

MAREK DUDEK

Lublin

TRADYCJE POLSKIEJ PASJI NA PRZYKŁADZIE *VIA CRUCIS* NA GŁOSY SOŁOWE, CHÓR I ORKIESTRĘ KAMERALNĄ ANDRZEJA NIKODEMOWICZA

Pasja, jako muzyczna interpretacja męki i śmierci Jezusa Chrystusa, w tradycji polskiej znana była już od połowy XVI w. Wówczas przyjęła formę wielogłosową, przeznaczoną na potrzeby liturgii, lub była wykonywana w trakcie nabożeństw pasyjnych inspirowanych przez zakony i bractwa¹. Oprócz wyraźnie zarysowanych elementów konstrukcyjnych, skupionych wokół partii wokalnych wykazujących cechy kameralne (arie, duety, recytatywy, chóry), oraz towarzyszącej im obsady instrumentalnej, charakterystycznym składnikiem, stanowiącym przerywnik pomiędzy kolejnymi częściami, stały się plankty. Pierwotnie był to gatunek starożytności, melancholijne intermedium ukazujące ból i rozpacz Matki Boskiej po stracie Syna. Dzięki temu struktura pasji, w której dały się zauważyć cechy formy przekomponowanej, oratoryjnej i akompaniowanej, sukcesywnie ulegała poszerzeniu, a teksty ewangeliczne zaczęły być zastępowane przez psalmy i utwory poetyckie². Tym samym pasja muzyczna coraz częściej zaczyna być wypierana przez oratoria pasyjne, stając się formą marginalną. Pewne odświeżenie niekorzystnej tendencji przynosi XX w., jednak trudno mówić tu o odrodzeniu gatunku. Kompozytorzy, co prawda, korzystają ze zdobyczy przeszłości, jednak czynią to z myślą o rozwijaniu indywidualnej estetyki twórczej. Najwartościowszym tego przykładem była *Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam*, czyli *Pasja wg św. Łukasza* (1966) Krzysztofa Pendereckiego, stanowiąca syntezę wielu na pozór wykluczających się składników. Z jednej strony — jak pisała Małgorzata Kowalska — śpiew *a cappella*, recytacja tekstu, obecność arii i recytatywów, mówione partie Ewangelisty, sceny z tłumem³, z drugiej natomiast materiał dodekafoniczny, klastery, ćwierćtony oraz współczesne efekty brzmieniowe, takie jak: *quasi-staccato*, śpiew przy zamkniętych ustach, gwizdanie, eksponowanie pojedynczych samogłosek³. Melomanom, którym przyszło słuchać dzieła podczas prawykonania w monasterskiej katedrze (30 marca), towarzyszyły skrajne odczucia,

¹ A. REGINEK, *Pasja*, EK 14, s. 1433–1436.

² Zob. K. MROWIEC, *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII wieku*, Kraków 1968.

³ M. KOWALSKA, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001, s. 660.

dające się zauważyć również i współcześnie. Entuzjazm miesza się z frustracją, zdziwienie towarzyszy euforii. Emocje jakże sprzeczne, a zarazem jakże prawdziwe, stanowiące najbardziej autentyczną recenzję tego ponadczasowego utworu. To „drapieżne przeżycie” — jak określił *Pasję* sam kompozytor — może drażnić, wzbudzać niesmak, denerwować, jednak bezsprzecznie porusza i inspiruje do poszukiwania nowych rozwiązań, w których znana nam tradycyjna praktyka liturgiczna, z założenia powściągliwa i znająca umiar, powinna dopuścić uczucia funkcjonujące nie tylko w wymiarze boskim, ale także pobudzające sferę czysto ludzką.

Twórczość Andrzeja Nikodemowicza wpisuje się w ten nurt kształtowania własnej poetyki artystycznej opartej na zdobyczach poprzednich epok. Kompozytor wybierając temat do swojego utworu zawsze starał się intuicyjnie zadbać o jego kształt i dopasowanie odpowiednich środków wyrazu. Takie myślenie wydaje się nie być niczym niezwykłym, wielu twórców tak postępuje. Jednak w przypadku kompozytora, który niezwykle rzadko i zazwyczaj bardzo powściągliwie opowiada o bodźcach własnego procesu twórczego, twierdząc, że na ogół czyni to z potrzeby serca nie zastanawiając się nad jego przebiegiem, ostateczna formuła utworu wydaje się być konstrukcją do końca otwartą. Dzięki temu kompozytor nie przywiązuje aż tak wielkiej wagi do tego, czy będzie musiał sięgnąć do technik wcześniejszych, czy też połączy je z elementami awangardowymi. W tym względzie jest niezwykle elastyczny. Najważniejsze jest pełne opracowanie tematu, a nie kurczowe trzymanie się indywidualnego stylu. Na pierwszy plan, jak podaje Ewa Nidecka, wysuwa się

wewnętrzna potrzeba napisania muzyki do tekstu religijnego, przesłanie o uniwersalnym, ponadczasowym i symbolicznym przesłaniu tekstu, pragnienie wejścia z własną sztuką w obszar *sacrum* oraz świadomość wagi podejmowanego zadania i wyboru tematyki⁴.

