

Krzysztof Michałek

Międzyuczelniany Instytut Muzyki Kościelnej, Kraków
Akademia Muzyczna, Kraków

Miłosierdzie Boże jako źródło inspiracji twórczej

Idea Miłosierdzia Bożego w muzyce wokalne i wokально-instrumentalnej na podstawie wybranych utworów¹

1. Wstęp

Analizując twórczość wybitnych kompozytorów można dojść do wniosku, że tematyka Miłosierdzia Bożego nie była w historii muzyki zbyt często obecna. Temat *Misericordias Domini* nie cieszył się taką popularnością, jak choćby *Stabat Mater* czy *Te Deum*. Nawet szersze spojrzenie na ten obszar tematyczny nie pozwalało dostrzec zbyt wielu kompozycji. Czy zatem Boże Miłosierdzie nie interesowało wielkich mistrzów minionych epok?

Odpowiedzi na to pytanie szukać należy w teologii, szczególnie tej z epoki średniowiecza. Ówczesne nauczanie Kościoła bardziej eksponowało Stwórcę w roli surowego sędziego niż Miłosiernego Ojca. W późniejszych epokach temat ten podejmowany był przez kompozytorów coraz śmielej, a swój rozkwit przeżywał w XX wieku. Za sprawą Heleny Kowalskiej, późniejszej świętej Faustyny, rozwój kultu Bożego Miłosierdzia nabrał tempa i objął dość szybko cały świat. Kulminacyjnym czasem był pontyfikat błogosławionego Jana Pawła II, który ustanowił Święto Bożego Miłosierdzia obchodzone w niedzielę po Wielkanocy. Jednym z ostatnich działań tego błogosławionego papieża była dedykacja Bazyliki Bożego Miłosierdzia w Krakowie-Łagiewnikach i ustanowienie w tym miejscu Światowego Centrum Bożego Miłosierdzia.

¹ Artykuł stanowi fragment opisu dzieła artystycznego: *Idea Miłosierdzia Bożego w muzyce wokalne i wokально-instrumentalnej na podstawie wybranych utworów*, Kraków 2012, napisanego w ramach przewodu doktorskiego na Wydziale Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej pod kierunkiem dr. hab. Wiesława Delimata, prof. UPJPII.

Muzyka wyraża wszystko, co nie może być wypowiedziane, ale o czym nie można milczeć. (Victor Hugo)

1.1. Pojęcie Bożego Miłosierdzia

Najnowsze teologiczne próby zdefiniowania pojęcia miłosierdzia ukazują je jako szczególny przymiot Boga, który określa relacje Stwórcy do stworzenia, wskazując na współcierpienie i przebaczenie jako postawę życzliwości jednej istoty wobec drugiej². W teologii przedsoborowej miłosierdzie jawi się również jako jeden z przymiotów Bożych, wymieniany obok mądrości, dobroćliwości, opatrności i sprawiedliwości³. Jest ono zatem udzieleniem dobra przez Boga, mającym na celu wyciągnięcie człowieka z jego słabości i niedoskonałości. Błogosławiony ksiądz Michał Sopoćko opiera swoje rozważania nad miłosierdziem na nauczaniu św. Augustyna oraz św. Tomasza z Akwinu, który definiuje miłosierdzie jako cnotę moralną⁴. Miłosierdzie Boże nie jest jednak cnotą moralną, która objawia się współczuciem i smutkiem z powodu cierpienia drugiej osoby. Ludzki umysł nie potrafi w pełni ogarnąć jego głębi. Pomocą w odkrywaniu doskonałości Boga jest Objawienie ukazujące wielkość Boga wobec człowieka w historii zbawienia⁵. Inaczej mówiąc, Miłosierdzie Boże jest głównym motywem działania Bożego na zewnątrz, czyli znajduje się u źródła każdego działania Stwórcy⁶. Czy zatem Miłosierdzie Boże może być również inspiracją dla artystów?

1.2. Pismo Święte natchnieniem dla kompozytorów

W historii ludzkości teksty Pisma Świętego są niewątpliwie największym skarbem, a przez to źródłem inspiracji dla twórców różnych gatunków sztuki – szczególnie kompozytorów. Biblia jest też najbardziej znaną księgą, uznawaną za natchnioną zarówno przez żydów, jak i chrześcijan, których religie dominowały w kulturze europejskiej ostatnich dwóch tysięcy lat. Księga ta pozostawiła swój niezatarty ślad w niezliczonej liczbie dzieł twórców wszystkich dziedzin sztuki. Oczywiście jest, że poszukiwanie natchnienia jest ściśle związane z twórczością artystyczną. W jaki zatem sposób Biblia inspirowała i inspiruje kompozytorów?

² Zob. ks. J. Machniak, *Doświadczenie Boga w tajemnicy Jego Miłosierdzia u bł. Siostry Faustyny Kowalskiej*, Kraków 1998, s. 15.

³ Zob. M. Sopoćko, *Miłosierdzie Boga w dziełach Jego*, Londyn 1959, s. 11.

⁴ Św. Tomasz z Akwinu, *Summa theologica*, I, q. 21, a. 3.

⁵ Zob. ks. J. Machniak, *Doświadczenie Boga...*, dz. cyt., s. 19.

⁶ Zob. M. Sopoćko, *Miłosierdzie Boga...*, dz. cyt., s. 14.

Wielowarstwowość dzieła literackiego w potocznym rozumieniu jest znakiem jego wysokiego poziomu artystycznego⁷. Pierwsze wrażenie wzrokowe w kontakcie z tekstem literackim pozwala nam dostrzec poszczególne słowa, które same w sobie mają pewien sens. Pojedyncze słowo ma swoją rytmikę, fonetyczne brzmienie, a także oderwane od sensu zdania znaczenie. Nawet pojedynczy wyraz, o pewnym ładunku emocjonalnym, może stać się inspiracją twórczą, czego dowodem są choćby liczne opracowania muzyczne słów *Amen* czy *Alleluja*. Ładunek emocjonalny jest właśnie czynnikiem determinującym różnorodny charakter wyrazu, jak choćby zestawienie słów „szczęście” i „smutek”. Konkretno odczucia i skojarzenia niesie również słowo „miłosierdzie”.

Słowa, łączone ze sobą, tworzą zdania, które w literaturze pięknej powinny posiadać określone walory estetyczne⁸. Pojedyncze zdania, co oczywiste, wnoszą o wiele więcej treści niż poszczególne wyrazy. Ze zdań zbudowane są różnorodne formy wypowiedzi, które w literaturze najogólniej podzielone są na lirykę, epikę i dramat. Liryka to najbardziej emocjonalna forma literackiej ekspresji, uzewnętrzniająca podmiot liryczny. Epika pozostaje w pewnym dystansie do przedmiotu, który przedstawia⁹. Dialog jest zaś charakterystyczną cechą dramatu. W Biblii odnajdujemy wszystkie rodzaje literackie. Bogato reprezentowana jest zarówno epika, jak i liryka. Możemy odkryć także fragmenty dramatyczne, ponieważ autorzy biblijni chętnie posługiwali się dialogiem i akcją. Biblia zawiera także oryginalne i złożone gatunki literackie, których próżno by szukać w innych księgach¹⁰. Jednak najistotniejszym elementem tekstu jest sens wypowiedzi, który porusza wyobraźnię i wydaje się esencją inspiracji twórczej. Jest to sens wielopłaszczyznowy, ponadczasowy, wciąż niezgłębiony.

1.3. *Dzienniczek* św. Faustyny skarbcem tekstów o Bożym Miłosierdziu

Dzienniczek należy do pereł literatury mistycznej. Święta Siostra Faustyna Kowalska pisała go w Wilnie i Krakowie w latach 1934–1938 na wyraźne polecenie Pana Jezusa i ze względu na nakaz swych spowiedników: ks. Michała Sopoćki i o. Józefa Andrasza SJ oraz za pozwoleniem przełożonych zgromadzenia. Pierwsze zachowane zapiski pochodzą z lipca 1934 roku. Wiadomo, że pierwsze notatki Siostra Faustyna spaliła, gdyż pod nieobecność w Wilnie ks. Michała

⁷ Zob. T. Jarosz, *Tekst biblijny jako inspiracja twórcza*, „Pro Musica Sacra”, t. VIII, 2010, s. 8–9.

