*secundum Lucam* (1582), ...*secundum Johannem* (1580) Orlando di Lasso (ok. 1532–1594), *Passio secundum Johannem* BWV 245 (1723), *Passion unseres Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten Matthäus* BWV 244 (1729) Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750)⁶, a w czasach współczesnych *Passio*

² Św. AUGUSTYN, *Sermones* 232,2.

³ Wprowadzenie śpiewu Męki Pańskiej wiązało się z architektonicznymi uwarunkowaniami obiektów sakralnych, w których śpiew był bardziej donośnym sposobem przepowiadania słowa Bożego niż recytacja; por. P. STEINITZ, *Bach's Passions*, London 1979, s. 2.

⁴ Brak dokładnej notacji melodii w pierwszych wiekach chrześcijaństwa uniemożliwia odtworzenie sposobu muzycznej realizacji Męki Pańskiej. Początki niedoskonałej notacji cheironomicznej, ograniczającej się jedynie do wskazania kierunku prowadzenia linii melodycznej, nie uwzględniającej rozpiętości poszczególnych interwałów oraz wartości rytmicznej dźwięków, sięgają dopiero IX w. Dokładniejsze relacje pojawiają się wraz z zastosowaniem notacji neumatycznej około XII w.

⁵ Opracowanie tematu ograniczam do gatunku pasji. Nie uwzględniam innych dzieł podejmujących motyw Męki Chrystusa (np. oratorium).

⁶ Spośród pięciu (lub czterech — kwestia ostatecznie do dzisiaj jeszcze nie rozstrzygnięta) pasji J.S. Bacha tylko w przypadku tych dwóch zachował się pełny zapis nutowy, pozostałe albo zaginęły,

et Mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam (1965) Krzysztofa Pendereckiego (ur. 1933).

Podjmując problematykę kształtowania wypowiedzi muzyczno-retorycznej ilustrującej cierpienie Chrystusa, nie sposób pominąć zasadniczych elementów klasycznej analizy gatunku pasyjnego: klasyfikacji formy, jej genezy i historycznego rozwoju, struktury muzycznej, libretta i funkcji liturgicznej.

1. Klasyfikacja formy i ewolucja gatunku

Termin „pasja”, utożsamiany w tradycji chrześcijańskiej z Męką Chrystusa, wywodzi się od łacińskiego słowa *passio* i oznacza „cierpienie”, „mękę”. W literaturze muzycznej tą nazwą określa się utwór religijny o charakterze dramatycznym, którego treścią jest prezentacja ewangelicznej historii Męki i Śmierci Jezusa Chrystusa⁷. Istotną kwestią funkcjonowania kompozycji pasyjnych jest ich klasyfikacja, która w przypadku dzieł o charakterze religijnym wiąże się z liturgicznym lub pozaliturgicznym przeznaczeniem utworów. Pod pojęciem twórczości liturgicznej rozumie się kompozycje związane ściśle z liturgią Kościoła i przeznaczone dla liturgii, a więc mające charakter użytkowy. Dzieła nie mające bezpośrednio zastosowania w liturgii, na ogół rozbudowane pod względem formy i aparatu wykonawczego, wykazują walor koncertowy (funkcja pozaliturgiczna). Twórczość dawnych epok wykazuje charakter liturgiczny, natomiast dorobek kompozytorów XX w. zdominowała pasja koncertowa.

Najstarszym gatunkiem pasji muzycznej jest pasja chorałowa, która wykształciła się w IV w.⁸ Jej stylistyczne źródło stanowi monodia gregoriańska z wszelkimi odcieniami śpiewu jednogłosowego, począwszy od prostej melorecytacji, po bogactwo form melizmatycznych i struktur neumatycznych. Warstwa tekstowa dzieła zaczerpnięta jest z jednej z czterech Ewangelii. W tekście misterium pasyjnego wyróżnia się trzy elementy: partia ewangelisty (narrator), słowa Chrystusa i tekst pozostałych osób (św. Piotr, tłum). Pierwotnie pasję wykonywał diakon, który, wyróżniając teksty poszczególnych osób, modulował głosem przez zmianę barwy, tempa i wysokości dźwięku. Zróżnicowanie obsady nastąpiło w X–XI w. Zrodziło ono problem natury prawnoliturgicznej. Ponieważ wykonywanie Męki Pańskiej

bądź zachowały się we fragmentach (*Pasja według św. Marka*), natomiast autorstwo *Lukaspassion* (ok. 1712 r.) jest kwestionowane.

⁷ Por. J. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne*, t. V: *Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984, s. 409; por. też: J. DREWNIAK (opr.), *Pasja*, w: T. GADACZ, B. MILERSKI (red.), *Encyklopedia religii*, t. VIII, Warszawa 2003, s. 13–15.

⁸ Por. CHOMIŃSKI, WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *dz. cyt.*, s. 409; na IV w. wskazuje również NGrove 19, s. 200 (hasło: *Passion*). Wiesław Lisecki określa początek istnienia pasji chorałowej już na III w., por. W. LISECKI, *Vademecum Passionis*, „Canor” (1993), nr 2 (5), s. 15.

związane było z celebracją Wielkiego Tygodnia, przestrzegając średniowiecznych wymogów liturgicznych, jej wykonawcami mogły być jedynie osoby duchowne i to według określonego porządku: Chrystus – kapłan, narrator – diakon, pozostałe osoby – subdiakon. Pojawił się wówczas muzyczny archetyp określający zasady konstrukcyjne poszczególnych tonów pasyjnych: rejestry głosów, tempo wykonawcze, rysunek linii melodycznej i muzyczną ekspresję. Przedstawiał się następująco: Chrystus (*vox Christi*) — głos najniższy (*inferior vox*), bas, jego partia utrzymana była w wolnym tempie i majestatycznym charakterze, niski rejestr uwydatniał spokój i godność; Ewangelista, czyli narrator (*Evangelista, Chronista*) — średni rejestr (*vox media*), baryton, wykonujący swą partię w tempie umiarkowanym; pozostałe osoby (*Turba Judaeorum* lub Synagoga) — głos najwyższy (*vox superior*), tenor, śpiewający w szybkim tempie, jego wysokie dźwięki kojarzone były z krzykiem i wrzaskiem. Niekiedy partię tłumy wykonywali wspólnie w trygłosie w równoległych kwartach i kwintach, trzymając się właściwych im rejestrów. Średniowieczne księgi liturgiczne zamieszczają podwójne oznaczenia podziału tekstu (tzw. *litterae significativae*), sugerujące zróżnicowanie charakteru, dynamiki i tempa partii wokalnych: *t, c i s* („*t*” [Chrystus — partia kapłana] — łac. *tarde* = wolno, ciężko; *tenere* – trzymać – „rozwlekać” dźwięk; „*c*” [narrator — partia diakona] — łac. *celeriter* – szybciej; *cantor* – kantor; *tonus currens* – ton wiodący; „*s*” [tłum. poszczególne osoby — partia subdiakona] — łac. *sursum* = w górę, *surgere* – wyżej; później także: synagoga) lub *b, m i a* (*bassa, media, alta voce*)⁹. Z dzieła *Rationale Divinorum Officiorum* (1287) Williama Durandusa (ok. 1237–1296) dowiadujemy się o ładunku ekspresji towarzyszącej partiom wykonawczym: partia Chrystusa brzmiała wolno, spokojnie, niemal „słodko”, słowa Żydów głośno, hałaśliwie i szybko; wiadomo również, że scenę złożenia Chrystusa do grobu w końcowym odcinku pasji należało wykonać „w tonie żałobnym”¹⁰.

Do końca XV w. pasja czerpała inspiracje ze śpiewu gregoriańskiego, co sprawiło, że średniowieczna pasja chorałowa była utworem monodycznym. Pojawienie się w muzyce XVI w. wielogłosowości stało się impulsem do ewolucji tego gatunku w kierunku wielogłosowości. Pod wpływem średniowiecznych misterii pasyjnych, stanowiących muzyczno-literacką inscenizację wątków biblijnych, pasja wzbogacona została o szeroką paletę środków kolorystycznych i agogicznych, zyskując element dramaturgiczny. Ten gatunek otrzymał nazwę pasji dramatycznej. Wielogłosowe rozwiązanie otrzymała partia tłumy i innych osób (np. Piłat, Kajfasz, Judasz), natomiast narracja Ewangelisty oraz słowa Chrystusa miały charakter jednogłosowych recytacji o znamionach chorału lub nawet bezpośrednio zaczerpnięte zostały z kanonu śpiewu gregoriańskiego, dzięki czemu znalazły zastosowanie w liturgii¹¹.