Wiomość takim przekonaniom odnajdujemy analizując kolejne karty partytury *Via Crucis* na głosy solowe, chór i orkiestrę kameralną.

Już od jakiegoś czasu Andrzej Nikodemowicz nosił się z zamiarem stworzenia polskiej pasji, w której mógłby w indywidualny dla siebie sposób, przepelniony wiarą, skromnością i szczerą pobożnością, opracować biblijne misterium Drogi Krzyżowej. W połowie lat 90-tych ubiegłego stulecia nadarzyła się ku temu okazja. Do kompozytora zwrócił się Bogusław Grzybek, dyrygent krakowskiego chóru *Organum*, z prośbą o napisanie dla jego zespołu pasji. Nie był to adres przypadkowy. Andrzej Nikodemowicz, choć bardzo niechętnie o tym mówi, w zakresie twórczości sakralnej, obok Henryka Mikołaja Góreckiego, Andrzeja Panufnika i Krzysztofa Pendereckiego, zaliczany jest przez krytyków muzyki, szczególnie Bohdana Pocięja⁵, do najwybitniejszych kompozytorów tego nurtu.

⁴ E. NIDECKA, *Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza*, Rzeszów 2010, s. 291.

⁵ Zob. B. POCIEJ, *Sacrum w polskiej muzyce współczesnej*, w: L. POLONY (red.), *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70. Materiały z XVII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej*, Kraków 1986, s. 50–52.

Jego charyzmatyczna osobowość — jak pisałem w publikacji festiwalowej I Międzynarodowego Festiwalu *Andrzej Nikodemowicz: czas i dźwięk* zainspirowanego przez Teresę Księżką-Falger, prezes lubelskiego Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego — emanuje głębią ciszy, spokojem i nieustanną chęcią czynienia dobra. Jest człowiekiem, dla którego wszelka aktywność artystyczna stała się formą modlitwy, sposobem na życie i współodczuwaniem Absolutu.

Taki też obraz wyłaniał się z nowo podjętego zobowiązania, którym miała być pasja kontemplująca tajemnicę śmierci i zmartwychwstania Jezusa Chrystusa.

Jak to miało miejsce dotychczas, kompozytor rozpoczął od ogólnego konceptu utworu, mającego wpływ na dobór odpowiednich środków artystycznych i całościowy układ formalny. Z jego punktu widzenia taka kolejność postępowania była niezwykle ważna, ponieważ — jak sam twierdził — utwór musiał w nim dojrzeć⁶. Niespodziewanie w 1996 r. umiera jego żona, Kazimiera. W wyniku tragicznych doświadczeń kompozytor postanawia, że zlecona kompozycja stanie się jednocześnie muzycznym hołdem dla niej. Jakby zrzędzeniem losu najwłaściwszym sposobem wyrażenia targających nim uczuć staje się pisana przez niego *Via Crucis*, nawiązująca do ewangelicznej historii męki Jezusa Chrystusa. Praca nad utworem nabiera tak znaczącego tempa, że partytura sygnowana incipitem: „Pamięci mojej Żony” zostaje ukończona w przeciągu kilkunastu dni.

„Treść utworu — jak czytamy w komentarzu samego kompozytora — stanowi Misterium Odkupienia, Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Chrystusa”. Jego przebieg warunkują wyszczególnione w partyturze części wokalne, instrumentalne i wokально-instrumentalne (w sumie 30), których architektonika przedstawia się następująco:

	1	1–16
<i>Inwokacja</i>	2	17–39
	3	recytatyw
<i>Ogrójec</i>	4	40–69
	5	70–75
	6	recytatyw
<i>Pojmanie</i>	7	76–78
	8	79–83
<i>Wyrok</i>	9	84–130
	10	recytatyw
<i>Droga Krzyżowa</i>	11	131–159
	12	recytatyw
<i>Ukrzyżowanie</i>	13	160–169

⁶ Zapis rozmowy autora z kompozytorem przeprowadzonej 8 lipca 2015 r.