⁸ Tamże, s. 9.

⁹ Tamże, s. 11.

¹⁰ Tamże, s. 11–12.

Sopoćki uległa namowom rzekomego anioła, który okazał się szatanem. Potem wileński kierownik duchowy kazał jej odtworzyć to, co zostało zniszczone, dlatego *Dzienniczek* w obecnym kształcie ma zaburzoną chronologię, zwłaszcza w pierwszym zeszycie. W bieżące wydarzenia i przeżycia Autorka wplata relacje i opisy tych wydarzeń, które miały miejsce wcześniej¹¹. Treść *Dzienniczka* staje się obecnie coraz bardziej popularnym źródłem tekstów do pieśni liturgicznych, a także większych kompozycji.

1.4. Miłosierdzie Boże w muzyce

Lektura haseł encyklopedycznych wszystkich najważniejszych wydawnictw, w tym internetowej wersji encyklopedii *Grove Music*, uświadamia nam, że niewielu kompozytorów wszystkich epok historycznych zainteresowało się w swej twórczości tematem Miłosierdzia Bożego. Poza twórcami wybranymi przez autora niniejszej pracy utwory inspirowane tą tematyką skomponowali: Isaac Henricus (1450–1517) – *Missa Misericordias Domini*, Josquin des Prez (1450–1521) – motet *Misericordias Domini*, Alessandro Gualtieri (?–1655) – *Alleluja, Misericordias Domini*, Gioseffo Guami – motet *Misericordias Domini*¹². W twórczości najnowszej warto wskazać na hymn *Misericordias Domini* Henryka Jana Batora oraz na jego *Missa de Misericordia Domini*. Oba te dzieła zostały skomponowane z okazji Międzynarodowego Kongresu *Pueri Cantores*, który odbył się w 2007 roku w Krakowie. Hasłem tego wydarzenia były słowa: „*Misericordias Domini in aeternum cantabo*” („Miłosierdzie Boże na wieki wyśpiewywałem będę”).

Na uwagę zasługuje jednak fakt, iż w literaturze muzycznej można wskazać bardziej ogólne konteksty tego tematu, przykładowo opracowania Psalmu 51: „*Miserere mei, Deus: secundum magnam misericordiam tuam. Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam*” („Zmiłuj się nade mną, Boże, w swojej łaskawości, w ogromie swego miłosierdzia wymaż moją nieprawość”), np. Gregoria Allegriego, Giovanniego Gabrielego, Feliksa Mendelssohna czy choćby Franciszka Liszta. Temat ten pojawia się również w licznych opracowaniach tekstu *Magnificat*.

Magnificat jest właściwie w całości hymnem na cześć Bożego Miłosierdzia, jednak dwa z jego wersetów odwołują się do tego przymiotu w sposób szczególny, zawierają bowiem słowo „miłosierdzie”. Są to mianowicie wersety: „*Et*

¹¹ Zob. *Dzienniczek Świętej s. M. Faustyny Kowalskiej*, wersja internetowa, wstęp, por. *Dzienniczek*, Warszawa 2008, s. 13–24.

¹² Zob. *Grove Music Online, The Oxford Dictionary of Music*, www.oxfordmusiconline.com (10.09.2012).

m i s e r i c o r d i a e i u s a p r o g e n i e i n p r o g e n i e s t i m e n t i b u s e u m” („A miłosierdzie Jego z pokolenia na pokolenie dla tych, którzy się Go boją”) oraz „*Suscepit Israel puerum suum recordatus m i s e r i c o r d i a e s u e*” („Wejrzał na sługę swego, Izraela, pomny na swe miłosierdzie”). *Magnificat* obfituje w rozmaite treści, niektóre bardzo obrazowe czy wręcz ilustracyjne, inne zaś – skupione i medytacyjne. Różnorodność wątków zawartych w kantyku Maryi prowokuje, a zarazem zmusza kompozytorów do dogłębnej analizy tekstu słownego, której owocem stanie się dobór odpowiednich dla każdego wersetu środków wyrazu. Sposób rozumienia poszczególnych treści cechuje się oczywiście subiektywizmem, niemniej jednak w *Magnificat* różnych twórców, pochodzących z odległych nieraz epok, zauważa się tendencję do podobnego umuzyczniania najbardziej charakterystycznych obrazów¹³.

Słowo „miłosierdzie” pojawia się w wielu bliższych i dalszych kontekstach i utworach, gdzie ujęte zostaje w bardziej lub mniej ozdobną szatę dźwiękową. Kolejny punkt niniejszej pracy jest poświęcony tym kompozytorom, dla których stało się ono bezpośrednią inspiracją.

2. Omówienie i porównanie wybranych kompozycji inspirowanych tematyką Miłosierdzia Bożego

2.1. Misericordias Domini (gregoriańskie)

Kościół uznaje śpiew gregoriański za własny śpiew liturgii rzymskiej. Dlatego w czynnościach liturgicznych powinien on zajmować pierwsze miejsce wśród innych równorzędnych rodzajów śpiewu¹⁴. Kościół modlił się tym śpiewem już przed IX wiekiem¹⁵, a niektóre źródła sugerują nawet, że jego początki sięgają V wieku¹⁶. Prezentowany na płycie *Miłosierdzie Boże w muzyce*¹⁷ śpiew *Misericordias Domini* jest typowym przykładem psalmu responsoryjnego, w którym modlitwa tekstem Psalmu 103 połączona jest ze śpiewem refrenu *Misericordias Domini in aeternum cantabo*.

¹³ M. Pawlisz, *Wątek Miłosierdzia Bożego w wybranych opracowaniach muzycznych kantyku „Magnificat”*, wykład wygłoszony w ramach sesji naukowej „Idea Miłosierdzia Bożego w muzyce” w dniu 18 sierpnia 2012, maszynopis.

¹⁴ Zob. Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium* 116.

¹⁵ Zob. S. Ferroglią, *Chorał gregoriański – czy to tylko historia?*, „Pro Musica Sacra”, 2007, s. 39.

¹⁶ Zob. J. Mc Kinnon, *Antiquity and the Middle Ages*, New York 1990, s. 88.

¹⁷ *Miłosierdzie Boże w muzyce*, wyd. Fundacja Sanktuarium Miłosierdzia Bożego w Krakowie, płyta CD, Kraków 2012.

Ps 103, 1-2. 3-4. 8 et 10. 12-13

M i-se-ri-córdi-as Dómi-ni in ae-tér-num can-tá-bo.

Ps. Bé-ne-dic, áni-ma me-a, Dó-mi-no; * et ómni-a quae

intra me sunt, nó-mi-ni san-cto e-ius. Bé-ne-dic

Przykład 1. Chorał gregoriański *Misericordias Domini* – początek.

Współczesna praktyka wykonawcza tego śpiewu polega na zaśpiewaniu całego responsu przez solistę, a następnie powtórzeniu go w całości przez zgromadzenie wiernych. Zgodnie z historycznym wykonawstwem podejmowała go schola¹⁸. W dalszym przebiegu solista lub schola wykonuje werset psalmowy, a zgromadzenie powtarza respons lub jego część¹⁹.

Prawidłowe wykonawstwo chorału gregoriańskiego wymaga od śpiewaków odpowiedniego przygotowania. Śpiew ten jest w swym założeniu modlitwą, stąd też niezbędne jest wewnętrzne, wręcz duchowe zaangażowanie. Kolejne zwrotki wymagają od wykonawców precyzji w zakresie prawidłowej realizacji schematu melodycznego z uwzględnieniem nowego tekstu. Konieczna jest również znajomość notacji neumatycznej, która pozwala zapisać skomplikowane struktury rytmiczne w prosty, podążający za tekstem sposób.

2.2. Johan Rudolph Ahle²⁰ (1625–1673) – *Misericordias Domini*

Passacaglia to forma kompozycji charakterystyczna dla muzyki barokowej, szczególnie organowej. Na bazie ostatecznie powtarzanego motywu w głosie basowym,

¹⁸ Por. D. F. Wilson, *Music of the Middle Ages Style and Structure*, New York 1990, s.47.