⁹ Oznaczenia te podlegały zmianom na przestrzeni wieków; por. NGrove, s. 200–201; CHOMIŃSKI, WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *dz. cyt.*, s. 410–411; DREWNIAK (opr.), *art. cyt.*, s. 13–15.

¹⁰ Por. NGrove, s. 202.

¹¹ Por. *tamże*, s. 203; por. też: CHOMIŃSKI, WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *dz. cyt.*, s. 413.

W okresie renesansu wykształcił się jeszcze jeden rodzaj pasji, który, podobnie jak wiele innych ówczesnych form, przejął wzór od formy motetowej. Pasja motetowa (zwana niekiedy przekomponowaną) ograniczała się do śpiewów chóralnych, co spowodowało, że odznaczała się bogatym zasobem środków polifonicznych. *Cantus firmus* opracowania chóralnego pochodzący z chorału gregoriańskiego umieszczany był w głosie tenorowym. Zagęszczona polifoniczna faktura partii chóralnej, „zamazująca” niejednokrotnie warstwę tekstową, a także brak partii solowych, przyczyniły się do zatarcia pierwiastka dramatycznego. Pasja motetowa pozbawiona była liturgicznego charakteru, w związku z czym wystawiana była nie w kościołach, lecz na scenie. Powodem tego było stosowanie, obok fragmentów ewangelii, także innych tekstów, ponadto warstwa muzyczna zawierała częściowo melodie spoza kręgu chorału gregoriańskiego. Zaniechanie *stricte* liturgicznego charakteru pasji wiązało się również z przejmowaniem od XV w. wykonawczych funkcji duchownych przez coraz bardziej rozbudowane zespoły wokalne.

Dalsza ewolucja gatunku pasji w epoce renesansu dotyczyła sposobu opracowania warstwy tekstowej. Pośrednio przyczyniły się do tego reformatorskie tendencje związane z wprowadzaniem do liturgii języka narodowego. Nastąpiło wówczas rozróżnienie twórczości pasyjnej na katolickie dzieła łacińskojęzyczne oraz protestanckie, oparte na tekście niemieckim. Innym symptomem zmian zachodzących w warstwie słownej kompozycji pasyjnych był zakres wykorzystania tekstu ewangelicznego. W części utworów podstawę stanowił pełny opis Męki Pańskiej, zaczerpnięty z jednej z czterech Ewangelii, w innych przypadkach dokonywano skrótu tekstu ewangelicznego. Trzecie rozwiązanie zakładało kompilację różnych fragmentów czterech Ewangelii, często z uwzględnieniem siedmiu słów Chrystusa na krzyżu. Ta koncepcja otrzymała nazwę *Summa Passionis* (niekiedy używano określenia „harmonia pasyjna”) i znalazła zastosowanie w twórczości kompozytorów katolickich oraz protestanckich¹².

Pierwszym, który nadał kształt pasji renesansowej, był flamandzki kompozytor Jacob Obrecht (ok. 1457–1505). Przykładem tego gatunku jest czterogłosowe dzieło *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Matthaeum*, którego autorstwo przypisuje się Obrechtowi lub Antoine de Longuevalowi (ok. 1498–1525). Przedstawicielami formy pasji XVI w. byli: Claudin Sermisy (ok. 1490–1562), Johann Walter (1490–1570), Cipriano de Rore (1515–1565), Francisco Guerrero (1528–1599), Orlando di Lasso (1532–1594) i Tommaso Ludovico de Vittoria (1548–1611).

W XVII w. nastąpił przełom w ewolucji twórczości pasyjnej. Pod wpływem charakterystycznej dla baroku monodii akompaniowanej oraz stylu koncertującego do formy pasyjnej zaczęły przenikać elementy stylistyczne kantaty i oratorium. W celu wzbogacenia pierwiastka dramatycznego nastąpiło rozczłonkowanie struktur formalnych pasji. Chorałowy ton pasyjny zastąpiony został monodycznym recytatywem, pojawiły się części aryjne, chóralne i instrumentalne. W efekcie tych

¹² NGrove, s. 203; por. też: CHOMIŃSKI, WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *dz. cyt.*, s. 414.

zmian głównymi współczynnikami formy pasji stały się chóry, chorały oraz ustępy chorałowe, a także partie solowe obejmujące recytatywy, ariosa i arie. Zwiększony został również skład instrumentarium. Wzorem kantat i oratoriów obsadę orkiestry poszerzono w pasji o *basso continuo* oraz grupę instrumentów koncertujących. Te wokalne i instrumentalne rozwiązania doprowadziły do wzbogacenia formy pasyjnej o liczne elementy dramatyczne, a gatunek otrzymał nazwę pasji oratoryjno-kantatowej. Do rozwoju barokowej formy pasyjnej przyczynili się głównie kompozytorzy niemieccy. Zaczęli oni jednak swobodnie traktować warstwę tekstową utworów, wprowadzając fragmenty spoza Ewangelii (np. psalmy), a niektóre części chorałowe zaopatrywali w teksty poetyckie. Ustępowanie miejsca narracji ewangelicznej tekstom pozabiblijnym, w tym także poetyckiej parafrazie, spowodowało stopniowe zacieranie użytkowego, liturgicznego waloru pasji, a przestrzeń do wykonywania tego gatunku stała się salą koncertowa. Kierunek oratoryjno-kantatowy ewolucji pasji zapoczątkowany został około 1640 r. w Hamburgu przez Thomasa Selle (1599–1663), w którego dorobku na czoło wysuwa się *Passion nach dem Evangelisten Johannes* (1641). Najwybitniejszym twórcą tego gatunku w czasach wczesnego baroku był Heinrich Schütz (1585–1672). Jego dzieła wokально-instrumentalne: *Die sieben Worte unsers lieben Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi am Kreuz* (1645) oraz *Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Matheum, ...Lucam, ...Johannes* (1666) wywarły silny wpływ na twórczość późniejszych kompozytorów, m. in. J.S. Bacha. Mistrzostwo techniki kompozytorskiej prezentują dwa wspomniane już dzieła J.S. Bacha. Wśród pozostałych utworów tego gatunku na uznanie zasługuje zbiór 52 pasji Georga Philippa Telemanna (1681–1767), ponad 20 pasji Carla Philippa Emanuela Bacha (1714–1788) oraz *Der Tod Jesu* (1755) Carla Heinricha Grauna (1703–1759).

Kolejne epoki nie wniosły znaczących wartości i zmian do rozwoju formy pasyjnej. W dorobku klasyków i romantyków gatunek ten był marginalizowany. Kompozytorzy odstępowali od ścisłego wymogu stosowania tekstu ewangelicznego, który dotychczas stanowił element formotwórczy pasji, niezależniac się od czynnika literackiego. Obok Ewangelii wykorzystywali także teksty psalmów oraz teksty poetyckie, co spowodowało zmianę pierwotnego charakteru pasji z wiernego opisu historii Męki Pańskiej na jej dość swobodną parafrazę. Ten ewolucyjny przełom dał początek istnieniu formy oratorium pasyjnego. Godne odnotowania są klasyczne przykłady tego gatunku: *Chrystus na Górze Oliwnej* (1803) Ludwiga van Beethovena (1770–1827) oraz *Siedem ostatnich słów Chrystusa na krzyżu* (1795–1796) Josepha Haydna (1732–1809). Wkład w rozwój formy pasyjnej wniósł Józef Elsner (1769–1854), twórca *Passio Domini nostri* op. 65 na 14 głosów solowych, 3 chóry czterogłosowe i orkiestrę. To potężne dzieło, powstałe w latach 1835–1837, nosi znamiona różnych stylów muzycznych reprezentowanych w muzyce XVIII w., spośród których najwyraźniej zaznaczają się cechy szkoły neapolitańskiej¹³.

¹³ Problem polskiej twórczości pasyjnej XVIII w. szeroko podjęty został w pracy: K. MROWIEC, *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII wieku*, Kraków 1972.