<i>Placz</i>	14	170–189
<i>Modlitwa u stóp Krzyża</i>	15	190–229
<i>Matka</i>	16	229–230
	17	230–253
	18	254–264
	19	265–281
	20	282–283
<i>Śmierć</i>	21	283–284
	22	284–307
<i>Zdjęcie z Krzyża</i>	23	308–340
	24	340–341
	25	341–380
	26	380–381
<i>Poranek</i>	27	381–387
	28	387–388
	29	388–414
<i>Hymn</i>	30	415–434

Kompozycja — jak czytamy w dalszej części komentarza — nie opiera się wyłącznie na przyjętych w muzycznej tradycji tekstach liturgicznych, lecz włącza w swoją strukturę pieśni pasyjne i specjalnie napisane na tę okazję fragmenty poetyckie autorstwa Marka Skwamnickiego”.

W zaadaptowanych na potrzeby utworu wersach biblijnych odnajdujemy cytaty z czterech Ewangelii:

— św. Łukasza

Rzekł do nich: „Czemu śpicie? Wstańcie i módlcie się, abyście nie ulegli pokusie”.	Łk 22,46	<i>Ogrójec</i> (3)
Gdy On jeszcze mówił, oto zjawił się tłum.	Łk, 22,47	<i>Pojmanie</i> (5)
Gdy przyszedli na miejsce zwane „Czaszką” ukrzyżowali tam Jego i złoczyńców, jednego po prawej, drugiego po lewej Jego stronie.	Łk, 23,33	<i>Ukrzyżowanie</i> (12)
W pierwszy dzień tygodnia poszły skoro świt do grobu, niosąc przygotowane wonności.	Łk 24,1	(28)

— św. Mateusza

Związawszy Go, zaprowadzili i wydali w ręce namiestnika Poncjusza Piłata.	Mt 27,2	(6)
Od godziny szóstej mrok ogarnął ziemię, aż do godziny dziewiątej	Mt 27,45	<i>Śmierć</i> (21)
A Jezus raz jeszcze zawołał donośnym głosem i wyznał ducha	Mt 27,50	<i>Śmierć</i> (21)

— św. Marka

Wtedy opuścili Go wszyscy i uciekli.	Mk 14,50	(6)
Następnie wyprowadzili Go, aby Go ukrzyżować.	Mk 15,20	<i>Droga Krzyżowa</i> (10)
Pod wieczór już, przyszedł Józef z Arymatei. Zdjął Jezusa z krzyża, owinął w płótno i złożył w grobie, który był wykuty w skale.	Mk 15,42-43.46	(24)

— św. Jana

Kiedy więc Jezus ujrzał Matkę i ucznia obok Niej stojącego, tego, którego miłował, rzekł do Matki: „Niewiasto, oto syn Twój”.	J 19,26	<i>Matka</i> (16)
---	---------	-------------------

Według zamysłu kompozytora teksty z poszczególnych Ewangelii mają stanowić komentarz do pozostałej akcji dramatycznej. Dlatego też ich przekaz występuje w formie recytatywów, wyraźnie oddzielających fragmenty śpiewane. Tę ostatnią grupę stanowią 3 pieśni wielkopostne: *Pozwól mi Twe męki śpiewać* (*Inwokacja*, t. 1-16), *Płaczcie Anieli* (część 19, t. 1-17) i *Dobranoc głowo święta* (część 25, t. 1-40) oraz *Rozmowa duszy z Matką Bolesną* (część 18, t. 1-11), stanowiąca część nabożeństwa pasyjnego *Gorzkich żali*.

Pozwól mi Twe męki śpiewać

Pozwól mi Twe męki śpiewać
i z czułością ubolewać,
o Baranku bez znazy,
który gładzisz me skazy.
Jezu, piętnuj Twymi rany
w głębi serca chrześcijany!
Niechaj boleść śmierci Twej
zniejszy bóle śmierci mej.

<i>Plączcie Anieli</i>	Plączcie Anieli, plączcie duchy święte, radość wam dzisiaj i wesele wzięte: plączcie przy śmierci, plączcie przy pogrzebie, Króla waszego i Boga na niebie.
<i>Dobranoc głowo święta</i>	Dobranoc głowo święta Jezusa mojego któraś była zraniona do mózgu samego Dobranoc Kwiecie różany, dobranoc Jezu kochany, dobranoc! Dobranoc śliczna lilija Jezus, Józef i Maryja, dobranoc! Dobranoc, Krzyżu, z którego złożony, Jezus i w prześcieradło białe uwiniony Dobranoc, grobie święty, najświętszego Ciała, który Matka Bolesna łzami oblewała. Dobranoc Kwiecie różany, dobranoc Jezu kochany, dobranoc! Dobranoc śliczna lilija Jezus, Józef i Maryja, dobranoc!
<i>Gorzkie żale (Rozmowa duszy z Matką Bolesną)</i>	Ach, Ja Matka tak żalona, boleść Mnie ściska nieznośna, miecz me serce przenika. Jużci, już, moje Kochanie, gotuje się na skonanie, toć i ja z Nim umieram! Zamknął słodki Jezus mowę, wtem ku ziemi skłania głowę, już żegna Matkę swoją.