¹⁹ Por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001, s. 135.

²⁰ Ahle Johann Rudolf, ur. 24 XII 1625, Mühlhausen, zm. 9 VII 1673, tamże, niem. kompozytor i organista. 1646 był kantorem szkoły i kościoła St. Andreas w Erfurcie. 1649–1650 powrócił do Mühlhausen, gdzie w 1654 objął funkcję organisty przy kościele St. Blasius. Na stanowisku tym pozostał do śmierci, piastując równocześnie szereg godności miejskich, m.in. burmistrza (1673). W Erfurcie opublikował 3 zbiory kompozycji religijnych i zbiór utworów instrumentalnych, m.in. tanecznych (z tego ostatniego zachowane tylko 4 ks. głosowe). W Mühlhausen wydał dalszych 16 zbiorów muzyki religijnej (w sumie ponad 100

zwanym *basem ground*²¹, ówcześni kompozytorzy budowali misterne konstrukcje polifoniczne. Taki właśnie schemat konstrukcji formy ma pochodząca z roku 1665 kompozycja Johanna Rudolpha Ahlego *Misericordias Domini*. Na diatonicznie opadającym, półnutowym pochodzie dźwięków Ahle zbudował czterogłosową konstrukcję polifoniczną, powierzając dwa głosy duetowi skrzypiec, a dwa duetowi solistów – sopranowi i tenorowi. Dzieło to zaliczyć można do popularnego wówczas stylu *concertato*²², a w XVII wieku mogłoby w ogóle zostać nazwane koncertem²³.



Przykład 2. Johan Rudolph Ahle, *Misericordias Domini* – ostinato basowe.

Wieloplanowość tego utworu dotyczy nie tylko materii dźwiękowej, ale także tekstu – równocześnie bowiem kompozytor posługuje się językiem łacińskim i niemieckim. Łacińskie „*Misericordias Domini in aeternum cantabo*” („Miłosierdzie Boże na wieki wyśpiewywał będę”) łączy z bardzo podobnym fragmentem Psalmu 89 w luterzańskim tłumaczeniu Biblii: „*Ich will singen von der Gnade des Herren ewiglich*” („Chcę śpiewać o łasce Pana na wieki”). Nie można jednak uznawać niemieckiej wersji za tłumaczenie łacińskiego tego zawołania, gdyż niemieckie słowo „*Gnade*” jest tłumaczone jednoznacznie jako „łaska” i w XVII wieku, i obecnie. Tym samym jego wymowa jest różna.

Język muzyczny utworu jest typowy dla kompozycji z tego okresu w muzyce tworzonej w szkołach środkowo- i północnoniemieckiej. Można porównać tę *passacaglię* do podobnych utworów organowych, choćby Dietricha Buxtehudego²⁴,

utworów). Ponadto był autorem pism teoret. (2 zachowane) i niektórych tekstów do swych kompozycji. Utwory Ahlego to przeważnie arie i koncerty kościelne. Obejmują bardzo zróżnicowane formy: od niewielkich utworów monodycznych z tow. b. c. do wielkich, 20- i więcej głosowych koncertów na sola wok. i chóry, często z towarzyszeniem instrumentów, a zwykle z b. c. (niekiedy nie *obbligato*). *Encyklopedia PWM*, tom a–b, s. 19.

²¹ Zob. M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku*, Warszawa 1970, s. 66.

²² Tamże, s. 144.

²³ Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. 1, Kraków 1989, s. 237.

²⁴ Buxtehude Dietrich, ur. ok. 1637 prawdopodobnie w Oldesloe (Holsztyn), zm. 9 V 1707 w Lubece, duński lub niem. kompozytor i organista. Był organistą w Helsingborg, obecnie Hälsingborg, Szwecja (1657 lub 1658), w Helsingør, Dania (1660), od 1688 w Lubece przy kościele Najśw. Marii Panny, gdzie prowadził też koncerty muzyki religijnej (tzw. *Abendmusiken*); w 1703 przybył do Lubeki, by słuchać jego gry, G. F. Händel i J. Mattheson, a w 1705 J. S. Bach. B. jest jednym z twórców org. szkoły pln.-niem. Podstawę jego utworów instr. (fugi, fantazje, toccaty, partity, przygrywki) stanowi chorał. W twórczości wok.

u którego przebiegi polifoniczne wypływają wprost z improwizacji. Ahle przenosi fakturę organową na kameralny zespół wokально-instrumentalny. Partia skrzypiec stanowi osobną płaszczyznę, dialogującą wzajemnie i względem głosów wokalnych. Duetowi śpiewaków powierzony zostaje zupełnie inny materiał melodyczny – wokalny i bardziej liryczny w wyrazie. Ciągłe zmieniający się materiał melodyczny stawia przed wykonawcami spore wyzwanie. „Akompaniament” skrzypcowy nie ułatwia wokalistom wykonania ich partii. Obie te sekcje stanowią jakby dwa światy, czasem uzupełniające się, a czasem bardzo rywalizujące ze sobą. Prowadzi to do dużego zagęszczenia struktury polifonicznej. Poszczególne zabiegi melodyczno-rytmiczne tworzą przekomponowaną formę muzyczną, w której trudno jednoznacznie wyznaczyć punkt kulminacyjny. Homofoniczne „Amen” w ostatnich taktach utworu łączy wszystkich wykonawców, zatrzymując tę „pędzącą” polifonię.

Należy zwrócić również uwagę na język harmoniczny utworu. Wyraźnie słyszalne są zjawiska melodyczne, a co za tym idzie harmoniczne, charakterystyczne dla technik kompozytorskich przed ostatecznym wykrystalizowaniem się systemu dur – moll (np. następstwo akordów A > h > C).

105

A-dur

sin - gen e - wig - lich,

ter - num, in ac - ter - num, in ac - ter - num mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni can - ta - - -

h - moll G⁺ C-dur

109

ich will sin - gen von der Gnad des Her - ren e - wig - lich, ich will sin - - - - gen e - wig - lich.

ho.

Przykład 3. Johan Rudolph Ahle, *Misericordias Domini*, t. 105–112.

nawiązał do tradycji wł.; wywarł silny wpływ na styl kompozyt. J. S. Bacha. Twórczość B. jest obfita; oprócz utworów org. komponował oratoria, kantaty, msze, motety, pieśni, suity i wariacje na klawesyn, sonaty kamer. 1925–1958 ukazało się 8 tomów zbiorowego wydania dzieł B. (wyd. Glaubensgemeinde Ugrino); *Encyklopedia Muzyki PWM*, Warszawa 1995.

2.3. Francesco Durante²⁵ (1684–1755) – *Misericordias Domini*

Kompozycja *Misericordias Domini* Francesca Durantego stanowi typowy przykład utworu z użyciem techniki polichóralnej²⁶. Pierwsza część dzieła z tekstem „*Misericordias Domini*” nasycona jest melodyką liryczną, określaną *mianem contrappunto sentimentale*²⁷. Liryczny charakter pogłębia również minorowa tonacja. Durante łączy tu typową dla szkoły neapolitańskiej śpiewną melodykę z doskonałą techniką polifoniczną właściwą kompozytorom rzymskim²⁸. Dialog pomiędzy dwoma chórami pogłębiony jest dialogiem wewnątrz chórów.

Musical score for *Misericordias Domini* by Francesco Durante, showing four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni, mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni.

Przykład 4. F. Durante – *Misericordias Domini*, t. 1–3.