Zainteresowanie gatunkiem pasji wzrosło dopiero w XX w. Przykładem twórczości tego okresu są: *Passions-musik nach dem Evangelisten Markus* (1929) Kurta Thomasa (1904–1973), *Golgotha* (1945–48) Franka Martina (1890–1974), *Passionsbericht des Matthäus* (1950) Ernsta Peppinga (1901–1981), *Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Joannem* (1982) Arvo Pärta (ur. 1935), *Johannespassion* (1953) Herberta Colluma (1914–1982). W krąg XX-wiecznych kompozytorów wpisuje się również Ryszard Bukowski (1916–1987) z dorobkiem dwóch pasji: *Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Matheum* (1980) oraz *...secundum Marcum* (1981) na głosy solowe, chór i orkiestrę. Najznakomitszym jednak dziełem w twórczości pasyjnej XX w. jest *Passio et Mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam* (1965) Krzysztofa Pendereckiego.

2. Motyw cierpienia Chrystusa twórczym wyzwaniem dla sztuki kompozytorskiej

Kompozytorzy wszystkich epok wykorzystywali bogactwo środków stylistycznych do wyrażania treści pozamuzycznych. Wśród różnorodności sposobów i metod wykryły się cztery główne nurty charakterystyczne dla idiomu muzyki programowej: począwszy od najprostszej imitacji akustycznej, przez doskonalszą muzyczną ilustrację obrazów, prezentację myśli, uczuć i wyobrażeń za pomocą skomplikowanych skojarzeń muzycznych, aż po przekładanie retorycznych założeń mowy na język dźwiękowy. Kolejne epoki stworzyły charakterystyczne formuły muzyczne wywołujące wielobarwne, emocjonalne skojarzenia, które stały się swoistym pomostem łączącym muzykę ze sztuką oratorską. Szczególnie twórcy baroku dążyli do jak najwierniejszego wyrażenia obrazów i uczuć dla wywołania pożądanego afektu. Kunsztowne zabiegi kompozytorów tego okresu doprowadziły do zatarcia granicy tak zwanej muzyki „czystej”, absolutnej. Począwszy od połowy XVII w. przez niemal dwa stulecia „mowa dźwięków” odgrywała w muzyce rolę fundamentalną¹⁴.

Twórczość pasyjna, mimo iż podejmowana przez kompozytorów w ciągu wieków z różną intensywnością, zyskała w literaturze muzycznej dużą popularność. Zasygnalizowany proces ewolucji formy pasyjnej daje podstawy do stwierdzenia, iż wątek pasyjny stał się niewyczerpanym źródłem twórczej inspiracji. Motyw pasyjny w dorobku kompozytorskim obecny jest w dwóch wymiarach — wiąże się z warstwą muzyczną i tekstową. Kompozytorzy posługiwali się na ogół tekstem biblijnym w łacińskim przekładzie *Wulgaty* (średniowieczna pasja chorałowa). W poszukiwaniach warstwy tekstowej u twórców następnych epok spotykamy tendencje wykorzystywania przekazu ewangelicznego w języku narodowym (wpływ reformacji), także parafrazy i kompilacje tekstów biblijnych oraz religijne teksty poetyckie. Muzycznym źródłem opracowania były początkowo melodie chorału

¹⁴ Por. N. HARNONCOURT, *Muzyka mową dźwięków*, tł. M.. Czajka, Warszawa 1995, s. 148.

gregoriańskiego (średniowiecze), później także chorału protestanckiego (głównie kompozytorzy niemieckiego baroku) i inne śpiewy liturgiczne (twórczość XX w.).

Barokowy wpływ monodii akompaniowanej na dzieła kantatowo-oratoryjne, również na formę pasyjną, zainicjował nowatorską konwencję twórczą uwzględniającą prymat tekstu nad muzyką. Semantyczny i ekspresyjny wymiar tekstu słownego zaczął odtąd pełnić w dziełach wokalnie-instrumentalnych rolę nadrzędną. Celem zabiegów kompozytorskich na etapie aktu twórczego stało się wypracowanie modelu zespolenia struktur dźwiękowych z tekstem słownym w jednolitą formę organizmu muzycznego, wpływającego u odbiorcy nie tylko na zrozumienie przesłania tekstu, lecz przeżycie duchowego wymiaru przekazu biblijnego. Istota i sens barokowej wymowy tkwiły w jak najdoskonalszym, tzn. wyrazistym, dramatycznym i emocjonalnym, wyrażeniu treści płaszczyzny semantycznej za pomocą figur retorycznych. Konwencja twórcza tej epoki zakładała niezwykle bogactwo i różnorodność dźwiękowych interpretacji słowa. Priorytetową zasadą przy podejmowaniu zabiegów opracowania materiału muzycznego było uwzględnienie literacko-muzycznych alegorii. Pozamuzyczne znaczenie wywołujące szeroką paletę odczuć i emocji określonych w założeniach teorii afektów (*Affektenlehre*) przypisywano tonacjom, instrumentom, jak i gatunkom muzycznym¹⁵.

Autor nie stawia sobie za cel wyczerpującego przedstawienia zjawiska muzycznej retoryki i zaprezentowania kompletnego katalogu form retorycznych¹⁶. Prezentowane treści ograniczają się do ogólnych spostrzeżeń, zawierają wybrane pojęcia i figury, dają jedynie fragmentaryczny wgląd w rozległe horyzonty dźwiękowych interpretacji tekstu słownego i sfery pozamuzycznej. Opracowanie ma zasignalizować funkcjonalność „mowy dźwięków” (*Klangrede*) w obszarze muzyki religijnej. Przykładowe formuły muzycznej retoryki autor zaczerpnął z modelowych dzieł gatunku pasyjnego — barokowej oracji muzycznej *Passion unseres Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten Matthäus* J.S. Bacha oraz XX-wiecznej *Passio et Mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam* Krzysztofa Pendereckiego. Tekst

¹⁵ A. KISIEL, *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha. Próba rekonstrukcji procesu przygotowania oracji muzycznej* (Musica Practica, Musica Theoretica 5), Poznań 2003, s. 45.

¹⁶ Problem alegorii i retoryki muzycznej szerzej przedstawia: H.H. UNGER, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Hildesheim–Zürich–New York 1985; M. BUKOFZER, *Allegory in Baroque Music*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 3 (1939–1940), s. 1–25; M. RUHNKE, *Musikalisch-rhetorische Figuren und ihre musikalische Qualität*, w: D. ALTENBURG (red.), *Ars musica. Musica scientia. Festschrift Heinrich Hünschen zum fünfundsiebzigsten Geburtstag am 2. März 1980 überreicht von Freunden, Kollegen und Schülern*, Köln 1980, s. 385–399; H.H. EGGBRECHT, *Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung*, München–Mainz 1988; E. CHAFE, *Allegorical Music: The “Symbolism” of Tonal Language in the Bachs Canons*, „The Journal of Musicology” (1984), t. III, nr 4, s. 340–362; E. CHAFE, *Tonal Allegory in the vocal music of J.S. Bach*, Berkeley 1991; E. PLATEN, *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Werbeschreibung, Rezeption*, Kassel 1991; W. WERKER, *Bach Studien. Die Matthäus Passion*, Leipzig 1923; wśród polskojęzycznych opracowań podejmujących problem retoryki muzycznej u Bacha jest: KISIEL, *dz. cyt.*

uwzględnia najbardziej charakterystyczne zwroty melodyczne i figury retoryczne występujące w tych utworach.

Podjęmując dzieło analizy muzycznej, należy uwzględnić pewien margines niedoskonałości współczesnych metod badawczych, szczególnie w odniesieniu do twórczości kompozytorów minionych epok, w związku z istniejącymi różnicami kulturowymi, estetycznymi, jak również subiektywnymi odczuciami twórcy i odbiorcy dzieła. Dla potwierdzenia tej uwagi oprzeć się można na stwierdzeniu Nikolausa Harnoncourta, wybitnego znawcy stylistyki muzyki dawnej, w odniesieniu do własnych produkcji interpretacyjnych:

Jeśli dzisiaj uprawiamy muzykę przeszłości, to jednak nie potrafimy już czynić tego tak, jak nasi poprzednicy z wielkich epok. Utraciliśmy spontaniczność, która by nam pozwalała sprowadzić wszystko do teraźniejszości (...). O wierności możemy mówić wtedy, kiedy wykonanie jest zbliżone do wizji dźwiękowej, jaką miał kompozytor w chwili tworzenia. Widać więc, że jest to możliwe tylko do pewnego stopnia: pierwotna idea pozostaje w sferze domysłów, zwłaszcza gdy chodzi o muzykę odległych epok¹⁷.