Całości warstwy tekstowej dopełnia wspomniana poezja Marka Skwarnickiego, której „refleksyjny charakter — jak odnajdujemy w relacji samego kompozytora — pobudza do zadumy nad kolejnymi etapami dramatu”.

Obudź mnie Panie, tak jak uczniów swoich budziłeś przed męką w Oliwnym Ogrodzie.	4, t. 1–15
Obudź mnie Panie, bo chcę iść za Tobą pod górę śmierci po krzyżowej drodze. Pragnę iść śladem Boga i Człowieka do domu Ojca, który na nas czeka.	4, t. 19–30
Ojcze, na Syna Twego wyrok już wydany, będzie za ludzkie grzechy wnet ukrzyżowany, za moje również winy smagany jest biczem. On, brat mój, Jezus Chrystus płaci za mnie życiem.	9, <i>Wyrok</i> , t. 2–21 i t. 26–36
Cóż zrobię nieszczęsny winien tych wyroków? Dźwignę krzyż swój poniosę w gęstniejącym mroku.	t. 38–47
A kiedy ciebie krzyżu zobaczę, nad bliźnim moim gorzko zapłacę, który dotknięty boleścią konania idzie z Chrystusem i jak On się ślania, tak jak On upada i jak On podnosi. Sam Bóg jako człowiek mękę życia znosi. Podam biednym ludziom miłosierną rękę, żeby Tobie Jezu skrócić srogą mękę.	11, t. 3–26

Udziel mi Panie daru łez bym oplakiwał swoje grzechy. Udziel Panie daru łez i płaczu, udziel mi pociechy. Jest rozgrzeszenie we łzach tych i Twojej męki boleść głucha, a jej owocem ludzki żal i w sercu moim wielka skrucha	14, <i>Płacz</i> , t. 1–20
Jezu, w Tobie, w Twoim ostatnim westchnieniu jest nasza nadzieja, w udęcie Twojej agonii nasza siła; w Twoim słowie przebaczenia nasz ratunek. Panie Jezu, wspomnij na nas w godzinie ciemności i próby. Jezu, wspomnij na nas w godzinie zwątpienia i bojaźni. Jezu, wspomnij na nas w godzinie śmierci naszej. Jezu, wspomnij na nas	15, <i>Modlitwa u stóp Krzyża</i> , t. 5–40
Chrystus jest razem z nami przy bolesnych łóżach, a z nami wszystkimi cierpi Matka Boża. Jak się Tobie odwdzięczę, Matko ukochana, też stanę pod Krzyżem obok ucznia Jana	17, t. 2–24
Już śmierć, już śmierć, już śmierć nie będzie panowała, pęka, pęka skała. Już śmierć panować tu nie będzie, lecz Chrystusowe Miłosierdzie. Weź mnie za rękę Jezu drogi, kiedy przekraczasz śmierci progi, wybacz mi słabość, zrozum twogę, przeprowadź mnie przez ciemną twogę	22, t. 2–21
O jak bolejesz Matko przyjmując w Swe ramiona nieżywe ciało Syna, który na Krzyżu skonał	23, <i>Zdjęcie z Krzyża</i> , t. 3–33
Pójdę z niewiastami z tęsknoty za Bogiem, stanę razem z nimi nad świetlistym grobem z radością żywego Chrystusa odkryję. Wschodzące Słońce, Krew i Ciało żywe	29, t. 5–29

Zakończeniem utworu staje się ostatnia zwrotka hymnu *In Paschale Domini* w przekładzie Jadwigi Gamskiej-Łempickiej: „O Królu najlaskawszy, Ty serca posiadź nasze. Byśmy Ci cześć należną oddawać mogli zawsze!”⁷. Jak podaje Ewa Nidecka, jego tekst pochodzi ze zbioru anonimowych hymnów średniowiecznych, wydanych drukiem we Lwowie w 1934 r., które w młodości odnalazł najstarszy brat Andrzeja Nikodemowicza, pracując podczas okupacji niemieckiej na Wołyniu. Dla kompozytora — kontynuuje autorka — tekst hymnu, zarówno pod względem treści, jak i poetyckiej formy był na tyle ważny, że wykorzystał go w innych utworach o tematyce sakralnej, m.in. *In Paschale Domini* (1963, 2002) i *Misterium Krzyża Świętego* (1998)⁸.