²⁵ Durante Francesco, ur. III 1664 Frattamaggiore (k. Neapolu), zm. 30 IX 1755 Neapol, wł. pedagog i kompozytor. Fakty dot. jego życia uporządkował i zrewidował S. di Gacano; wiadomo, że 1699, po śmierci ojca, wykształceniem muz. D. zajął się jego stryj Angelo D. (wieloletni nauczyciel i dyrektor Conserv. di S. Onofrio a Capuana w Neapolu). 1702–1705 D. studiował w tymże konserw. pod kier. stryja oraz skrzypka G. Francone; być może kontynuował jeszcze przez parę lat studia muz. w Rzymie u G. O. Pitoniego i B. Pasquiniego. 1710–1711 był nauczycielem w Conserv. di S. Onofrio a Capuana. Jego działalność w ciągu nast. 17 lat pozostaje do dziś nieznaną; być może przebywał przez pewien czas w Rzymie. 1728–1738 działał jako kapelm. w Conserv. dei Poveri di Gesù Cristo w Neapolu. 1742–1755 uczył w Conserv. di S. Maria di Loreto, a 1745 znowu w Conserv. di S. Onofrio. Wysoko ceniony za życia jako kompozytor, jeszcze większy rozgłos zyskał jako pedagog. Do jego uczniów należeli wybitni mistrzowie szkoły neapolitańskiej: G. B. Pergolesi, L. Vinci, G. Paisiello, A. Sacchini, N. Jommelli, N. Puccini, T. Träetta, E. R. Duni, N. Logroscino i P. A. Guglielmi. Kompozytor pochowany został w kośc. S. Lorenzo w Neapolu. Wielotomowa *Encyklopedia Muzyki PWM*, Warszawa, tom c-d.

²⁶ Por. D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998, s. 136.

²⁷ Tamże, s. 486.

²⁸ Por. Z. M. Szwejkowski (red.), *Historia muzyki w XVII wieku*, t. II *Technika polichóralna*, Kraków 2000, s. 48.

Już na samym początku soprańscy dialogują z pozostałymi głosami chóru pierwszego. W drugim chórze rola „instrumentu koncertującego” powierzona zostaje głosowi tenorowemu. Taki schemat prowadzenia głosów zostaje raz jeszcze powtórzony. Część druga, obrazująca tekst: „in aeternum cantabo” („na wieki będę wyśpiewywał”), rozpoczyna się od zmiany charakteru muzyki. Mamy tu do czynienia ze stopniowo narastającym, radosnym *crescendem* utrzymanym w tonacji majorowej. Kompozytor dialoguje tu na sposób homofoniczny, a następnie buduje kulminację poprzez wprowadzanie poszczególnych głosów w różnych kombinacjach.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in G major and 4/4 time. It is divided into two systems. The first system starts at measure 13, and the second system starts at measure 15. The lyrics are "in e-ternum can-ta - - - - - bo, can - ta -". The Soprano part begins with a melodic line, followed by the Alto, Tenor, and Bass. The Tenor part in the second system has a more active role, with a melodic line that leads into the final phrase.

Przykład 5. F. Durante – *Misericordias Domini*, t. 15–18.

Wyrazisty pion akordowy wieńczy ten radosny fragment. W części trzeciej kompozytor łączy techniki zastosowane w poprzednich fragmentach. Występuje tu już cały tekst utworu: „Misericordias Domini in aeternum cantabo”. Można dostrzec pewien zamysł Durantego, dla którego „Miłosierdzie Boże” ma charakter liryczny, natomiast „jego wyśpiewywanie” – charakter bardzo radosny. Połączenie tych „dwóch światów” owocuje monumentalnym *maestoso* wieńczącym tę kompozycję. Trzyzęściowa, symetryczna budowa utworu oraz zastosowanie zasady kontrastu jako zasadniczego elementu zbliża to dzieło do stylu koncertującego²⁹.

²⁹ Zob. Z. M. Szwejkowski (red.), *Historia muzyki w XVII wieku*, t. I, *Muzyka we Włoszech*, Kraków 2000, s. 35.

2.4. Wolfgang Amadeusz Mozart (1756–1791) – *Misericordias Domini*, KV 222

Pochodzące z 1775 roku offertorium *Misericordias Domini*, KV 222 należy do dzieł dość rzadko wykonywanych. Zostało ono skomponowane w krótkim czasie, co potwierdza autor: „Musiałem więc w pośpiechu napisać ten motet, sporządzić dla Jego Wysokości kopię partytury oraz rozpisać głosy tak, aby w najbliższą niedzielę można go było wykonać na sumie podczas Ofiarowania”³⁰. Zwarta, przekomponowana forma ukazuje mistrzowski warsztat kompozytora oraz jego oryginalne podejście do tematyki Miłosierdzia Bożego. Utwór ten miał, w zamierzeniu Mozarta, ukazać w pełni jego umiejętności w dziedzinie ścisłego stylu kościelnego i otworzyć mu drogę do nowej posady u elektora bawarskiego³¹. Muzyka napisana, zdaniem kompozytora, w dawnym stylu odebrana została jednak jako nowoczesna. Mimo to utwór, a tym samym jego autor, zyskał duże uznanie wśród odbiorców. Dla przykładu słynny nauczyciel Mozarta³², Padre Giovanni Battista Martini³³, napisał: „Czego wymaga nowoczesna muzyka – dobra harmonia, dojrzała modulacja, umiarkowany ruch w skrzypcach, naturalne i dobre prowadzenie głosów”³⁴.

³⁰ W. A. Mozart – List do G. B. Martiniego, [w:] W. A. Mozart, *Listy*, red. I. Dembowski, Warszawa 1991, s. 141.

³¹ Zob. A. Einstein, *Mozart. Człowiek i dzieło*, Kraków 1975, s. 166.

³² Zob. D. Boettger, *Mozart*, Warszawa 2006, s. 54.

³³ Martini Giovanni Battista, Padre Martini, ur. 24 IV 1796 Bolonia, ym. 3 VIII 1784 Bolonia, wł. teoretyk i historyk muzyki, pedagog, kompozytor, OFM. Uczeń A. Predieriego (klawes.), G. A. Riccieriego (kontrap.), G. A. Pertiego (komp.), F. A. Pistocciego (śpiew). 1721 wstąpił do klasztoru franciszkanów konwentualnych w Bolonii, 1729 przyjął święcenia kapłańskie. Już jako zakonnik studiował pod kier. F. M. Zanottiego, matematyka i fizyka. Od 1725 był *maestro di capella* w kośc. św. Franciszka w Bolonii, mieszkając w przykośc. klasztorze. 1758 został przyjęty do Accad. dell'Instituto delle Scienze oraz Accad. filharmonica w Bolonii (jako stały członek, delegowany przez zakon; do dymisji podał się 1781). 1776 został członkiem Accad. dell'Arcadia w Rzymie (pseud. Aristosseno Anfioneno). 1747–1753 był w Rzymie, gdzie dyrygował własnymi utworami rel. Protektorat papieża Benedykta XIV ułatwił mu poświęcenie się wyłącznie muzyce; pędził pracowite życie w Bolonii, dzieląc czas między studia, komponowanie, pedagogikę i gromadzenie księgozbioru, który 1770 Ch. Burney oszacował na ok. 17 tys. pozycji. Gromadził również kolekcje portretów słynnych muzyków (m.in. J. S. Bacha, Farinello, Ch. W. Glucka, N. Jommello, W. A. Mozarta). Obydwie kolekcje przekazał do bibl. Liceo musicale (późn. Civico museo bibliografico musicale w Bolonii). Do kręgu ok. 100 uczniów M. należeli: J. Ch. Bach, F. B. Bertoni, N. Jommelli, S. Mattei, W. A. Mozart, J. G. Naumann, G. Sarti. Lekcje u M. stanowiły często przygotowanie do trudnego egzaminu obowiązującego kandydata na członka Accad. filharmonica w Bolonii, której dyplom miał duże znaczenie w muz. Europie. Wielotomowa *Encyklopedia Muzyki PWM*, Warszawa, tom m.

³⁴ Zob. A. Einstein, *Mozart...*, dz. cyt., s. 166.

W dziele tym Mozart zestawia ze sobą w sposób bardzo wyrazisty fakturę homofoniczną i polifoniczną. Te dwa fakturalne światy ilustrują oryginalny sposób potraktowania tekstu. Słowa „Miłosierdzie Boże” ujęte są konsekwentnie w fakturę akordową, w której element harmoniczny odgrywa kluczową rolę. Wydaje się, że w ten sposób kompozytor chce zobrazować ów przymiot Boga. Ukazuje go w ciepłych, pełnych współbrzmieniach dążących (z jednym tylko wyjątkiem) do dominanty tonacji następujących po nim szybkich przebiegów imitacyjnych. Charakter tych fragmentów jest niezmiernie ważny dla kształtowania momentów kulminacyjnych na przestrzeni całego utworu. Majestatyczne, zapisane dłuższymi wartościami akordy pozornie tylko hamują narrację tego utworu. W rzeczywistości są elementem, który za każdym razem podnosi napięcie wyrazowe kolejnych polifonicznych fragmentów. Warte zauważenia jest również posługiwanie się w homofonii chórem bez orkiestry smyczkowej, tylko z b.c. Ta instrumentacyjna redukcja dodatkowo wpływa na specyficzną barwę tych momentów w utworze.