3. Motyw pasyjny w ujęciu języka muzycznej retoryki *Pasji według św. Mateusza* J.S. Bacha

Johann Sebastian Bach był niedoścignionym mistrzem sztuki retoryki muzycznej. Jego twórczość, podobnie jak muzyka całego baroku, prezentuje obfity zasób motywów ilustracyjnych przedstawiających afekty. W przenikniętych duchem Biblii dziełach wokально-instrumentalnych warstwa tekstu literackiego integralnie zespolona jest z opracowaniem muzycznym utworu, stąd umiejętność interpretacji środków konstrukcyjno-wyrazowych staje się kluczem do zrozumienia całej twórczości kompozytora. Bogaty katalog zjawisk alegorii muzycznych zawierają pasje. Ten gatunek stał się w dorobku Bacha wielkim, dramatycznym wyznaniem wiary płynącym z głębi duszy kompozytora. Chorały pasyjne przybrały formę modlitwy wspólnotowej pierwotnej gminy chrześcijańskiej, arie przywołują głos płynący z wnętrza, z duszy człowieka, stanowią ponadto pełen dramaturgii i emocjonalnego ładunku komentarz najistotniejszych wydarzeń prezentowanych w utworze. Wobec wielkości dzieł pasyjnych wyrażającej się w bogactwie inwencji melodycznej, głębi wyrazu, w zadziwiającej logice konstrukcji i mistrzostwie zastosowanych środków technicznych, z trudem przychodzi przyjąć fakt, iż twórcza aktywność Bacha była aktem spontanicznego działania. Geniusz Bacha sprawił, że w kształtowaniu wypowiedzi retorycznej kompozytor nie trzymał się ściśle muzycznych schematów, ani matematycznych wzorów i proporcji, pomimo tego po mistrzowsku wykorzystywał znajomość założeń formalnych muzycznej retoryki (*Decoratio*).

¹⁷ HARNONCOURT, dz. cyt., s. 13.

Doniosłe dla chrześcijaństwa wydarzenia związane z męką Chrystusa wyraził przy pomocy własnego języka muzycznego w sposób najtrafniejszy i najdoskonalszy.

Męka i śmierć, Odkupienie i Zmartwychwstanie to „klasyczne” dogmaty, na których Bach buduje swoją „muzyczną teologię”. Ogólny obraz ekspresji literacko-muzycznej daje podstawy do zróżnicowania dramatycznego rysunku obydwu jego *Pasji*. Bardziej zwarta, w wyrazie emocjonalnym bliższa realnej rzeczywistości akcja *Johannes-Passion* odbiega nieco od subtelnej, lirycznej, przenikniętej duchem medytacji i epickiego spokoju *Matthäus-Passion*. Bach dokonał połączenia elementów tradycji — średniowiecznej pasji chorałowej ograniczającej się do tekstu biblijnego, z nowatorską, typową dla formy oratoryjnej interpolacją tekstów poetyckich wykorzystanych w partiach recytatywnych, chorałowych i aryjnych. Poza dwoma rozdziałami Ewangelii św. Mateusza (Mt 26; 27), uzupełnionymi jednym werselem Ewangelii św. Jana (J 19,24) oraz Pieśni nad pieśniami (Pnp 6,1), zaczerpniętymi z obowiązującego wówczas w Kościele ewangelickim niemieckiego przekładu Wulgaty autorstwa Marcina Lutera, Bach wykorzystał teksty chorałów protestanckich oraz teksty poetyckie tworzącego pod pseudonimem Picander — Christiana Friedricha Henrici’ego. Plan fakturalny *Pasji według św. Mateusza* uwzględnia wielki aparat wykonawczy: dwa czterogłosowe chóry mieszane, chór chłopięcy, dwie orkiestry z organami i klawesynem oraz sześciu solistów (sopran, alt, tenor, dwa barytony i bas). Można przypuszczać, że nadając dziełu dwuchórowe opracowanie, kompozytor miał zamiar wykorzystać architektoniczne i akustyczne warunki wnętrza kościoła św. Tomasza w celu osiągnięcia efektu przestrzennego brzmienia chóralnego.

Pasje Bacha klasyfikuje się dziś jako dzieła koncertowe, za życia kompozytora miały jednak charakter użytkowy, tworzone były dla potrzeb liturgicznych. Do obowiązków Bacha pełniącego funkcję kantora kościoła św. Tomasza w Lipsku, oprócz codziennej gry na organach oraz nauczania muzyki w przykościelnej szkole, należało komponowanie muzyki towarzyszącej codziennej i świątecznej liturgii. Centralnym momentem religijnych przeżyć w Kościele protestanckim jest liturgia wielkopiątkowa, w związku z czym szczególną rolę przypisuje się twórczości pasyjnej. Na użytkowy walor pasyjnych dzieł Bacha wskazuje podporządkowanie ich architektce funkcji obrzędowej. Zgodnie z tradycją protestancką pasje dzielone były na dwie części, pomiędzy którymi pastor wygłaszał kazanie¹⁸. Plan formalny dzieła Bacha ukształtowany został według schematu: recytatyw, aria, chorał. Powyższa

¹⁸ Układ liturgii wielkopiątkowej w czasach Bacha przedstawiał się następująco: 1. Pieśń wspólnotowa; 2. Lekcja; 3. Muzyczna Pasja (część pierwsza); 4. Modlitwa; 5. Komentarz; 6. Słowo wprowadzające; 7. Pieśń gminna; 8. Wieczerza (zawierająca pieśni wielkopostne wspólnoty); 9. Modlitwa; 10. Przerwa; 11. Muzyczna Pasja (część druga); 12. Modlitwa; 13. Pieśń końcowa; 14. Błogosławieństwo; 15. Cisza; por. PLATEN, *dz. cyt.*, s. 231. Dwuczęściowy podział sugerował również możliwość wykonywania jednej części w porze dopołudniowej, a drugą po południu; por. CHOMIŃSKI, WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *dz. cyt.*, s. 422.

konstrukcja powoduje stopniowe potęgowanie napięcia dramatycznego utworu. Dla zróżnicowania pierwiastka dramatycznego ciągłość biblijnej narracji wyrażonej najczęściej ariosowym recytatywem Ewangelisty kompozytor niekiedy nagle przerywa. Nieoczekiwany zwrot akcji staje się impulsem dla duchowej medytacji. Elementami powstrzymującymi rozwój akcji są następujące po recytatywie, komentujące i rozwijające wątek narracyjny Ewangelisty, arie oraz chorały. Arie kwalifikuje się do kategorii liryki religijnej o refleksyjnej, medytacyjnej tematyce ukierunkowanej w pasji na problem cierpienia i wiary. Wyrażające najczęściej modlitewne uczucia wiernych, proste, kontrapunkcyjne opracowania chorałów w technice *nota contra notam* oraz bardziej kunsztowne, tworzone na zasadzie linearyzmu polifonicznego formy Bacha nadały nowy, indywidualny styl protestanckiej muzyce kościelnej. Partiom chóralnym, w zależności od ich charakteru oraz pełnionej roli w przekazie treści, kompozytor nadał funkcje: komentującą, ilustracyjną (onomatopeiczną), pochwalną, dramatyczną lub liryczną¹⁹. Recytatywy otrzymały u Bacha różnorodny charakter. Oparty wyłącznie na tekście ewangelicznym i przyporządkowany osobie Ewangelisty recytatyw relacjonujący zawiera wątki dramatyczne, natomiast utrzymany w formie dialogowanej powierzany jest także innym postaciom. W partiach dialogowanych Bach nie dokonuje jakiegoś szczególnego rozróżnienia poszczególnych osób odmienną strukturą. Od tenorowego recytatywu narratora pozostałe różnią się jedynie rejestrem. Wyjątek stanowią wystąpienia Jezusa, w których recytatyw przyjmuje formę ariosa, a uroczysty nastrój podkreślony jest przez bogatsze pod względem faktury i formy towarzyszenie sekcji instrumentów smyczkowych. Kwestiom Jezusa Bach nadał formę *recitativo accompagnato*, natomiast partii Ewangelisty i innych osób: Piotra, Judasza, Piłata, żony Piłata, kapłana i służby — *recitativo secco*²⁰. Recytatyw onomatopeiczny, którego źródłem literackim może być zarówno Biblia, jak i poezja, pełni najczęściej rolę ilustracji dźwiękowej cudownych, spektakularnych wydarzeń (np. trzęsienie ziemi, rozpadanie się skał, otwarcie grobów, rozerwanie się kotary świątynnej na dwie części) lub służy zobrazowaniu ogromu cierpienia Chrystusa. Funkcją recytatywu refleksyjnego wyposażonego w tekst poetycki jest pobudzenie słuchacza do intelektualnego i duchowego zamyślenia nad treścią akcji dramatycznej²¹. Tworząca część pasyjnej narracji dramaturgiczna funkcja partii solowych (recytatywy, arie i ariosa) oraz chóralnych (chorały i inne ustępy) sprawiła, że stały się one u Bacha głównymi współczynnikiem formy pasyjnej.

