

CZESŁAW GRAJEWSKI
Warszawa, UKSW

MICHAŁ ANIOŁ I WOLFGANG AMADEUSZ — DWIE WIZJE KOŃCA ŚWIATA

Artystą można określić człowieka uzdolnionego przez Boga do tworzenia piękna i przeżywania go w sposób ponadprzeciętnie intensywny. Bóg wszczerpia w duszę artysty wzorzec piękna¹ i wyposaża go w zdolności, dzięki którym, przy pomocy właściwych danej sztuce narzędzi, tworzy dzieła sztuki, poszerzając obszar piękna. Artystą zatem nie można się obwołać, nie można się nim stać — artystę powołuje Bóg, stąd najwznioślejszą sztuką jest ta, która powstała z inspiracji religijnej.

W niniejszym szkicu chciałbym odnieść się do tematu często podejmowanego przez artystów w historii sztuki — wizji końca świata. Mam na uwadze dwa szczególne arcydzieła: fresk Michała Anioła Buonarrotiego (1475–1564) *Sąd Ostateczny* (ukończony w 1541 r.) i mszę żałobną Wolfganga Amadeusza Mozarta (1756–1791) *Requiem* KV 626 (nieukończona w 1791 r.). Ich autorzy byli niezrównanymi geniuszami sztuki, jednymi z największych artystów wszechczasów. Choć ich twórczość dzielią ponad dwa wieki, w ich życiorysach odnaleźć można punkty styczne, jak choćby protektorat możnowładców oraz cena, jaką zapłacili za dar bycia artystą i możliwość tworzenia dzieł sztuki.

Kompozycja malarska *Sądu* została rozplanowana wokół postaci Chrystusa-Sędziego z jego Matką u boku i przedstawia artystyczną wizję ostatnich godzin istnienia świata ziemskiego. *Requiem*, w szczególności sekwencja *Dies irae* wydaje się muzycznym dopełnieniem tych scen, przedstawieniem ich za pomocą dźwięków. Znamcy sztuki często zaznaczają, że zarówno *Sąd Ostateczny* jak i *Requiem* są wyrazem poczucia winy za popełnione zło i lęku w obliczu zbliżającej się śmierci. Oba dzieła, oprócz tematyki, łączy jeszcze jedno. Wiosną 1770 r. Mozart po dwukrotnym przesłuchaniu zanotował z pamięci *Miserere* Gregorio Allegriego (1582–1652) — utwór, który objęty był klauzulą poufności; wolno go było wykonywać tylko w Wielkim Tygodniu i tylko w Kaplicy Sykstyńskiej, miejscu, w którym Michał Anioł umieścił *Sąd Ostateczny*. Możliwe, że równo 250 lat po powstaniu *Sądu Ostatecznego*, Mozart, komponując w Wiedniu *Requiem*, a zwłaszcza sekwencję, miał w wyobraźni ów fresk, który oglądał nieco ponad dwadzieścia lat wcześniej.

¹ Por. J. RATZINGER, *Nowa pieśń dla Pana*, tł. J. Zychowicz, Kraków 2005, s. 163.

Missa pro defunctis (*Missa Requiem*) jest jedną z najstarszych form mszy wotywnych w liturgii katolickiej². Była odprawiana jako specjalna msza w dniu śmierci, pogrzebu, a także w 3, 7, 9, 30 i 40 dniu po śmierci oraz w rocznice zgonu³.

1. Introit. *Requiem aeternam*

*Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*⁴. *Te decet hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Ierusalem. Exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet*⁵.

Wieczny odpoczynek racz im dać, Panie, a światłość wiekuista niechaj im świeci. Ciebie, Boże, należy wielbić hymnem na Syjonie, Tobie dopełnić ślubów w Jeruzalem. Wysłuchaj moją modlitwę, do Ciebie przyjdzie każde ciało.