Allegro

Violino I
Violino II
Viola *)
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Violoncello, Fagotto,
Basso ed Organo

Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni
Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni
Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni
Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni can - ta -

♩ 6 8 # 1 1 1 1 1 1 1 1

Przykład 6. W. A. Mozart – *Misericordias Domini*, KV 222, początek.

Fakturze homofonicznej przeciwstawia Mozart kilka tematów polifonicznych, ujętych w formę kilkutaktowych, wewnętrznych fugat. Zbudowane są one w oparciu o kilka tematów, posiadających to samo czoło, ale zawsze inne rozwinięcie.

can - ta - bo in ae - ter -

Przykład 7. W. A. Mozart – *Misericordias Domini*, KV 222, czoło tematu głównego.

W niektórych z nich stosuje kompozytor stałe kontrapunkty.

ni can-ta - - - bo, can-
 ni can-ta - - - bo, can-ta -
 ni can-ta - - -
 ni can-ta - - -

Przykład 8. W. A. Mozart – *Misericordias Domini*, KV 222, t. 17–19.

Czasem trudno jednoznacznie określić, czy dany motyw jest jeszcze stałym kontrapunktem, czy też mamy już do czynienia z dwutematyczną polifonią.

can-ta - - bo in ae-ter-num, can-ta - bo, can-ta - bo in ae-ter-num
 num, in ae-ter-num, can-ta - - bo in ae-ter-num,
 ter-num, can-ta - bo in ae-ter-num, in ae-ter-num,
 can-ta - bo in ae-ter-num, can-ta - - bo in ae-ter-

Przykład 9. W. A. Mozart – *Misericordias Domini*, KV 222, t. 58–61.

Akompaniament orkiestry, zgodnie z opinią Padre Martiniego, jest bardzo oszczędny. W zdecydowanej większości dubluje głosy chóralsne, czasem tylko poszerzając ich ambitus. Są jednak także krótkie fragmenty, w których to orkiestra wychodzi na pierwszy plan utworu. Chór traktowany jest wtedy melorecytatywnie.

Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni
 Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni
 Org. - tasto solo

Przykład 10. W. A. Mozart – *Misericordias Domini*, KV 222, t. 49–53.

Dopiero na samym końcu utworu plany: chórалny i orkiestrowy, podążają w kierunku samodzielnych, właściwych sobie faktur. Orkiestra nie dubluje już chóru, ale w sposób instrumentalny, posługując się pasażami, potęguje tę ostatnią, najmocniejszą kulminację.

Przykład 11. W. A. Mozart – *Misericordias Domini*, KV 222, t. 156–158.

Z takich właśnie elementów skonstruował Mozart tę zwartą, dopracowaną w szczegółach formę.

Poza budową formalną, stosowaniem różnorodnych technik kompozycji i bogactwem elementów dzieła muzycznego istnieje jeszcze niezwykle ciekawa warstwa emocjonalna tego utworu. Dramatyczna narracja, nieczęste w klasycyzmie nagłe zmiany tonacji, np. z d-moll na c-moll, sprawiają wrażenie, jakby ten wielki kompozytor obawiał się, czy sam dostąpi Miłosierdzia Bożego. Paradoksalnie, niosący ze sobą pozytywne konotacje tekst: „Miłosierdzie Boże na wieki wyśpiewywałem będę”, ujęty został w dramatyczną, pełną niepokoju muzykę. Bez wątpienia Mozart był człowiekiem bardzo religijnym. Za jego swoiste „wyznanie wiary” uznaje się wyjątkowe arcydzieło, jakim jest *Ave verum Corpus*. Przypomnijmy jednak, że konflikt kompozytora z arcybiskupem salzburskim zaowocował niemal całkowitym odejściem artysty od twórczości religijnej³⁵. Na „wahania” religijności

³⁵ Zob. S. Jarociński, *Mozart*, Kraków 1972, s. 151–158.

Mozarta poważnie wpłynęło też jego wstąpienie do loży masonskiej³⁶. Masoneria piętnowana była przez kolejnych papieży, począwszy od Klemensa XII, który jako pierwszy wydał dokument potępiający tę sektę³⁷. Pod karą ekskomuniki zabronił katolikom włączania się w jej struktury. Tym samym Mozart dobrowolnie zrezygnował z praktyk religijnych³⁸. Te rozterki wewnętrzne mogły również wpłynąć na nietypowe potraktowanie tekstu „*Misericordias Domini in aeternum cantabo*”.

2.5. Henryk Jan Botor³⁹ (1960) – *Pieśń o Bożym Miłosierdziu*

Dedykowana Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II *Pieśń o Bożym Miłosierdziu* Henryka Jana Batora wpisuje się w nurt twórczości inspirowanej osobą tego wielkiego papieża. Została ona skomponowana w jubileuszowym roku 2000. Zaczepnięty z *Dzienniczka św.* Siostry Faustyny tekst powierzony został sopranistce, a w kulminacjach napięciowych oraz wyrazowych – także chórowi. Botor, posługując się neoromantycznym językiem muzycznym, osiągnął czytelny dla słuchacza przekaz treści, ujmując słowa w nastrojową i obrazową muzykę. Bogata instrumentacja, obejmująca orkiestrę smyczkową, harfę, rozbudowaną sekcję perkusyjną, a także partia zespołu chóralnego i głosu solowego pozwoliły kompozytorowi na stworzenie niemal nieograniczonej palety barw i nastrojów.

Posługiwanie się dynamiką od *p* do *pppp* jest jednym z charakterystycznych dla Batora zabiegów napięciotwórczych. Solowa partia skrzypiec, ledwie słyszalna, wręcz szmerowa orkiestra zmusza słuchacza do maksymalnej koncentracji, a od dyrygenta wymaga „chirurgicznej” wprost precyzji gestu.

³⁶ Tamże.

³⁷ Papież Klemens XII, Konstytucja apostolska *In eminenti*, 1738.

³⁸ Zob. S. Jarociński, *Mozart*, dz. cyt., s. 155.

³⁹ Henryk Jan Botor – urodził się w 1960 w Tychach. Naukę gry na fortepianie pobierał najpierw prywatnie, później w szkołach muzycznych w Tychach i Bielsku-Białej. Ukończył studia w Akademii Muzycznej w Krakowie: wychowanie muzyczne (dyplom w 1984), kompozycję pod kierunkiem Marka Stachowskiego (dyplom w 1989) oraz grę na organach w klasie Mirosławy Semeniuk-Podrazy (dyplom z wyróżnieniem w 1989). Ponadto w 1988 pobierał naukę improwizacji u Jana Jongepiera w Holandii. W 1990 uczestniczył w Letniej Akademii Organowej w Haarlem w Holandii, gdzie kształcił się pod kierunkiem Hansa Haselböcka i Andersa Bondemana. W 1997 zdobył I nagrodę na Konkursie Kompozytorskim „*Vox Basilicae Calisiensis*” w Kaliszu za Litanię do Świętego Józefa na chór mieszany *a cappella* (1997), w 2002 – I nagrodę na Konkursie Kompozytorskim w Mikołowie, w 2004 – III nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim „*Muzyka ogrodowa*” w Krakowie. Koncertował w Polsce, Holandii i Niemczech, wykonując również własne kompozycje oraz improwizacje. Uczy improwizacji fortepianowej i organowej w Akademii Muzycznej w Krakowie. Jest członkiem Związku Kompozytorów Polskich. Według strony internetowej www.botor.com.pl (13.07.2012).

Przykład 12. H. J. Botor – *Pieśń o Bożym Miłosierdziu*, początek.