Konstrukcja narracyjna *Pasji według św. Mateusza* obejmuje dwie części rozczłonkowane na 24 sceny. Akcja utworu rozpoczyna się zapowiedzią ukrzyżowania Jezusa na dwa dni przed Jego śmiercią. Tworząc dalsze wątki narracji, kompozy-

¹⁹ Por. CHOMIŃSKI, WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *dz. cyt.*, s. 427.

²⁰ Por. E. ZAVARSKÝ, *J.S. Bach*, tl. M. Erhardt-Gronowska, Kraków 1985, s. 311.

²¹ *Tamże*, s. 442–446.

tor skupił się na wyeksponowaniu najistotniejszych wydarzeń grupując je w trzech obrazach: (1) *Ostatnia Wieczerza*, (2) *Ogród Oliwny*, (3) *Pojmanie, proces, ukrzyżowanie i złożenie do grobu*. Funkcję rozwoju akcji dramatycznej powierzył Ewangelście, który prowadzi dialog z Jezusem oraz pozostałymi osobami. Czynny udział w akcji biorą także drugoplanowe głosy solowe oraz chór wcielający się w rolę tłumu; im Bach powierzył ponadto funkcję komentarza.

Pasja według św. Mateusza obfituje w zwroty retoryki muzycznej. Ich rozpiętość emocjonalna i wyrazowa świadczy o dużej inwencji kompozytora, który w swojej wypowiedzi nie zatrzymał się jedynie na realistycznym opisie Męki Chrystusa, ale posunął się znacznie dalej. Na przestrzeni całego dzieła dostrzec można ponad sto figur retorycznych²². Bogactwo języka muzyczno-retorycznego Bacha koncentruje się wokół dwóch religijnych rzeczywistości: język symboliki ukierunkowany jest na atrybuty Boga, np. istnienia i natury Trójcy Świętej, potęgi, miłości, miłosierdzia Bożego, dotyczy również uniwersalnych pojęć chrześcijańskich, jak np. łaska, grzech, odkupienie. Bach wykorzystuje każdą okazję, aby środkami muzycznymi wyrazić także elementarne ludzkie sytuacje, np. postawy, ruchy, gesty oraz emocje — radość, smutek, żal, strach. Muzyczne ilustracje nie stały się jednak dla kompozytora celem samym w sobie. Sugestywność obrazów przyczynia się do integracji dzieła, łącząc tekst i muzykę w harmonijną całość²³.

Już w początkowym podwójnym chórze *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen* kompozytor snuje wizję drogi krzyżowej Chrystusa, ilustrując postawę tłumu mieszkańców Jerozolimy przepychających się w kierunku Skazańca, pragnących stać się naocznymi świadkami dramatycznych wydarzeń. Dramaturgii dodają wywołujące tumult i zamieszanie ich krzykliwe komentarze. Falisty kierunek linii melodycznej ozdobnych, koloraturowych partii wokalnych sprawia wrażenie rosnącego niepokoju wśród ciekawskiego tłumu. To wrażenie dodatkowo potęgują ciężkie akcenty instrumentalnego wstępu²⁴.

Duchowe cierpienie towarzyszące modlitwie Jezusa w Ogrodzie Getsemani kompozytor ilustruje recytatywem *a doi Cori* „*O Schmerz! bier zitter das gequälte Herz*” i następującą po nim arią *Ich will bei meinen Jesu wachen*. Lęk Chrystusa Bach ukazuje w krótkich motywach westchnień fletów i obojów oraz w partii kontrabasów, gdzie na długim odcinku utrzymywane na jednym tonie szesnastki wyrażają „drżenie” zatrwożonego Zbawiciela. Całości efektu dopełnia wzmacniające wrażenie niepokoju i udręki Chrystusa przeciwstawne akcentowanie motywów partii fletów i kontrabasów²⁵. Następujące chwilę później wkroczenie oddziałów

²² Figurą retoryczną w muzyce określa się specyficzny układ dźwięków, który w połączeniu z tekstem słownym tworzy konstrukcję o wymowie retorycznej; por. KISIEL, *dz. cyt.*, s. 97.

²³ Por. B. POCIEJ, *Bach — muzyka i wielkość*, Kraków 1972, s. 51–52.

²⁴ Por. A. SCHWEITZER, *Jan Sebastian Bach*, tł. M. Kurecka, Kraków 1987, s. 476–477.

²⁵ *Tamże*, s. 483.

wojska w celu pojmania Jezusa kompozytor przedstawił przy pomocy rytmiki marszowej w arii *a doi Cori* (sopran, alt) *So ist mein Jesus nun gefangen*. Utrzymany w unisonie ćwierćnutowy puls sekcji smyczkowej imituje dudnienie kroków nadchodzących żołnierzy.

W scenie zapowiedzi zdrady podczas Ostatniej Wieczerzy, gdy zaniepokojeni uczniowie kolejno zadają Chrystusowi pytanie: „Panie, czy to ja?” (chór *Herr, bin ich's?*), Bach stosuje figurę anafory, czyli szybkiego przeprowadzenia motywu pomiędzy głosami, w tym przypadku dwusylabowego motywu *bin ich's?*, tworząc strukturę polifoniczną. W tej scenie kompozytor wykorzystuje również symbolikę liczb. W pytaniu Judasza (partia Judasza *Bin ich's, Rabbi?*) słowo „Panie” pojawia się jedenaście razy, co sugeruje wyłączenie jego autora, zdrajcy, z grona dwunastu Apostołów.

Motywy związane z tragiczną postacią Judasza zostały przez Bacha potraktowane z wielką pieczołowitością. Świadczą o tym licznie zwroty retoryczne. W arii *Gebt mir meinen Jesum wieder* daje się słyszeć odgłos srebrników spadających na posadzkę świątyni. W scenie przeklinania Judasza po zdradzie i pojmaniu Jezusa w Ogrójcu (chór *Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden*) kompozytor użył figury *abruptio*, czyli nagłego zerwania wątku dramatycznego doprowadzonego niemalże do kulminacji. W poprzedzającej partii chóralną cytowanej wcześniej arii *So ist mein Jesus nun gefangen* akcja uległa radykalnemu spiętrzeniu przez nagromadzenie pytań retorycznych („czy w niebiosach zabrakło już błyskawic i gromów?”). W kluczowym momencie rozwoju akcja zostaje przerwana. Rozwijająca się od jedno- do dwóchórowego układu figura wiąże się z uczuciem wielkiego emocjonalnego wzburzenia, które spowodowane jest brakiem uzyskania odpowiedzi i możliwości rozwiązania problemu. W wyniku tego po krótkiej pauzie chór podejmuje serię przekleństw pod adresem zdrajcy. Czynnikiem ilustrującym spiętrzenie emocji jest zagęszczenie faktury w postaci licznych figuracji w partii orkiestrowej, ostra rytmika w odcinkach chóralnych oraz korespondencja motywiczna w partii chóralnej i instrumentalnej. Drugą konstrukcją użytą na tak krótkim odcinku (104 takt chóru *Sind Blitze*) jest jedna z najbardziej wyrafinowanych w retoryce muzycznej figur — *aposiopesis*. Nagle milczenie wyraża generalna pauza²⁶. Tragiczną w skutkach zdradę Judasza we wstępie instrumentalnym do stanowiącej komentarz tego wydarzenia arii *Blute nur, du liebes Herz* Bach ilustruje figurą *catachresis*. Świadome nadużycie, muzyczny fałsz w postaci zastosowania niedozwolonej w tamtych czasach techniki *fauxbourdon* oraz niezgodnego z ówczesnymi zasadami rozwiązania występujących w tym fragmencie dysonansów w postaci synkop, obrazuje fałszywą, grzeszną postawę ucznia Chrystusowego.

