

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 starorzymskiej pieśni żałobnej, opiewającej uczucia wywołane śmiercią innej osoby; w przypadku pasji — 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 wykonania 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 kurczone 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.

Wierność 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, przepełniony 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 Księżą-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 wokálně-instrumentalne (w sumie 30), których architektonika przedstawia się następująco:

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

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

Nazwa	Numery odcinków	Schemat taktów
<i>Płacz</i>	14	170–189
<i>Modlitwa u stóp Krzyża</i>	15	190–229
<i>Matka</i>	16	recytatyw
	17	230–253
	18	254–264
	19	265–281
	20	282–283
<i>Śmierć</i>	21	recytatyw
	22	284–307
<i>Zdjęcie z Krzyża</i>	23	308–340
	24	recytatyw
	25	341–380
	26	cisza
<i>Poranek</i>	27	381–387
	28	recytatyw
	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 Skwarnickiego”.

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

— św. Łukasza

Tekst	Fragment z Biblii	Część w <i>Via Crucis</i>
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 przyszliz 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

Tekst	Fragment z Biblii	Część w <i>Via Crucis</i>
Zwiąawszy 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 wyzował ducha	Mt 27,50	<i>Śmierć</i> (21)

— św. Marka

Tekst	Fragment z Biblii	Część w <i>Via Crucis</i>
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

Tekst	Fragment z Biblii	Część w <i>Via Crucis</i>
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*.

Tytuł pieśni	Tekst
<i>Pozwól mi Twe męki śpiewać</i>	Pozwól mi Twe męki śpiewać i z czułością ubolewać, o Baranku bez zmazy, który gładzisz me skazy. Jezu, piętnuj Twymi rany w głębi serca chrześcijany! Niechaj boleść śmierci Twej zmniejszy ból śmierci mej.

Tytuł pieśni	Tekst
<i>Płaczcie Anieli</i>	Płaczcie Anieli, płaczcie duchy święte, radość wam dzisiaj i wesele wzięte: płaczcie przy śmierci, płaczcie 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</i> (Rozmowa duszy z Matką Bolesną)	Ach, Ja Matka tak żalosna, boleść Mnie ściska nieżnośna, 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”.

Tekst	Części utworu
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, Wyrok, t. 2–21 i t. 26–36
Cóż zrobić 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 siania, 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

Tekst	Części utworu
Udziel mi Panie daru łez bym opłakiwał 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 udręce 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 łożach, a z nami wszystkimi cierpi Matka Boża. Jak się Tobie odwdziczę, 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 mą 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 najłaskawszy, 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 posside, ut tibi laudes debit as reddamus omni tempore.*

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

Przykład 1. Ogrójec, część 3 (t. 40)

Wokalne odcinki solowe, utrzymane w formie arii, powierzono głosowi sopranowemu i tenorowemu. Występują one w częściach: 4: t. 49–55, t. 59–62 (tenor); 9: t. 86–90, t. 92–101, t. 104–105, t. 122–125 (sopran) / t. 97–100, t. 102–105 (tenor); 11: t. 134–138, t. 140–143, t. 145–150, t. 152–157 (tenor); 14: t. 171–175, t. 178–182, t. 187–190 (sopran) / t. 172–181, t. 187–190 (tenor); 15: t. 211–217 (sopran, tenor); 17: t. 244–254 (tenor); 18: t. 255–260, t. 262–265 (sopran); 22: t. 297–308 (sopran); 29: t. 393–396 (tenor). Melodyka poszczególnych arii wykazuje cechy atonalne i najczęściej prowadzona jest ruchem sekundowym, falującym, urozmaiconym skokami interwałowymi. W jej przebiegu występuje duże nagromadzenie znaków chromatycznych, których elementem kształtującym stają się pochody półtonowe. Nasilenie tych składników uzależnione jest w pełni od opracowywanego tekstu, wykazując niejednokrotnie cechy myślenia retorycznego. Najczęściej wykorzystywane są:

- kwarty i seksty w górę — podkreślenie ważnego słowa⁹ (a);
- kwinty lub interwały większe rozpiętością — przerwanie toku melodycznego (b);
- interwały osiągane poprzez dźwięki przejściowe (c).

(a) (część 9, t. 85–90)
(b) (część 4, t. 59–62)

⁹ W retoryce muzycznej tego typu wyodrębnienie w tekście, stanowiące rodzaj zawołania, określa figura o nazwie *exclamatio*.