Z takiej właśnie dynamiki wyłania się głos sopranowy, mający w tle barwy akordów orkiestry smyczkowej. Tekst podawany jest w dużym zagęszczeniu, co owocuje quasi-recytatywnym charakterem melodyki. Nierregularne grupy rytmiczne, pozornie skomplikowane, oddają naturalną rytmikę poszczególnych słów i zdań.

Przykład 13. H. J. Botor – *Pieśń o Bożym Miłosierdziu*, t. 44–46.

Chór traktowany jest przez kompozytora na dwa sposoby. Początkowo – jako kolejny „instrument” orkiestry. W kulminacyjnych momentach poszerza brzmienie zespołu orkiestrowego realizując warstwę harmoniczną za pomocą wokaliz lub ostinatowo powtarzanych pojedynczych słów.

Przykład 14. H. J. Botor – *Pieśń o Bożym Miłosierdziu*, t. 37–41.

Tylko jeden raz kompozytor używa chóru w sposób „typowy”, wprowadzając głosy polifonicznie oraz powierzając chórowi większy fragment tekstu. W tym krótkim fragmencie można dostrzec wyśmienity warsztat Batora w zakresie posługiwania się zespołem chóralnym.

Przykład 15. H. J. Botor – *Pieśń o Bożym Miłosierdziu*, t. 121–124.

W partii chóralnej dostrzegalne jest również zamiłowanie kompozytora do chóru gregoriańskiego, który nie jest jednak cytowany dosłownie. Do takiego samego wniosku można dojść, analizując melodykę niektórych fragmentów partii sopranowej.

Przykład 16. H. J. Botor – *Pieśń o Bożym Miłosierdziu*, t. 42–43.

Warstwa chóralna ukazuje nam Batora jako wyjątkowego znawcę faktur wokalnych i możliwości wyrazowych ludzkiego głosu. Prezentuje on fakturę chóralną w wielu odsłonach i obliczach. Dostrzegalne są tu podobieństwa do innych kompozycji chóralnych kompozytora, jak choćby: *Missa de Misericordia Domini* czy *Msza Wawelska*.

Istotną rolę ekspresyjną i nastrojotwórczą pełni w tym utworze rozbudowana sekcja perkusyjna, na którą składają się: trzy kotły, dzwony rurowe, dwa talerze zawieszane, tam-tam i triangel. Kompozytor używa tych instrumentów w mniej lub bardziej typowych zestawach, jak choćby łącząc brzmienie dzwonów i trójkąta z harfą.

Przykład 17. H. J. Botor – *Pieśń o Bożym Miłosierdziu*, t. 143–144.

Tego typu układy wymagają od wykonawców nie lada precyzji, gdyż czas wydobycia dźwięku na wymienionych instrumentach jest różny i łatwo o nierówności w pionach akordowych. W kulminacyjnych momentach Botor posługuje się całą baterią perkusyjną, potęgując napięcie.

Najistotniejszym środkiem wyrazu i ekspresji w omawianym utworze jest barwa wynikająca z instrumentacji, ale przede wszystkim z harmonii. Harmonika barwowa jest znakiem rozpoznawalnym twórczości Henryka Jana Batora, co zresztą on sam potwierdza w swoich wypowiedziach. Analizując dużą część twórczości tego kompozytora, można podjąć się dookreślenia jego języka harmonicznego. Dostrzegalne jest tu preferowanie wielotercjowych akordów w przewrotach. Takie właśnie przewroty wielodźwięków owocują współbrzmieniami sekundowymi pomiędzy sąsiadującymi głosami. Wydaje się, że najczęściej eksplotowaną barwą jest akord durowy, nonowy, w pierwszym przewrocie. Można zaryzykować nazwanie tego współbrzmienia akordem „Botorowskim”.

Przykład 18. H. J. Botor – *Pieśń o Bożym Miłosierdziu*, t. 127–129.

2.6. Wojciech Wiślak⁴⁰ (1971) – *Misericordias Domini*

Datowana na 19 kwietnia 2012 roku kompozycja *Misericordias Domini* Wojciecha Wiślaka jest najnowszym spojrzeniem na opisywany tekst. Kompozytor

⁴⁰ Wojciech Wiślak – ur. w 1971, kompozytor i pedagog, od 2012 profesor sztuki. Urodził się i mieszka w Krakowie, związany edukacją i działalnością z tutejszą Akademią Muzyczną. Absolwent klasy kompozycji Marka Stachowskiego (1996) i klasy organów Jana Jargonina (1995). Studiował także pod kierunkiem Hansa Abrahamsena (1998–1999) w Kopenhadze, warsztat kompozytorski doskonalił też pod kierunkiem m.in.: Franco Donatoniego, Goce Kolarovskiego, Roberta Saxtona, Lidii Zielińskiej. Laureat 7 konkursów kompozytorskich oraz stypendiów twórczych w kraju i za granicą, otrzymał zamówienia utworów od liczących się artystów oraz zespołów krajowych i międzynarodowych. Gościnnie wykładał w Roosevelt University i Columbia College w Chicago, Litewskiej Akademii Muzyki i Teatru w Wilnie, Akade-

stworzył misternie zaplanowaną formę, eksplorując naturalną rytmikę słowa „Misericordias”. W pierwszej części utworu stosuje fakturę zbliżoną do dawnej techniki hoketowej, wprowadzając z czasem głos tenorowy jako *cantus firmus*. Głosy traktowane tu są w sposób instrumentalny, z wiodącą rolą rytmu.

⑤ **sempre 3/4 + [3/8+3/4] ->**

S

MS
...se... co... ia ...se... co... ia ...se... co... ia

A
Mi... ri... rdi... Mi... ri... rdi... Mi... ri... rdi...

T
p semplice
Mi - - - se - - - ri - - -

BRT

B

Przykład 19. W. Widłak – *Misericordias Domini*, t. 5–10.

Melodyka chorału gregoriańskiego stała się inspiracją do napisania drugiego ogniwa utworu. Podobnie jak Botor, Widłak nie cytuje chorału, tylko posługuje się charakterystyczną dla tego śpiewu rytmiką. Kolejne wejścia tematu wprowadzane są w sekundowej progresji realnej, w tonacjach G, A i H. Ciekawym zabie-

mii Muzycznej w Bratysławie, a także prowadził kurs kompozycji w Istanbul Bilgi Üniversitesi w Stambule. Od 1992 utwory Widłaka były wykonywane w 15 krajach Europy, a także w USA, Japonii, Azerbejdżanie, wydane w Polsce i we Francji oraz nagrane na 4 płytach CD. W 2006 jego utwór *Wziemięwzięcie* na orkiestrę symfoniczną i organy otrzymał rekomendację w kategorii ogólnej Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów UNESCO w Paryżu. Jedną z licznych aktywności Widłaka jest działalność organizatorska na rzecz środowisk twórczych i artystycznych Krakowa. Od 2005 jest kierownikiem Katedry Kompozycji Akademii Muzycznej w Krakowie, został wybrany dziekanem Wydziału Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej na kadencję 2012–2016. Prowadzi klasę kompozycji, w której kształcą się młodzi kompozytorzy z wielu krajów. Jest promotorem doktoratów w dziedzinie sztuki. W utworach skomponowanych w II połowie lat 90. kompozytor koncentrował się na zagadnieniach typowo warsztatowych. Utrzymane w estetyce tradycyjnej, prezentują typowy zakres technik przetworzeniowych i polifonicznych, istotną ich cechą zaś – obok wyrazistej harmonii i rytmiki – jest powtarzalność. Od 2000 kompozytor zmienia język muzyczny na rzecz radykalizacji współbrzmień, sonoryzmu i wieloplanowości. Ekspozycja czynnika intelektualnego znajduje wyraz w skomplikowanych zabiegach konstrukcyjnych, stosowanej grze idiomów oraz integracji motywicznej. Według strony internetowej: www.wojciech.widlak.art.pl (13.07.2012).

giem jest użycie przez kompozytora niskiego rejestru głosów żeńskich. Tym samym ambitus całego chóru jest niewielki, wyeksponowane zostają głosy męskie. Kompozytor uzyskuje efekt „powstrzymanego crescendo”.

Przykład 20. W. Widlak – *Misericordias Domini*, t. 53–57.