Mając na uwadze współczynniki kształtujące formę pasji, w *Via Crucis* odnajdujemy partie solowe, które obejmują recytatywy i arie, oraz chóry, którym towarzyszy obsada instrumentalna. W utworze recytatywy przybrały strukturę relacjonującą, stanowiąc pewien rodzaj przerywników, w których narrator bez towarzyszenia instrumentów odczytuje fragmenty Ewangelii opisujące etapy Męki Pańskiej. Jedyny wyjątek stanowi część trzecia, *Ogrójec*, w której recytatorowi towarzyszy dźwięk burdonowy (F), realizowany przez partie wiolonczeli i kontrabas.

⁷ Tekst w języku oryginalnym: *Rex, Christe, clementissime, tu corda costra possie, ut tibi laudes debui as reddamus omni tempore.*

⁸ E. NIDECKA, *Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza*, s. 206.

We wszystkich przypadkach struktura melodyczno-rytmiczna arii nawiązuje pod względem wykorzystania materiału muzycznego do partii instrumentalnej. Odbywa się to na zasadzie homorytmicznego naśladownictwa (a) lub nieskomplikowanej korespondencji motywicznej (b).

(a) (część 22, t. 302–308)

The image displays a musical score for a vocal and choral piece. It is divided into three systems. The first system features a vocal line for Soprano (S) with lyrics: "masz cię pro si wy łacz się do łacz, zromantowo się pro wolać może przez ciem na do si". The second system is for a four-part choir (CORO) with the same lyrics. The third system shows a piano accompaniment with a 'div.' marking, indicating a divisi section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Kompozytor wykorzystuje w utworze chór czterogłosowy (S, A, T, B), który pojawia się samodzielnie (części: 1 [*Inwokacja*], 19, 25) lub jako istotny składnik całego aparatu wykonawczego (części: 4, 9, 14, 15, 17, 22, 23, 29, 30). W pierwszym przypadku wokalnemu opracowaniu podlegają wspomniane wcześniej trzy fragmenty pieśni: *Pozwól mi Twe męki śpiewać*, *Płaczcie Anieli* i *Dobranoc głowo święta*. W odróżnieniu od pozostałych odcinków różnią się prostotą formalną, przejrzystością melodyczno-rytmiczną (homorytmia, korespondencja motywiczna, elementy imitacji), jednolitością metryczną ($\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$) oraz wyraźnym zachowaniem jądra harmonicznego, które w opracowywanych pieśniach krąży odpowiednio wokół tonacji f-moll i e-moll oraz ich paraleli, co przedstawiono poniżej:

(b) (część 9, t. 122–125)

Inwokacja (f-moll)

t. 1-4

f ges ⁷ f C 7	f ges ⁷ As ⁷ C ⁷	f b ⁷ g ⁶ C ⁶ 3 5	b ⁷ f ⁹ c ⁷ C ⁹ f B ⁹ c 5 7
T S _{II} ^{7c} T D 7	T S _{II} ^{7c} T _{III} D ⁷ 7	T S _{II} ⁹⁻⁷ S _{II} D ⁶ 3 5	S ⁷ T D ⁷ D ⁹ T S ⁹ D ⁷ 5 7

t. 5-8

As Es Des Es	f Es b C	As Es Des Es	f C ⁷ f b ⁷
T _{III} D _{VII} T _{VI} D _{VII}	T D _{VII} S ⁷ D	T _{III} D _{VII} T _{VI} D _{VII}	T D ⁷ T S ⁷

t. 9-12

f b ⁷ f C ⁷ f	f C ⁷ f	As Des ⁷	As Es ⁷ As
T S ⁷ T D ⁷ T	T D ⁷ T	T _{III} D ⁷ _{VII}	T _{III} D ⁷ _{VII} T _{III}

t. 13–16

b Des g^7 Des C°	f Es As	b $^{\circ}$ g^7	f B 7 C 7 f
$^{\circ}S$ T_{VI} $^{\circ}S_{II}$ T_{VI} D $^{\circ}$	T (D) T_{III}	$^{\circ}S^{\circ}$ $^{\circ}S_{II}$	T S 7 D 7 T