(c) (część 17) (t. 245–254)



Kierunek melodii interwałów osiągniętych przez ruch sekundowy lub dźwięki przejściowe — jak dostrzegamy w powyższych przykładach — uzależniony jest od charakteru opracowywanego tekstu, przyjmując formę wznoszącą (*anabasis*) lub opadającą (*katabasis*). Ciekawym przykładem wykorzystania opisywanych zależności jest część 18, *Lamentoso*. Przejmująca w charakterze lamentacja opisująca *Rozmowę duszy z Matką Bolesną*, wykonywana przez sopran solo z towarzyszeniem fletów (I i II), łączy w sobie elementy atonalne z cechami chorału. Tekst w pełni warunkuje rytmiczny postęp melodii, jednak przy widocznym udziale znaków chromatycznych, pochodów sekundowych, dysonansów i skoków interwałowych. Wszystko to — jak podkreśla Nidecka — ma za zadanie podkreślić traumatyczne treści dotyczące śmierci i konania Chrystusa¹⁰.

(część 18, t. 255–265)

18 *Lamentoso*
mp A piacere

S: Ach, ja Ma - tka tak za - lo - śna, Bo - leść mi - e sci - ska nie - zno -

FI I: rall.

FI II: *f* Miec - me ser - - ce prze - ri - ka. Już - ci, już mo - je Ko - cha - nie

FI I: *mf*

FI II: go - - - tu - - - je się na sk - na - nie, Toć i ja z Nim u - mie - ram.

FI I: *p*

FI II: *p*

S: *mp* Zam - knę - ślo - dki Je - zus mo - wę, Wtem ku ziemi skłania Gło - wę, Już ze - gna Mat - kę swo - ją.

angoscioso *mp* *Lanquendo* *rall.* *pp*

¹⁰ E. NIDECKA, *Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza*, s. 215.

(b) (część 9, t. 122–125)

molto espr.
mf
S Cóż - - - zro - bię nie - szcze - sny wi-nientych wy - ro - ków?

Inwokacja (f-moll)

t. 1–4

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

t. 5–8

As Es Des Es	f Es b ₃ C	As Es Des Es	f C ⁷ f ₃ b ⁷
°T _{III} D _{VII} °T _{VI} D _{VII}	°T D _{VII} °S ₃ D	°T _{III} D _{VII} °T _{VI} D _{VII}	°T D ⁷ ₅ °T ₃ °S ⁷

t. 9–12

f ₃ b ⁷ f ₃ C ⁷ f	f ₃ C ⁷ f	As Des ⁷ ₅	As ₃ Es ⁷ As
°T ₃ °S ⁷ °T ₃ D ⁷ ₅ °T	°T ₃ D ⁷ ₅ °T	°T _{III} D ⁷ ₅ °T _{VII}	°T _{III} D ⁷ ₅ °T _{VII} °T _{III}

t. 13–16

b Des g^7 Des $\text{C}^9_{\sharp}$	f Es As	b^9 g^7	f B^7 C^7 f
$^{\circ}\text{S}$ $^{\circ}\text{T}_{\frac{5}{\text{VI}}}$ $^{\circ}\text{S}_{\text{II}}$ $^{\circ}\text{T}_{\text{VI}}$ $\text{D}^9_{\sharp}$	$^{\circ}\text{T}$ (D) $^{\circ}\text{T}_{\text{III}}$	$^{\circ}\text{S}^9$ $^{\circ}\text{S}_{\text{II}}$	$^{\circ}\text{T}$ S^7 D^7 $^{\circ}\text{T}$

Płaczcie anieli (e-moll)

t. 266–269

	e	h	e A
	$^{\circ}\text{T}$	$^{\circ}\text{D}$	$^{\circ}\text{T}$ S

t. 270–274

h e	G $\text{fis}^9_{\sharp}$ e_3	H e Fis^7	cis^7 H	H e
$^{\circ}\text{D}$ $^{\circ}\text{T}$	$^{\circ}\text{T}_{\text{III}}$ $\text{S}^9_{\sharp}$ $^{\circ}\text{T}_3$	D $^{\circ}\text{T}$ (D^7)	(S_{II}) D	D $^{\circ}\text{T}$

t. 275–279

e Fis^9	h $\text{Cis}^9_{\sharp}$	e^7 $\text{Fis}^9_{\sharp}$ e^7	fis A^7	G h^7 G
$^{\circ}\text{T}$ (D)	$^{\circ}\text{D}$ ($\text{S}^9_{\sharp}$)	$^{\circ}\text{T}^7$ ($\text{S}^9_{\sharp}$) $^{\circ}\text{T}^7$	$^{\circ}\text{S}_{\text{II}}$ S^7	$^{\circ}\text{T}_{\text{III}}$ $^{\circ}\text{D}^7$ $^{\circ}\text{T}_{\text{III}}$

t. 280–282

h^7 A D	e_3 h_5 e	H e
$^{\circ}\text{D}^7$ (D) $^{\circ}\text{D}_{\text{VII}}$	$^{\circ}\text{T}_3$ $^{\circ}\text{D}_5$ $^{\circ}\text{T}$	D $^{\circ}\text{T}$