Ten stopniowy wzrost napięcia doprowadza do kulminacyjnego *maestoso*, w którym sześciogłosowy chór uzyskuje „klasyczną pełnię brzmienia”. Efekty *glissanda* dodatkowo potęgują kulminację i „moc” słowa „in aeternum”.

Przykład 21. W. Widlak – *Misericordias Domini*, t. 64–70.

W kolejnej części wykorzystuje kompozytor możliwości recytatorskie zespołu chóralnego. Recytacjom towarzyszy melorecytatywne *ostinato* powierzone al-

tom. Teksty pochodzą z ksiąg pamiątkowych w Sanktuarium Bożego Miłosierdzia w Krakowie-Łagiewnikach, do których pielgrzymi ze wszystkich stron świata wpisują swoje podziękowania i prośby do Jezusa Miłosiernego. Równoczesne wypowiadanie tekstów w różnych językach stwarza wrażenie modlitwy i symbolizuje wspólnotę Kościoła modlącego się w tym Światowym Centrum Bożego Miłosierdzia. Stopniowo recytacja zostaje zdominowana przez ostinatowe melorecytacje, rozpoczynające się od basów. W ten sposób buduje Widłak klaster, który ostatecznie rozwiązuje się na głęboko brzmiący akord E-dur. Na tle tego akordu bardzo subtelnie wprowadza w formie recytacji i melorecytacji teksty „in aeternum” i „Jezu, ufam Tobie” – w różnych językach. *Diminuendo* doprowadza do „wygaśnięcia” utworu.

125 *pp*

S

MS *p*
in aeternum, ae-ter-num *pppp*

A

T

BRT

B

Jezu, ufam Tobie
Ježišu, dôverujem v Teba
Gesù, confido in Te
Jesus, ich vertraue auf Dich
Jesús, en Ti confío
Jesus, I trust in You
Jésu, j'ai confiance en Toi

(Pszczególni śpiewacy powtarzają wybrane zwroty w dowolnym zestawieniu, asynchronicznie, nie w sposób ciągły, lecz z przerwami, zamierzając. Recytację zakończyć tak, by na koniec przez chwilę brzmiały tylko Sopran i Mezzosoprany)

durata ca 7

- 12 -

Przykład 22. W. Widłak – *Misericordias Domini*, t. 125–127.

2.7. Wojciech Kilar (1932) – *Misericordia*

Kompozycja Wojciecha Kilara *Misericordia* to utwór wieńczący film *Faustyna* (1994) w reżyserii Jerzego Łukaszewicza. Jest to medytacja nad Miłosierdziem Bożym ujęta w „formę crescendo” na ośmiogłosowy chór mieszany, orkiestrę smyczkową i fortepian. Kompozytor stosując minimum środków osiągnął maksimum wyrazu. Utwór ten, choć miniaturowy, ukazuje zamiłowanie Kilara do minimalistycznych technik kompozytorskich. Ciekawe jest zresztą jego podejście do pisania muzyki filmowej w ogóle. W wywiadzie udzielonym Leszkowi Polonemu tak je określa:

Mnie funkcja muzyki w filmie ani muzyka filmowa w ogóle nic nie obchodzi. Nic o niej nie wiem, nie mam żadnego pojęcia o teorii muzyki w filmie, nie wiem, czemu muzyka ma służyć, jaką pełni rolę, i kompletnie mnie to nie interesuje. W ogóle nie rozumiem (i jest to absolutnie szczerze), dlaczego reżyserzy zapraszają mnie do współpracy. Ktoś prosi mnie o skomponowanie muzyki do filmu, ja film oglądam, bo muszę, ale piszę muzykę taką, na jaką mam ochotę, i nie zastanawiam się wcale, czy będzie ona dobrze współgrała z obrazem⁴¹.

Taka opinia wydaje się zaskakująca, słyszymy ją bowiem z ust jednego z najbardziej cenionych kompozytorów muzyki filmowej.

Kolejnym aspektem, na który należy zwrócić uwagę w tym utworze, jest religijny charakter dzieła. Czy do tematyki utworu podchodzi Kilar podobnie jak do muzyki filmowej? „A mnie obecnie wydaje się, iż nie warto pisać innych utworów niż religijne, że to byłaby strata czasu, choć są wyjątki”⁴². Wymiar religijny ma więc dla niego ogromne znaczenie, czemu dał wyraz w swoich wielkich dziełach, jak choćby *Exodus*, *Missa pro pace* i wielu innych. Gdyby zatem polegać jedynie na opinii kompozytora, powodzenie jego muzyki filmowej jest przypadkiem. Opinia ta wydaje się jednak skrajnie nieobiektywna i przeczy jej choćby miniatura *Misericordia* z filmu *Faustyna*. W sposób niezwykle barwny i głęboki opisuje udział Kilara we wspomnianym filmie jego reżyser Jerzy Łukasiewicz:

W 1994 roku przystąpiłem do realizacji *Faustyny*, pierwszego po wojnie filmu religijnego o świętej Faustynie Kowalskiej. Ostateczny tekst scenariusza powstawał dość długo – każda z wersji wydawała się jakby zdawkowa, niepełna. A właśnie w takim momencie wahania postanowiłem zwrócić się o radę do pana Wojciecha Kilara. Nie zapomnę mojego niepokoju i oczekiwania na rozmowę. Tak to już jest w naszym filmowym środowisku – wielu wydaje się, że mogą ocenić scenariusz, dać cenne, jedynie słuszne uwagi. Ze scenariuszem *Faustyny* było jednak zupełnie inaczej. Duchowość tej opowieści, metafizyczne przestrzenie, w których poruszał się jej bohater, zniechęcały wielu doradców. A może brak wiary w to, że właśnie taki film może powstać? Moja pierwsza rozmowa z panem Wojciechem na temat *Faustyny* prowadzona była w niezwykle nastroju, półgłosem, prawie szeptem. Pan Wojciech był niezwykle ufny i skupiony. Temat

⁴¹ Zob. K. Podobińska, L. Polony, *Cieszę się darem życia – rozmowy z Wojciechem Kilarzem*, Kraków 2007.

⁴² Tamże, s. 107.

przyszłego filmu bardzo go zainteresował, przede wszystkim z jednego zaskakującego powodu, bo parę lat wcześniej musiał poddać się niezwykle skomplikowanej operacji. Już pobyt w szpitalu wzbudzał w nim nieopisany lęk, a co dopiero oczekiwanie na wynik operacji. Niepokój, lęk, brak nadziei, wręcz rozpacz zaprowadziły go do małej szpitalnej kaplicy, w której wisiał obraz Jezusa Miłosiernego *Jezu, ufam Tobie* (namalowany na podstawie wizji siostry Faustyny). I tam znalazł to, czego wówczas najbardziej potrzebował. Ufność w miłosierdzie pozwoliła przetrwać mu najbardziej trudne chwile. Operacja musiała się udać. Lęk minął. On sam nie ugrzązł w nieprzeniknionych ciemnościach.

Myślę z wielkim wzruszeniem o tym, jak pan Wojciech opowiada o Bogu. Jest głęboko wierzącym człowiekiem, przejętym do głębi wręcz fizyczną Jego obecnością na tej ziemi. I właśnie na początku naszej pracy odbyła się rozmowa, która ustawiła wszystko. [...] Śmiało więc mogę powiedzieć, że pan Wojciech jest nie tylko autorem niezwyklej muzyki do filmu *Faustyna*, ale również tym, który pierwszy zapalał ten niezwykle, tajemniczy płomień – przesłanie do ludzi o Miłosierdziu Bożym. [...]

Niedawno odwiedziłem pana Wojciecha. Rozmowa toczyła się na różne tematy. Przypadkowo moje spojrzenie natrafiło na stojącą obok stolika półkę. A na niej wśród niewielu (podkreślam, niewielu) kaset zobaczyłem *Faustynę*. I wtedy usłyszałem coś, co porusza mnie wciąż do głębi i raduje moje serce: „Faustyna jest krystalicznie czystym filmem, jednym z niewielu, do których wracam i chętnie myślę”. Proste słowa wielkiego człowieka, niezwykłego kompozytora. Niezwykły, magiczny i tajemniczy hymn o miłosierdziu – *Misericordia* Wojciecha Kilara – w *Faustynie* znaczy właśnie ten film ową krystalicznie czystą wizją⁴³.