²⁶ Por. CHOMIŃSKI, WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *dz. cyt.*, s. 439; por. też KISIEL, *dz. cyt.*, s. 151.

Bach w *Pasji* akcentuje dramatyczny wątek zaparcia się św. Piotra. Tuż po tym wstrząsającym wydarzeniu rozpaczliwy szloch przepojony żalem i prośbą o wybaczenie rozlega się w arii *Erbarne dich*. Mistrzowski efekt wyrażenia żalu i bólu przepelniającego serce Piotra, a nawet odgłos jego kapiących łez, kompozytor osiągnął stosując *passus duriuskulus*. Nieprzyjemne w odbiorze przejścia polegają na zakłóceniu naturalnej postaci skali diatonicznej chromatycznym pochodem dźwięków, głównie w solowej partii skrzypiec. Tej samej figury, łączonej często w literaturze muzycznej z opisem zdrady, polegającej na wykorzystaniu w melodii skoku w dół o niedozwolony zwiększony interwał, wzmocnionej więc dodatkowo *saltus duriusculus*, kompozytor użył w wyrażającej pokutę i skruchę grzesznika arii *Buß und Reu*. Falszywe brzmienie tej figury ilustruje niegodziwy występek Apostoła²⁷.

Niezwykła różnorodność kolorystyki brzmieniowej oraz bogactwo środków wyrazu zawarta została w scenie ubiczowania Chrystusa (recytatyw *Erbarne es Gott*). Stosując się do zasad teorii afektów jako głównego środka wyrazu, kompozytor użył chromatyki, którą związał z harmoniką i melodyką. Połączenie harmoniczne opierające się na stosunkach dominantowych powoduje intensyfikację napięcia emocjonalnego. Przeszywający Jezusa ból oraz tragizm tego wydarzenia wyraził ciągiem dysonansów w partii akompaniamentu oraz skokiem melodycznym o interwał kwarty zwiększonej w partii altu. Zastosowanie niedopuszczalnych według zasad harmoniki funkcyjnej środków nosi nazwę *catachresis*. Na dłuższym odcinku (niemal pięć taktów) partii orkiestrowej następuje nadużycie polegające na irytującym odbiorze narastającym ciągu współbrzmień dysonansowych imitujących odgłos ciosów wymierzanych Jezusowi. Ich rozwiązanie następuje dopiero w piątym takcie, gdy pada komenda: „Przestańcie!” (*Haltet ein!*). Odgłosy uderzeń bicia kontynuowane są w rozwijającej ten dramatyczny wątek arii *Können Tränen meiner Wangen*. Na tle motywów odtwarzających uderzenia w dołączonym szeregu szesnastek w partii orkiestry zdają się słyszeć okrzyki niektórych świadków tej sceny błagających oprawców o litość dla Skazańca. Nawoływanie to Bach wyraził w partii wokalne niedozwolonymi, drażniącymi ucho słuchacza, skokami interwałowymi (*salti duriusculi*) z oparciem na drugie nutcie²⁸.

Barwne efekty dźwiękowe towarzyszą scenie drogi krzyżowej Jezusa, Jego upadku pod krzyżem oraz pomocy okazanej przez Szymona Cyrenejczyka. Rysunek linii melodycznej głównego tematu arii *Gerne will ich mich bequemen* symbolizuje zmaganie się umęczonego Chrystusa z bólem i ciężarem krzyża. Skoki interwałowe, ocieżyły wstępujący ruch melodii i opadający natychmiast jej kierunek wyrażają potknięcia, upadki i próby powstania, zakończone ponownymi upadkami. Podobne motywy odnajdujemy w akompaniamencie recytatywu *Ja! freilich will*

²⁷ Por. CHOMIŃSKI, WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *dz. cyt.*, s. 447.

²⁸ Por. SCHWEITZER, *dz. cyt.*, s. 490.

in uns das Fleisch und Blut, gdzie silnie zaakcentowana ósemka następująca po dwóch szesnastkach oddaje chwiejne kroki Jezusa potykającego się o krzyż i kamienie, w ostateczności upadającego z wycieńczenia²⁹. Dla wzbogacenia emocji towarzyszących drodze krzyżowej Jezusa oraz współczujących mu ludzi Bach zastosował figurę *suspiratio*, zamieszczając w partii głosu basowego delikatne, równomierne pauzy sugerujące westchnienie i łkanie. W arii *Komm, süßes Kreuz*, rozwijającej myśl poprzedzającego ją recytatywu, przybierające na sile i tempie dźwięki sugerują podjęcie krzyża przez Szymona i podążenie do przodu pewnym krokiem. Marszowy charakter w tym fragmencie potęguje akompaniament *continua*.

Scena pod krzyżem (chór *Der du den Tempel Gottes zerbrichst*) przynosi szczególne ożywienie partii chóralnych i orkiestrowych. Dla zilustrowania drwiącego śmiechu i okrzyków tłumu gapiów kompozytor przeprowadza motyw imitujący szyderczą reakcję Żydów, nadając głosom chóralnym i instrumentalnym (np. flet) samodzielny charakter.

Dużym walorem ekspresji odznacza się moment śmierci Jezusa. Kres życia kompozytor zwykł ilustrować w swojej twórczości dźwiękiem bijących dzwonów. Również w *Pasji* w recytatywie–arioso *Ach, Golgotha, unsel'ges Golgotha* śmierci Chrystusa towarzyszy głuchy ton dzwonów imitowany na początku każdego taktu dźwiękiem instrumentów dętych. Pojawiający się niespodziewanie w zakończeniu recytatywu w szeregu współbrzmień konsonansowych nie rozwiązany dysonans septymy wielkiej (figura *parrhesia*) budzi grozę związaną z niepewnym losem ludzkości, na której ciąży wina za ukrzyżowanie Mesjasza. Wymowna jest następująca po recytatywie aria *Sehet Jesus hat die Hand*, w której chmurne ciemności spowijające ziemię przeszywa jasny promień słońca, a konający Zbawiciel roztacza nad światem ogrom miłości i miłosierdzia. W arii melodia dzwonów pogrzebowych ustępuje miejsca radosnym dźwiękom dzwonów oznajmiających zbawienie. Wznoszący się kierunek struktur dźwiękowych symbolizuje przyciągnięcie ludzkości do ukrzyżowanego Chrystusa i łaskę odkupienia³⁰. W *Pasji* Bacha grzeszna ludzkość towarzyszy Zbawicielowi aż do chwili złożenia Jego ciała do grobu. Moment ten w końcowym chorale *Wir setzen uns mit Tränen nieder* kompozytor wyraził serią opadających motywów, głównie w głosie basowym, które sprawiają wrażenie uczestnictwa każdego człowieka w ceremonii pogrzebowej do momentu, gdy martwe ciało Jezusa dotrze dna grobowca³¹.

Bach nieprzypadkowo doбира tonacje utworów, bowiem ich afektywna wartość postrzegana była powszechnie w czasach baroku. Wykorzystywał w tej materii

²⁹ Por. *tamże*, s. 491.

³⁰ *Tamże*, s. 492.

³¹ *Tamże*, s. 478.

zdobycze znanej już wówczas teorii Johannesa Matthesona (1681–1764)³². Każda część struktury formalnej *Pasji* utrzymana jest w tonacji odpowiadającej wymowie semantycznej jej tekstu. Już pierwsze pojawienie się chóru (*Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen*) następuje w tonacji *e-moll*, która zgodnie z panującym w XVIII w. przekonaniem wyrażała ból i cierpienie, będąc jednocześnie źródłem duchowego pokrzepienia. Tonacja *G-dur* niosła optymistyczne przesłanie, stąd Bach wykorzystał ją w tchnącym powagą, a zarazem przepelnionym chrześcijańską nadzieją akcie powierzenia Chrystusowi życia, który zawarł w treści arii *Ich will dir mein Herze schenken*. Kończącą partię chóralną *Wir setzen uns mit Tränen nieder*, utrzymaną w nastroju kołysanki śpiewanej przy spoczywającym w grobie Zbawicielu, zawarł w tonacji *c-moll*, która, mimo pełni wdzięku i dostojności, odzwierciedla smutek i żal rozstania.