Placzie anieli (e-moll)

t. 266–269

	e	h	e A
	T	D	T S

t. 270–274

h e	G fis $^{\circ}$, ξ	H e Fis 7	cis 7 H	H e
D T	T_{III} S $^{\circ}$, T_{ξ}	D T (D 7)	(S $_{II}$) D	D T

t. 275–279

e Fis $^{\circ}$	h Cis $^{\circ}$, ξ	e 7 Fis $^{\circ}$, e 7	fis A 7	G h 7 G
T (D)	D (S $_{\xi}^{\circ}$)	T 7 (S $_{\xi}^{\circ}$) T 7	$^{\circ}S_{II}$ S 7	T_{III} D 7 T_{III}

t. 280–282

h 7 A D	ξ η e	H e
D 7 (D) D_{VII}	T_{ξ} T_{η} T	D T

Dobranoc głowo święta (e-moll)

t. 342–345

e h	C D H	e A	C D
T D	T_{VI} D_{VII} D	T S	T D_{VII}

t. 346–349

e h	C A h	C ξ A	C D
T D	T_{VI} S D	T_{VI} T_{III} S	T D_{VII}

t. 350–353

a D a	G D C G	a D	G D a e
°S (S) °S	°T _{III} D _{VII} °T _{VI} °T _{III}	°S (D)	°T _{III} D _{VII} °S °T

t. 354–357

a h e	e h G	e a h	C
°S °D °T	°T °D °T _{III}	°T °S °D	°T _{VI} '

t. 358–361

H	§	C § h	C a
D ⁶³ ₄₃	°T ₃	°T _{VI} °T ₃ °D	°T _{VI} °S

t. 362–365

H	H	e	H
D ⁶³ ₄₃	D	°T	D

t. 366–369

e H e D G	e H e	a H e	e H
°T D °T (D) °T _{III}	°T D °T	°S D °T	°T D

t. 370–373

C D H	e A	C D	e h
°T _{VI} °D _{VII} D	°T S	°T _{VI} °D _{VII}	°T °D

t. 374–377

C A h	C' G A	C D	a D a
°T _{VI} § °D	°T _{VI} ' °T _{III} S	°T _{VI} °D _{VII}	°S °D _{VII} °S

t. 378–381

G D C G	a D	G D a e	§ h e
°T _{III} °D _{VII} °T _{VI} °T _{III}	°S (D)	°T _{III} °D _{VII} °S °T	°§ °D °T

Dramatyzm wykorzystanych tekstów, potęgający doświadczenia Męki Pańskiej, oraz płynnie postępujące współbrzmienia harmoniczne wykorzystane w częściach chóralnych podkreślane są ponadto poprzez cieniowanie dynamiczno-agogiczne. Charakterystyczne narastanie i wycofywanie, spotęgowane zwolnieniami (*ritenuto*, *fermata*), a także sam aparat wykonawczy wpływają dość znacząco na kontemplację każdego ze słów, dając — w odczuciu — czas na spokojne rozmyślanie.

W pozostałych wymienionych wyżej odcinkach chór towarzyszy zarówno głosom solowym, jak i instrumentom, z którymi łączy go charakter melodyki, naśladownictwo motywiczne, rozczłonkowanie imitacyjne, przebieg rytmiczny oraz odniesienia harmoniczne, często w postaci słupów akordowych. Kompozytor integrując ze sobą różne konfiguracje poszczególnych partii wokально-instrumentalnych, często wykorzystuje postęp półtonowy w linii melodycznej potęgowanej chromatyką oraz kwintowo-kwartowe (w tym trytonowe) zestawienie głosów, często występujących w *divisi* zgodnie z atonalnym zamysłem brzmieniowym.

Sekcja chóru pojawia się wymiennie z głosami solowymi, najczęściej z towarzyszeniem instrumentów. Dzięki temu stanowi równorzędną strukturę, która prowadzi narrację tekstu, bez widocznego komentowania. W trzech miejscach partytury na krótko partie wokalne spotykają się, tworząc jednolitą strukturę pod względem opracowywanego tekstu. Dzieje się tak na przestrzeni kilkutaktowych odcinków w częściach: 4 — *Ogrójec* (t. 49–55), 14 (t. 187–190) i 22 (t. 303–308).

Sekcja orkiestrowa, na którą składają się zdwojone instrumenty dęte drewniane (flet, obój, rożek w stroju F), instrumenty smyczkowe (I i II skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas) oraz kotły, przybiera formę akompaniującą i koncertującą. W pierwszym przypadku towarzyszy partiom wokalnym, solistom i chórowi, dopełniając je pod względem elementów dzieła muzycznego, w drugim natomiast staje się przerywnikiem, uzależnionym w swojej strukturze od charakteru kolejnego odcinka. Tak się dzieje w częściach: 2, 5, 7, 8, 13, 20 i 27. Najbardziej obrazowo przypadek ten ukazuje odcinek 5, poprzedzający część *Pojmanie*, gdzie podkreślenie dramaturgii tego niezwykle przejmującego momentu kompozytor powierza jedynie kotłom (tryl) oraz instrumentom smyczkowym, których kolejne wejścia, poczynając od partii kontrabas, przesuwały się ruchem sekundowym ku górze, niejednokrotnie z wykorzystaniem chromatyki. Wzrastające napięcie nakładających się sukcesywnie struktur melodycznych potęguje dynamika, która od piano pianissimo possibile (*ppp*) stopniowo przesuwa się ku *forte*. Ostatecznie, kulminację wszystkich partii stanowi chromatyczny klaster w granicach dźwięków *b-b'* (t. 75), który każdy instrumentalista — jak wskazuje na partyturze kompozytor — powinien zagrać w ramach wielkiej sekundy jako dowolne szybkie figury.