Dobranoc głowo święta (e-moll)

t. 342–345

e h	C D H	e A	C D
$^{\circ}\text{T}$ $^{\circ}\text{D}$	$^{\circ}\text{T}_{\text{VI}}$ D_{VII} D	$^{\circ}\text{T}$ S	$^{\circ}\text{T}$ D_{VII}

t. 346–349

e h	C A h	C G_3 A	C D
$^{\circ}\text{T}$ $^{\circ}\text{D}$	$^{\circ}\text{T}_{\text{VI}}$ S $^{\circ}\text{D}$	$^{\circ}\text{T}_{\text{VI}}$ $^{\circ}\text{T}_{\frac{5}{\text{III}}}$ S	$^{\circ}\text{T}$ 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 ₃	C
°S °D °T	°T °D °T _{III}	°T °S °D ₃	°T _{VI} ⁷

t. 358–361

H	e ₃	C a ₅ h	C a
D ⁶⁻⁵ ₄₋₃	°T ₃	°T _{VI} °T ₅ °D	°T _{VI} °S

t. 362–365

H	H	e	H
D ⁶⁻⁵ ₄₋₃	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 ⁷ G A	C D	a D a
°T _{VI} S ₃ °D	°T _{VI} ⁷ °T _{III} S	°T _{VI} °D _{VII}	°S °D _{VII} °S

t. 378–381

G D C G	a D	G D a e	e ₃ h e
°T _{III} S ₃ °D _{VII} °T _{VI} °T _{III}	°S (D)	°T _{III} °D _{VII} °S °T	°S ₃ °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, róg w stroju F), instrumenty smyczkowe (I i II skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas) oraz kotły, przybiera formę akompaniującą i koncertującą. W pierwszym przypadku towarzyszy partiom wokalnemu, solistom i chórowi, dopełniając je pod względem elementów dzieła muzycznego, w drugim natomiast staje się przerwany, uzależniony 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, przesuwają 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–b¹* (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)

Example 2 is a musical score for a vocal and instrumental ensemble. It features a vocal part with lyrics in Polish and an instrumental part. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal part includes a solo line and a choral line. The instrumental part consists of a piano and a cello/bass. The score is marked with *div.* (divisi) for the vocal parts, indicating that the voices are to sing in different parts. The lyrics are: "kto - ry na nas cze - ka, do - cho - mu Oj - ca, kto - ry na nas cze - ka. kto - ry na nas cze - ka." The instrumental part provides harmonic support for the vocal lines.

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

Example 3 is a musical score for a solo and choral vocal ensemble. It features a solo vocal part (S) and a choral part (CORO). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The solo part includes a solo line and a choral line. The choral part consists of a piano and a cello/bass. The score is marked with *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano) for the vocal parts, indicating the dynamics. The lyrics are: "śmier - ci pro - gi, wy - bacz mi śla - bość, zro - zumi - e - ge prze - pro - wadz mnie przez ciem - ną dro - gę. wy - bacz mi śla - bość, zro - zumi - e - ge prze - pro - wadz mnie przez ciem - ną dro - gę. wy - bacz mi śla - bość, zro - zumi - e - ge prze - pro - wadz mnie przez ciem - ną dro - gę. wy - bacz mi śla - bość, zro - zumi - e - ge prze - pro - wadz mnie przez ciem - ną dro - gę." The instrumental part provides harmonic support for the vocal lines.

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

5 POJMANIE
Con moto

Fl

Timp

ppp poco a poco cresc.

Recit

Gdy On jeszcze

I

II

Vle

1

Vc

2,3

ppp

pp

ca 5th

Fl

Timp

cresc.

mf

f

6

Recit.

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

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

mf

mp

f

* 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 ujednoliceniu 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 wędrówką 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)

Takie ujednolicenie formalne wpisane w przestrzeń niewielkich fragmentów oraz stopniowe dawkowanie 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	es ⁷	fes	E7	h	A	D	e	H	e ⁷	D	g ⁷	D	Es ⁷
----	-----------------	-----	----	---	---	---	---	---	----------------	---	----------------	---	-----------------

t. 421–426

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

t. 427–434

Eis	f ⁷	es	as	b	ces	des ⁷	as	gis	cis	h	a ⁷	G ⁷	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 Pańskie¹².

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 tonalnie-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 mieszący 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.