4. Sakralny i humanistyczny wymiar *Pasji* Krzysztofa Pendereckiego

Krzysztof Penderecki należy do grona najwybitniejszych współczesnych kompozytorów. Nadrzędny motyw znacznej części jego dorobku wokalnoinstrumentalnego uwzględnia tematykę religijną. *Pasja według świętego Łukasza* stanowi jedno z kilkunastu monumentalnych dzieł kantatowo-oratoryjnych kompozytora³³. Chociaż inspiracjom artysty przyświeca związany ze sferą *sacrum* motyw Męki Chrystusa, ma on na względzie, podobnie jak w pozostałych dziełach religijnych, inny niż liturgiczny cel aktu twórczego. O koncertowej, pozaliturgicznej funkcji utworów świadczy rozbudowana forma wykluczająca możliwość włączenia w struktury liturgii. Istotnym elementem określającym koncertowy charakter twórczości sakralnej Pendereckiego jest także ich warstwa stylistyczna. Język muzyczny i środki kompozytorskie wykraczają poza krąg stylistyczny muzyki liturgicznej³⁴.

Passio et Mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam powstała w 1965 r. na zamówienie *Westdeutscher Rundfunk* dla uczczenia 700-lecia katedry w Münster i tam 30 marca 1966 r. odbyło się jej prawykonanie. Obsadę dzieła stanowi chór chłopiący, trzy chóry mieszane, głosy solowe, recytator i wielka orkiestra symfo-

³² J. MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, reprint Kassel 1954 (polskie tłum. fragmentu dzieła [cz. II rozdz. 3]: W. LISECKI, *O sztuce zdobnicwa w śpiewie i grze*, „Canor” (1992), nr 2(3), s. 10–20.

³³ Do największych dzieł kantatowo-oratoryjnych o tematyce religijnej należą m.in.: *Psalmy Dawida*, *Stabat Mater*, *Jutrznia*, *Magnificat*, *Te Deum*, *Polskie Requiem*. Dorobek wokalnoinstrumentalny uzupełniają dzieła zbliżone tematycznie do problematyki religijnej, podejmujące zagadnienia natury filozoficzno-moralnej: *Czarna maska*, *Diabły z Loudun*, *Dies irae*, *Kosmogonia*, *Strofy*.

³⁴ Biblijne i liturgiczne inspiracje oraz walory stylistyczne twórczości Krzysztofa Pendereckiego szerzej omawiam w artykule: *Biblijne i liturgiczne wątki w twórczości Krzysztofa Pendereckiego*, RBL 2 (2007), s. 117–131.

niczna wzbogacona organami. Kompozytor przeznaczył utwór do wykonywania w świątyni, uwzględniając w przebiegu struktur melodycznych oraz zagęszczeniu faktury chóralnej i orkiestrowej jej architektoniczne warunki. Szczególnie mozolnie osiągany falisty ruch linii melodycznej, powolne wzajemne przenikanie pasm klasterowych i pozornie statyczny charakter wewnętrznych układów akordów uwzględnia panującą w kościołach akustykę. Zabieg przestrzennego rozmieszczenia chórów daje perspektywiczną głębię brzmienia właściwą wykonaniom potężnych dzieł wokально-instrumentalnych w obiektach sakralnych³⁵.

Kompozytor przywołuje w *Pasji* krąg uniwersalnych, humanistycznych wartości (dobro i zło, życie i śmierć, miłość i nienawiść) oraz wielowiekową europejską tradycję chrześcijańskiej muzyki religijnej. Kreśli w swym dziele niekonwencjonalną wizję, identyfikując Mękę Chrystusa z cierpieniem ludzkości doświadczonej okrucieństwem II wojny światowej. Realizm przesłania współcierpienia człowieka z Chrystusem przedstawia następująco:

Sięgnąłem po archetyp pasji, by wypowiedzieć nie tylko mękę i śmierć Chrystusa, ale i okrucieństwo naszego wieku, męczeństwo Oświęcimia. Chodziło mi o to, aby widz poprzez napięcie i dramatyzm muzyki został włączony w sam środek wydarzeń. Jak w średniowiecznym misterium, gdzie nikt nie stał z boku. Każdy może być wciągnięty przez ów tłum pasyjny, turbę, który domaga się ukrzyżowania Chrystusa, podobnie jak każdego dotyczy odkupienie³⁶.

Koncepcja utożsamienia ofiary Chrystusa z tragedią człowieka przeżywającego gehennę II wojny światowej sprawia, że *Pasja* przyjmuje wybitne znamiona polskości. Dodatkowym impulsem stał się fakt, że powstanie dzieła zbiegło się z obchodami Tysiąclecia Chrztu Polski (1966), w związku z czym utwór dedykowany został narodowi polskiemu jako pamiątka uroczystości milenijnych. Kompozytor wyraził to w czterodźwiękowej strukturze melodycznej solowej partii organów opartej na motywie polskich suplikacji *Święty Boże*, intonowanej na początku II części (*passacaglia Popule meus*).

Warstwę słowną *Pasji* kompozytor oparł na 22 i 23 rozdziale Ewangelii św. Łukasza. Pragnąc wiernie odtworzyć najistotniejsze wydarzenia Wielkiego Piątku, a przez to spotęgować dramaturgię utworu, całość uzupełnił opisem drogi krzyżowej i rozmową Jezusa z Matką (św. Łukasz nie relacjonuje tych faktów) zaczerpniętymi z Ewangelii św. Jana (J 19) oraz fragmentami pasyjnych tekstów liturgicznych: wielkopostnych hymnów, np. *Vexilla Regis (O crux)*, psalmów, lamentacji, improperiów *Popule meus*, antyfony *Crux fidelis* i *Ecce lignum crucis* i sekwencji *Stabat Mater*, które pełnią rolę liryczno-refleksyjnego komentarza³⁷. Naturalna me-

³⁵ Por. K. LISICKI, *Szkice o Krzysztofie Pendereckim*, Warszawa 1973, s. 112–113.

³⁶ K. PENDERECKI, *Passio artis et vitae*, „Dekada Literacka” 11/12 (1992), s. 4.

³⁷ „Zamierzeniem moim było odejście od relacji statycznej, od opowiadania wydarzeń ewangelicznych. Pasja w zamyśle (...) jest dynamicznym, a niekiedy nawet drapieżnym przeżyciem” R. WASITA, *Awangarda i dziedzictwo* (wywiad), „Polska” 7 (1966), s. 5.

lodyka i muzyczna rytmika łacińskiego tekstu, który tworzy doskonale zespolenie z warstwą muzyczną, sprawia, że nie tylko wyznacza on dramaturgię utworu, ale staje się jego czynnikiem formotwórczym. Klamrą spinającą akcję *Pasji* jest rozpoczynająca dzieło scena na Górze Oliwnej, kończy natomiast śmierć Jezusa na krzyżu. Penderecki sięga do barokowego arcywzorca formy pasyjnej i, podobnie jak J.S. Bach, dzieli swoje dzieło na dwie części: Mękę i Śmierć Chrystusa. Strukturę wewnętrzną każdej z nich obejmuje pięć scen. Część pierwszą stanowią sceny: *Modlitwa Jezusa w Ogrójcu*, *Pojmanie*, *Zaparcie się Piotra*, *Biczowanie*, *Sąd nad Jezusem*, część drugą: *Droga Krzyżowa*, *Ukrzyżowanie*, *Przebaczenie oprawcom*, *Naigrywanie się* (w skład tej części wchodzi *Dialog z łotrami* oraz *Powierzenie Matki Jezusowi*), *Śmierć Jezusa*.

Penderecki łączy w *Pasji* idiom muzyki XX w. z elementami dawnych technik kompozytorskich, stąd określa się ją mianem dzieła syntetycznego. O nawiązaniu do średniowiecznej stylistyki świadczą *quasi*-chorałowe, wzorowane na melodyce chorału gregoriańskiego, melizmaty wokalne oraz wywodzący się z pasji chorałowej kontrast muzyczny pomiędzy epicką (partie epickie narratora są mówione) a dramatyczną warstwą tekstu ewangelicznego, sztukę renesansową odnajdujemy w archaicznych motywach melodycznych, jak również w rozwiązaniach polichóralnych, natomiast barokową stylistykę przywołuje stylizacja technik polifonicznych. Przez partykulację utworu na arie, partie mówione ewangelisty, fragmenty chóralne, części instrumentalne i intermedia wydaje się składać hołd (a może jest to próba zmierzenia się z geniuszem?) wielkiemu kunsztowi kompozytorskiemu Bacha. Mistrza barokowej pasji Penderecki przywołuje ponadto w jednej z dwunastodźwiękowych serii, na których oparta jest konstrukcja melodyczna utworu. Cztery dźwięki kończące jedną z serii tworzą motyw B-A-C-H i pełnią funkcję podstawy tematycznej chóralnego *Miserere* oraz *passacaglii* *Popule meus*³⁸. Także literackie kompilacje tekstu Ewangelii św. Łukasza i cytatów z Ewangelii św. Jana, przeplatanych fragmentami wielkopostnych hymnów, psalmów, sekwencji i antyfon, stanowią nawiązanie do barokowej tradycji. Perfekcyjne zintegrowanie licznych zapożyczeń stylistycznych z warsztatem twórczym i oryginalnym językiem kompozytorskim Pendereckiego zadecydowało o współczesnym kształcie brzmieniowym dzieła³⁹. Elementem nowatorskim utworu jest zastąpienie recytatywów wokalnych tekstem mówionym, co służy wyraźnemu wyodrębnieniu partii Ewangelisty z całej akcji dramatycznej utworu.