Przykład 2. *Divisi* głosów wokalnych i partii instrumentalnej z wykorzystaniem chromatyki, część 4 (t. 68–70)

Musical score for Example 2, showing vocal and instrumental parts. The score is divided into two systems. The first system features a vocal line with lyrics and an instrumental line. The second system shows a vocal line with 'div' markings and an instrumental line. The lyrics are: *...-a pe - sa, sy lant na die lant, ...-a pe - sa, sy lant na die lant, ...-a pe - sa, sy lant na die lant, ...-a pe - sa, sy lant na die lant.*

Przykład 3. Współdziałanie głosu solowego i chóru, część 22 (t. 303–308)

Musical score for Example 3, showing solo and choral parts. The score is divided into three systems. The first system features a solo voice line (S) and a choral line (CORO). The second system shows the solo voice line and the choral line. The third system shows the solo voice line and the choral line. The lyrics are: *...-a pe - sa, sy lant na die lant, ...-a pe - sa, sy lant na die lant, ...-a pe - sa, sy lant na die lant, ...-a pe - sa, sy lant na die lant.*

Przykład 4. *Pojmanie*, część 6 (t. 70–75)

5 POJMANIE
Con moto

Fl

Timp

Rec

I

II

Vle

Vc

2.3

Gdy On jeszcze

Fl

Timp

Rec

I

II

Vle

Vc

2.3

cresc.

mówi, oto zjawił się tłum / Łk 22,47 /

6

Rec.

Związawszy Go zaprowadzili i wydali
w ręce namiestnika Poncjusza Piłata
/ Mk 27, 1-2 /

Wtedy opuścili Go
wszyscy i uciekli / Mk 14, 50 /

* każdy instrumentalista gra w ramach wielkiej sekundy dowolne szybkie figury; w sumie powinien brzmieć chromatyczny klastery w granicach b-b1

Sekcja instrumentalna, oprócz kaskadowego pojawiania się poszczególnych partii, wykorzystuje również motywikę o charakterze postępującym. Oba elementy, które w sposób niezwykle subtelny budują określone napięcie, oraz mimo ostro brzmiącej chromatyki, służą ujednoczeniu kolejnych struktur meliczno-rytmicznych, są wyraźnie widoczne w części 11: *Droga Krzyżowa*. Liczne sekundowe pochody o falującym rysunku linii melodycznej, której poszczególne dźwięki niejednokrotnie ulegają powtórzeniu, przywodzą na myśl najprostsze skojarzenia związane z morderczą wędrowką Jezusa Chrystusa na Golgotę: nieprzebrany tłum szydzących ludzi, żołnierze zadający kolejne ciosy, przytłaczający ciężar krzyża, wzmagające się zmęczenie wyczerpanego człowieka, stawiającego coraz wolniejsze kroki, kolejne upadki. Jakże tragiczny obraz miłosierdzia ujęty w proste, dźwiękowe struktury!

Przykład 5. Motyw postępujący, *Droga Krzyżowa*, część 11 (t. 141–144)

The image displays a musical score for 'Droga Krzyżowa', part 11. It consists of two systems of staves. The first system features a piano accompaniment with three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The second system includes a vocal line (marked 'T') on a single staff, followed by a grand staff for piano accompaniment. The music is characterized by a steady, stepwise melodic progression in the vocal line and piano accompaniment, with some chromaticism. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Takie ujednoczenie formalne wpisane w przestrzeń niewielkich fragmentów oraz stopniowe dawkanie napięć emocjonalnych, dążących do określonej kulminacji, staje się nadrzędnym czynnikiem wpływającym na kształt całej kompozycji. Twórca wraz z kolejnymi numerami, mimo drastycznych momentów pasji, symbolicznie podąża w kierunku radosnego Zmartwychwstania, którego ukoronowaniem jest *Hymn*¹¹. W jego strukturze widoczna jest selektywność brzmienia, którą zapew-