Liturgia obrzędów pogrzebu skrywa dwa zagadnienia: prawdę o śmierci oraz tajemnicę zmartwychwstania; obie prowadzą do życia wiecznego⁶. Mozart stara się odwołać do tych prawd eschatologicznych językiem muzyki. Rozpoczyna swoje dzieło od tajemniczo brzmiących dźwięków fagotu i klarnetów altowych w narastającej dynamice na tle instrumentów smyczkowych, które w przerywanych pauzami akordach zdają się „łkać”. Już od początku *Requiem* utrzymane jest w klimacie powagi, mimo jaśniejszych fragmentów w niektórych częściach. Symbolika końca życia ziemskiego widoczna jest przez zastosowanie niskobrzmiących instrumentów; jednak wraz z podążającą w górę melodią kompozytor dołącza instrumenty jaśniejsze, o wyższym zakresie — słusznie można ten fragment zinterpretować jako wertykalny wymiar drogi do zbawienia. Ten zabieg ilustracyjny Mozart powtórzy w sposób wyraźniejszy w ostatniej części sekwencji. Niezwykle sugestywna i przejmująca muzyka w połączeniu z funeralnym tekstem przywołuje w wyobraźni rzeczy eschatologiczne: śmierć, sąd i wieczność. Nastrój spokoju i żałoby zostaje nagle przerwany przez akord *forte* orkiestry, odzwierciedlając prawdę, że śmierć zawsze przychodzi niespodziewanie, zawsze nie w porę, budząc trwogę.

Introit (*Requiem aeternam*) od początku pełnił funkcję śpiewu procesyjnego, towarzyszył procesji, która ma szczególne znaczenie i miejsce wśród innych sym-

² U. ADAMSKI-STÖRMER, *Requiem aeternam. Tod und Trauer im 19. Jahrhundert im Spiegel einer musikalischen Gattung* (Europäische Hochschulschriften, seria 36: Musikwissenschaft, t. LXI), Frankfurt am M. 1991, s. 46; cyt. za: B. FURMANOWICZ, *Przez śmierć ku zmartwychwstaniu czyli aspekty eschatologiczne w tekstach wybranych śpiewów mszy za zmarłych*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra” 1 (2010), s. 134.

³ *Tamże*.

⁴ Apokryf 4 *Esdr.* 2,34-35.

⁵ Ps 65(64),2-3.

⁶ J. JANICKI, *Teologia modlitw za zmarłych w Mszale Rzymskim Pawła VI i w Liturgii Godzin*, RBL 33 (1980), s. 120.

boli liturgii obrzędów pogrzebowych⁷. Procesja nie jest tylko formą przemieszczania się grupy ludzi, ale owo przemieszczanie powinno mieć charakter ruchu intencjonalnego⁸ i wiele wskazuje na to, że kompozytor miał świadomość szczególnego charakteru tej części mszy.

Przykład 1. *Requiem* — początek⁹

The image shows a musical score for the beginning of the Requiem. The tempo is marked 'Adagio'. The instruments listed are: Corni di Bassetto in F, Fagotti, Trombe in D, Timpani in D-A, Violino I, Violino II, and Viola. The score is written in 3/4 time and begins with a piano (p) dynamic. The first few measures show the instruments entering with various rhythmic patterns and melodic lines.

Antyfonę introitalną Mozart kończy akordem dominantowym na ostatnim słowie *et lux perpetua luceat eis*. Jest to typowa kadencja zawieszona rozszerzona nutami obcymi: opóźniającymi oraz pomocniczymi. W klasycznej teorii harmonicznego, będąca centrum napięcia harmonicznego, domaga się następstwa akordu tonicznego jako ośrodka, w którym owo napięcie znajduje rozładowanie. Tymczasem kompozytor, świadomie przecząc owej zasadzie, kończy introit właśnie dominantą, po której nie ma już psychologicznie oczekiwanego, właściwego zakończenia — odnosi się wrażenie, że ta część się nie skończyła, w każdym razie nie definitywnie. Trudno chyba środkami muzycznymi w bardziej sugestywny sposób oddać ideę nieskończoności, życia wiecznego (przykład 2).

Takie kadencjonowanie zdradza jeszcze jeden zamysł kompozytorski: symbolizuje zapowiedź końca ziemskiej udręki i wiecznej szczęśliwości — wszak dominanta jest akordem majorowym nawet w tonacjach minorowych (w tym przypadku *d-moll*).

⁷ A. ROBERTSON, *Requiem. Music of mourning and consolation*, New York 1968, s. 12.

⁸ J. BISZTYGA, *Interpretacyjna wielowymiarowość rzeczywistości procesyjnej. Próba szkicu struktury poszerzonego modelu badań*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra” 1 (2010), s. 127.

⁹ Przykłady nutowe wg wydania: F. BLUME, *Edition Eulenburg* (nr 954), London [brak roku wyd.].

Przykład 2. Zakończenie antyfony introitalnej

et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is.

et lux pe-pe-tu-a lu-ce-at e-is.

et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is.

et lux pe-pe-tu-a lu-ce-at e-is.

et lux pe-pe-tu-a lu-ce-at e-is.

3# 6 6 7 6 7 6 5 4 5
5 3 3# 3# 3#

2. *Kyrie*

Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.