3. Zakończenie

Wydaje się oczywiste, iż wielkie ośrodki religijne mają szansę na dotarcie z wartościową kulturą muzyczną do osób, które tej odmiany piękna nie będą poszukiwać w salach koncertowych. Są to często osoby bardzo wrażliwe na owo piękno. Tego typu miejsca mają też zwykle odpowiednie możliwości do zaangażowania najlepszych wykonawców na potrzeby muzyki podczas liturgii i poza nią. Na tak ważnych kościołach spoczywa wreszcie obowiązek troski o poziom liturgii i budowanie w tym względzie pewnego wzorca. Zgodnie z diagnozą postawioną

⁴³ M. Malatyńska, A. Malatyńska-Stankiewicz, *Scherzo dla Wojciecha Kilara*, Kraków 2002, s. 47–51.

przez Benedykta XVI stan muzyki sakralnej jest ściśle związany ze stanem liturgii: „Tam, gdzie podupada liturgia, podupada również *musica sacra*. Tam, gdzie prawidłowo pojmuje się i przeżywa liturgię, tam też rozwija się dobra muzyka kościelna”⁴⁴. Kwestia ta jest o tyle istotna, że tak znaczące ośrodki liturgiczne mają określone „narzędzia”, jak choćby transmisje telewizyjne i internetowe, co również zobowiązuje. Muzyka religijna jest wszakże świadectwem dwóch tysięcy lat europejskiej kultury. Wiek XX przesunął ciężar odpowiedzialności za kulturę na instytucje państwowe⁴⁵. Być może wiek XXI będzie powrotem kultury wysokiej również pod opiekę instytucji kościelnych, przynajmniej w zakresie muzyki religijnej. Miejmy nadzieję, że wciąż rosnące zainteresowanie tematem Bożego Miłosierdzia zaowocuje wkrótce kolejnymi wartościowymi kompozycjami na miarę utworów Bortora czy Widłaka. Temat ten nie został bowiem wyeksploatowany, a istniejące, związane z nim teksty czekają na muzyczne opracowanie. Autor wyraża nadzieję, że powyższa praca wraz z płytą CD prezentującą wybór muzyki inspirowanej Bożym Miłosierdziem przyczyni się do większego zainteresowania tym tematem wśród kompozytorów, wykonawców i odbiorców muzyki.

Idea Miłosierdzia Bożego jest również źródłem inspiracji dla samego autora. Improwizacja organowa, która pełni w jego życiu zawodowym istotną rolę, będąca przecież formą kompozycji, „domaga się” zewnętrznego tchnienia. Może nim być niewątpliwie miejsce mające swoją religijną i historyczną rangę. Możliwość tworzenia muzyki w tak wyjątkowym ośrodku religijnym, obcowanie na co dzień ze świętością, jest źródłem inspiracji twórczej. Podążając tropem wielkich muzyków, jak J. S. Bach, O. Messiaen, M. Dupré, M. Duruflé, będących dla autora wzorem, dostrzega on wspólne dla nich Niewyczerpalne Źródło Inspiracji, z którego i on pragnie czerpać.

The Idea of Divine Mercy in Music

When analysing the works by outstanding composers, one may come to the conclusion that this topic was not exploited too often in the history of music. The issue of *Misericordias Domini* was not as popular as, for example, *Stabat Mater* or *Te Deum*. Even a broader look at this topic area does not allow for noticing too many compositions. Does it mean that the great masters of the past epochs were not interested in Divine Mercy?

⁴⁴ Benedykt XVI, *Lodate Dio con arte. Sul canto e la musica*, Venezia 2010, s. 124.

⁴⁵ Zob. J. Wierszyłowski, *Psychologia muzyki*, Warszawa 1970, s. 261.

The answer to this question should be sought in theology, especially that of the Middle Ages. The then teaching of the Church exposed the Creator more in the role of a stern Judge than Merciful Father. In later times, this topic was tackled by composers more bravely and it thrived in the 20th century. Thanks to Helena Kowalska, later Saint Faustina, the cult of Divine Mercy accelerated and quickly spread all over the world. Its climax was the pontificate of Blessed Pope John Paul II who established the Feast of Mercy celebrated on the first Sunday after Easter. One of his last acts in this respect was the dedication of the Basilica of Divine Mercy in Krakow-Łagiewniki and forming the World Centre of Divine Mercy here. This site has become inspiration for our recording and PhD thesis.

Gregorian chant is the oldest traditional chant in the liturgy of the Roman Catholic Church. The church has prayed with this chant since the 6th century. *Misericordias Domini* chant presented on the record is a typical example of a responsorial psalm in which prayer with the text of Psalm 103 is combined with the chant of the chorus *Misericordias Domini in aeternum cantabo*.

Passacaglia is a form of composition characteristic for Baroque music, especially organ music. On the basis of the bass-ostinato, composers have built subtle polyphonic constructions. *Misericordias Domini*, the composition by Johann Rudolph Ahle (1625–1673), is constructed on this scheme. Ahle built a four-voice polyphonic construction on a diatonic, falling, half-note procession of sounds, by giving two voices to the violin duo and two to soloists: soprano and tenor. The multi-layer character of this piece relates not only to the sound matter but also to text, as the composer uses both Latin and German simultaneously.

In the Renaissance and Baroque, the polychoral technique experienced the peak of its development. It was used in *Misericordias Domini* composed by Francesco Durante (1684–1755), representative of the Neapolitan School. Two choirs are involved in a dialogue to meet at the end of the composition, in the climax moments, when chanting Divine Mercy in eight voices.

Wolfgang Amadeus Mozart's (1756–1791) offertory of 1775, *Misericordias Domini* KV 222, belongs to rarely performed pieces. Its compact, through-composed form shows the masterly skill of the composer and his original approach to the topic of Divine Mercy. The dramatic narration, change of key which was not typical of classicism, e.g. from d-moll to c-moll, create an impression that the great composer might have been afraid whether he would experience Divine Mercy himself.

Divine Mercy Song by Henryk Jan Botor (born in 1960), which was dedicated to Holy Father John Paul II, is composed well with other works inspired by the personality of the great Pope. It was composed in the jubilee year of 2000. The text borrowed from Saint Sister Faustina's *Diary* was given to a soprano signer and also to the choir – in climax and text culmination moments. By using Neo-Romanticism musical language, Botor achieved the message readable to the listener, grasping pathetic and figurative music in words. Rich instrumentation, involving a string orchestra, a harp, an extended percussion

section, a choir and solo voice, enabled the composer to create an almost unlimited pallet of colours and moods.

Misericordias Domini composed by Wojciech Wiđłak (born in 1971) dated 19 April 2012 is the latest perspective on the described text. The composer created a subtly planned form, exploring the natural rhythm of the word *Misericordias*. Voices are treated here as instruments with the rhythm playing the leading role. The piece also uses modern means, such as glissando or recitals of texts in many languages, which affects the great power of the piece's artistic expression. When it comes to texts, the author took them from memorial booklets in which pilgrims from all over the world entered their thank-you words and requests to Merciful Jesus at the Sanctuary of Divine Mercy in Krakow-Łagiewniki.

Misericordia, the composition by Wojciech Kilar (born in 1932), is the piece that crowned the film *Faustina* (1994) directed by Jerzy Łukaszewicz. It is the meditation on Divine Mercy in the "form of crescendo" for a mixed choir of eight voices, string orchestra and piano. By using the minimum of means, the composer achieved maximum expression.

The record is crowned with the organ improvisation based on the melody of the Polish church song: *Jesus, I Trust in You*.

Słowa kluczowe miłosierdzie Boże, Magnificat, chorał gregoriański, św. Faustyna, Johann Rudolph Ahle, Durante, Wolfgang Amadeusz Mozart, Henryk Jan Botor, Wojciech Wiđłak, Wojciech Kilar

Keywords Divine Mercy, Magnificat, Gregorian chant, Saint Faustina, Johann Rudolph Ahle, Durante, Wolfgang Amadeus Mozart, Henryk Jan Botor, Wojciech Wiđłak, Wojciech Kilar