¹¹ Część 29, poprzedzająca *Hymn* (od t. 396), również wykazuje cechy myślenia akordowego, z widocznymi postępującymi ku górze współbrzmieniami. Charakter harmoniki wprost nawiązuje do optymistycznego przesłania *Hymnu*, stanowiąc jego materiałowe wprowadzenie.

nia myślenie pojedynczymi akordami. Kompozytor dba o to, aby możliwie czytelnie podkreślić każdą sylabę, przypisując jej — w większości — osobne współbrzmienie. Dzięki temu zarówno w sekcji chóru, jak i obsadzie instrumentalnej występują słupy akordowe o zdecydowanym zestawieniu tonacji dur-moll:

t. 416–420

As es⁷ fes E7 h A D e H e⁷ D g⁷ D Es⁷

t. 421–426

b es fis g b c B F f ges Fis cis H D

t. 427–434

Eis f⁷ es as b ces des⁷ as gis cis h a⁷ G⁷ G D G a G C C H E

Tak charakterystyczne połączenie symbolicznie podążających ku górze akordów nosi w sobie cechy harmonii archaizującej. Jak pisze Ewa Nidecka, w następstwach akordowych uwagę zwraca porządek starogrecki z przemieszczanymi akordami durowymi i molowymi, ułożonymi w bliskiej odległości. Cechą charakterystyczną tej części jest jednoczesne połączenie przebiegów akordowych z chromatycznymi przesunięciami najczęściej trójdźwięku durowego, dominującego wśród współbrzmień i przesądzającego o symbolice zwycięstwa i radości, które niesie ze sobą *Zmartwychwstanie Pańskie*¹².

Via Crucis Andrzeja Nikodemowicza, oprócz elementów konstrukcyjnych przynależnych formie pasji, stanowi studium emocji kompozytora, przeżywającego trudne chwile po stracie żony. Kolejne części utworu, odkrywające — z założenia — biblijną tajemnicę Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa, stają się symboliczną wędrówką myśli człowieka chcącego zrozumieć sens cierpienia, kruchości życia oraz fakt ciągłego przemijania. Pomóc temu mają zaadaptowane wersy biblijnych tekstów, pieśni i poezji, którym — niejednokrotnie w relacji retorycznej — towarzyszy tonalno-atonalna melodyka wykorzystująca obok prostych konstrukcji melicznych (imitacja, korespondencja motywiczna) rozbudowaną chromatykę i liczne dysonanse. Słuchając utworu, którego ostatnie wykonanie miało miejsce 29 września 2013 r. podczas II edycji Międzynarodowego Festiwalu *Nikodemowicz: czas i dźwięk*¹³, mamy wrażenie nagromadzenia wielu negatywnych uczuć; dramatyzm mieszający się z silną ekspresją, tragedia dążąca do ukojenia. W pewnym momencie można mieć wrażenie, że upragnione *katharsis* nigdy nie nastąpi. A jednak. Kompozytor, mimo iż przeżywa wewnętrzne rozterki, przez cały czas poszukuje nadziei. Chce wierzyć, że przyszłość okaże się być dla niego czasem pogodzenia z wyrokami boskimi.

¹² E. NIDECKA, *Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza*, s. 225.

¹³ Utwór wykonał Zespół Śpiewaków Miasta Katowice *Camerata Silesia*, Orkiestra Kameralna Filharmonii im. H. Wieniawskiego w Lublinie oraz soliści: Agnieszka Bochenek-Osiecka (sopran) i Łukasz Nowak (tenor) pod batutą Anny Szostak. Partie recytatora przedstawił Adam Myrczek.

Słowa kluczowe: Nikodemowicz, *Via Crucis*, pasja — przykłady, twórczość, dzieło, elementy, analiza.

**Traditions of polish passion on the example
of *Via Crucis* for solo voices, choir and chamber orchestra by Andrzej Nikodemowicz**

Summary

Passion, a musical form that describes the mystery of the passion and death of Christ is among contemporary composers a kind of link between the past and the present. On one hand, the great tradition of Gregorian chant, motet style and polyphony, and on the other, the aesthetic variety of modernity, allowing almost unlimited possibility of self-creation. When creating a *Via Crucis* for solo voices, choir and chamber orchestra, Andrzej Nikodemowicz wanted to combine these elements in the most authentic way. Being considered in musical circles to be the leading representative of the religious trend, he decided to write a Polish passion, not knowing that the piece of music would become his personal tribute to his deceased wife. As a result, the music score cards, in addition to composing technique, revealed the true man, the artist torn by a variety of emotions and feelings. Taking into account Nikodemowicz's innate self-reserve, it is an unusual possibility to get to know at least a part of his personality through the prism of his work.

Key words: Nikodemowicz, *Via Crucis*, the passion — examples, work, creation, elements, analysis.