Istotnym czynnikiem w przebiegu kolejnych faz narracji *Pasji* jest pierwiastek dramatyczny. Dwie części *Pasji* wykazują pod tym względem dość znaczne róż-

³⁸ Por. R. CHŁOPICKA, *Temat męki i śmierci Chrystusa w twórczości Krzysztofa Pendereckiego*, w: R. TYRAŁA, W. KAŁAMARZ (red.), *Perły muzyki kościelnej: chorał gregoriański i „Gorzkie żale”* (Pro Musica Sacra 4), Kraków 2007, s. 111–112.

³⁹ Por. M. PIOTROWSKA, *Polska muzyka religijna po II wojnie światowej*, w: J. PIKULIK (red.), *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej*, Warszawa 1973, s. 101.

nicowanie. Część pierwszą rozpoczyna monumentalny chór *O crux*. Trzy pierwsze sceny zawierają dwa odmienne pod względem ekspresji odcinki stanowiące komentarz do centralnych wydarzeń akcji utworu. Tworzą one specyficzną równowagę między warstwą dramatyczną a muzycznym komentarzem. Wielka kulminacja dramatyczna następuje w ostatniej scenie, przedstawiającej *Sąd nad Jezusem*, w powtarzanym wielokrotnie okrzyku turby *Crucifige eum*. W momencie największego spotęgowania napięcia emocjonalnego akcja zostaje zerwana i pozostawiona w próżni myślowej. Część drugą rozpoczyna spokojna medytacja oparta na tekście *Et in pulverem mortis*, która stanowi przygotowanie do sceny *Drogi krzyżowej*. Ta scena, podobnie jak i następujące po niej *Ukrzyżowanie*, powierzona została Ewangelicie. Funkcję komentarza do tragicznych wydarzeń drogi krzyżowej Chrystusa, jednocześnie łącznika do sceny *Ukrzyżowanie*, pełni opracowane w formie passacaglii improperia *Popule meus*. Następne zintegrowane ze sobą trzy sceny (*Naigrawanie się, Dialog z łotrami, Powierzenie Matki Jezusowi*), będące komentarzem do sceny *Ukrzyżowanie Chrystusa*, odznaczają się powagą skupienia i modlitewną kontemplacją właściwą dramaturgii opisywanych wydarzeń. Wyjątkowy ładunek ekspresji zawiera wołanie *Christe*. Dopełnieniem tej części *Pasji* jest powierzona dwóm rozbudowanym chóróm *a cappella* sekwencja *Stabat Mater*. Ostatnia, kluczowa scena dzieła, *Śmierć Jezusa*, przynosi kulminację ekspresji i dramaturgii. Zawężenie faktury wyłącznie do obsady instrumentalnej, redukcja środków dynamicznych oraz prostota wypowiedzi przenosi niejako w wymiar nadnaturalnej i ponadczasowej egzystencji Chrystusa. Spokojna, budząca głębię refleksji elegia instrumentalna prowadzi do finałowego psalmu *In Te Domine speravi*⁴⁰.

Prezentując środki techniki kompozytorskiej Pendereckiego służące wyrażeniu uczuć, emocji oraz wiernego oddania realiów sytuacji i charakterystyki osób występujących w utworze, warto skupić się na centralnej postaci Chrystusa. Najbardziej charakterystycznym zwrotem melodycznym towarzyszącym wypowiedziom Jezusa jest wznoszący się półtonowy motyw z repetycją drugiego dźwięku. Występujący na ogół na słowie *Pater* nosi znamiona modlitwy błagalnej. W scenie *Modlitwy w Ogrójcu* kilkakrotnie powtarzany motyw wyraża duchową rozterkę Chrystusa i lęk przed śmiercią. Wymowny jest kulminacyjny moment tej sceny, gdzie w ostatnim powtórzeniu motywu (*a cappella*) na słowie *fiat* kompozytor użył tego motywu w najwyższym rejestrze (*gis¹-a¹-a¹*), pragnąc podkreślić ostateczną decyzję Jezusa poddania się woli Ojca. Na przestrzeni całego dzieła „motyw Chrystusa” ulega transformacji, przybierając kilka postaci. W dialogu z dobrym łotrem na słowie *paradiso* interwał sekundy małej ulega zamianie na tercję małą z równoczesnym umiejscowieniem go w wyższym rejestrze, natomiast w trakcie rozmowy Chrystusa z Matką i św. Janem tuż przed śmiercią interwał sekundy małej zostaje rozszerzony do sekundy wielkiej. Największemu przeobrażeniu motyw poddany

⁴⁰ Por. CHŁOPICKA, *art. cyt.*, s. 115–119.

został w scenie śmierci Jezusa. Występujący po raz ostatni na słowie *Pater* (*Pater, in manus Tuas commendo spiritum meum*) w solowej partii barytonu przybiera wyjątkowo kierunek descendentalny. Kompozytor przedłużył go chromatycznym pochodem kilkunastu dźwięków, dając dyspozycję wykonawczą stopniowego zaniżania brzmienia (*morendo*), co dobitnie oddaje realizm tej sceny. Wyraz chrześcijańskiej nadziei zmartwychwstania kompozytor ukazuje w partii chłopięcego chóru na słowie *Consummatum est*. Wznoszący się motyw świetlistych głosów chłopięcych zakończony motywem Chrystusa (c^2 -*cis*²-*cis*²) symbolizuje drogę ku Królestwu Niebieskiemu⁴¹.

Dualizm rzeczywistości przedstawionej w *Pasji* Pendereckiego ma wymiar Boski, nadprzyrodzony, i wymiar ludzki, ziemski. Dwa światy z różną częstotliwością przyciągają się i odpychają. To dramatyczne napięcie spowodowane jest zmiennością człowieka, który nieustannie balansuje między dobrem a złem. Z doczesnością łączą się w utworze specyficzne zjawiska dźwiękowe i środki muzyczne. Kompozytor albo wcale nie określa, albo podaje jedynie przybliżone wysokości dźwięków, często stosuje klastery. Podobnie rzecz przedstawia się w odniesieniu do strony agogicznej utworu. W muzycznej ilustracji świata naturalnego dominuje szybki ruch drobnych, nieokreślonych wartości rytmicznych. Świat wyższych wartości, wieczność i niezmiennność Boskiej rzeczywistości wyrażają czyste współbrzmienia: ascetyczna melodyka o ściśle określonych wysokościach dźwięków często prowadzonych w unisonie, tercji i oktawie oraz trójdźwiękowe, *quasi*-tonalne struktury. W kontekście treści utworów doskonałe, czyste tony symbolizują niezachwianą chrześcijańską wiarę i nadzieję⁴².

Musical drama form of Christ suffer

Summary

The Author analyses the problem of musical rhetoric presenting Christ suffer. In his dissertation he concentrates on the passion form. He classifies the form, presents history and evolution of passion, musical structure, libretto and function of passion in liturgy. In analytical part of this article the Author presents examples of musical rhetoric formulas based on the greatest passion compositions: *Passion unseres Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten Matthäus* composed by Johann Sebastian Bach and *Passio et Mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam* composed by Krzysztof Penderecki. The article presents the most characteristic definitions and figures which help to understand musical interpretation of libretto and also other than musical elements. This dissertation also presents functionality of "sound language" in religious music.

⁴¹ *Tamże*, s. 119–125.

⁴² Por. LISICKI, *dz. cyt.*, s. 113.