Wieloczęściowa *Missa pro defunctis* łączy w sobie elementy *proprium* i *ordinarium*. Drugą część mszy, zgodnie z tradycją, stanowi więc błagalna inwokacja *Kyrie eleison*. Kompozytor potraktował ją kontrastowo w stosunku do introitu. Jest to fuga z charakterystycznym skokiem septymy zmniejszonej w temacie:

Przykład 3. *Kyrie eleison*, temat

Allegro

Christe e-le-

Ky-ri-e e-le-i-son, e-le-

tasto solo

Mozartowskie *Kyrie* odznacza się optymizmem, widocznym w wyborze szybkiego tempa (*allegro*), dopiero w zakończeniu, w ostatnich taktach, wyraźnie zwalnia (*andante*), wyraźnie akcentując charakter błagalny.

Upatruje się w tym temacie wzorów händlowskich: z fugi nr 23 *And with His stripes we are healed* (*W Jego ranach jest nasze uzdrowienie*)¹⁰ z oratorium *Mesjasz* HWV 56 lub z hymnu pogrzebowego królowej Karoliny Brandenburg-Ansbach *The ways of Zion do mourn* (*Drogi Syjonu w żałobie*)¹¹ HWV 264. Możliwe także, że był to obiegowy temat, który Mozart wykorzystał, bowiem zaistniał on także w II części Bachowskiego zbioru *Das wohltemperierte Klavier* (*Fuga a-moll*).

3. Sekwencja. *Dies irae*¹²

Mozart w swej kompozycji pominął dwie części mszy żałobnej: *graduał* (*Requiem aeternam... In memoria aeterna erit iustus*) oraz *tractus* (*Absolve Domine*). Po *Kyrie* następuje więc bezpośrednio sekwencja. Być może kompozytor był zeterminowany deficytem czasu, możliwe także, że nie było po temu istotnej przyczyny; nieuwzględnienie tych dwóch śpiewów było wszak częstą praktyką kompozytorską. Tekst opisujący apokalipsę Mozart wykorzystał do skomponowania sześciu części sekwencji.

3a. *Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla. Teste David cum Sibylla. Quantum tremor est futurus, quando iudex est venturus, cuncta stricte discussurus!*

W gniewu dzień, w tę pomsty chwilę świat w popielnym legnie pyle. Zważ Dawida i Sybillę. Jakież będzie płacz i łkanie, gdy dzieł naszych Sędzia stanie, odpowiedzieć każąc na nie.

Na wcześniejszym, równie znanym przedstawieniu sądu ostatecznego Hansa Memlinga to archanioł Michał z upoważnienia samego Boga wydaje się sądzić ludzkość i wydawać wyroki. Na fresku Michała Anioła natomiast już nie anioł, lecz sam Chrystus sądzi ludzkość.

Ostatnie godziny istnienia ziemskiej rzeczywistości muszą budzić przerażenie. Mozart sugestywnie zilustrował to przerażenie (*tremor*): w melodii solisty następują szybkie półtonowe kroki na przemian w górę i w dół, a w akompaniamencie pojawia się figuracja. Środki te zostały użyte jako symbol drżenia spowodowanego strachem.

3b. *Tuba mirum spargens sonum per sepulcra regionum, coget omnes ante thronum. Mors stupebit et natura, cum resurget creatura, iudicandi responsura. Liber scriptus proferetur, in quo totum continetur, unde mundus iudicetur. Iudex ergo cum sedebit, quidquid latet, apparebit: nil inultum remanebit. Quid sum miser tunc dicturus? Quem patronum rogaturus, cum vix iustus sit securus?*

¹⁰ Iz 53,5.

¹¹ Lm 1,4.

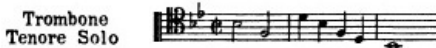
¹² *Dies Irae*, sekwencja przypisywana Tomaszowi z Celano (ok. 1200–1265 r.), jej polifoniczne opracowanie wprowadził do mszy żałobnej ok. 1500 r. francuski kompozytor Antoine Brumel (ok. 1460–1512/1513 r.); zob. *Mass, music for the*, w: E. FAHLBUSCHSIIN. (red.), *The Encyclopedia of Christianity*, t. III, Grand Rapids 2003, s. 464. W niniejszym artykule podział tekstu dostosowano do opracowania Mozarta. Tłumaczenie za: W. KADZIĘLA (red.), *Gaudeamus. Łaciński śpiewnik mszalny*, Warszawa 2005, s. 213–218.

Trąba groźnym zabrmi tonem, nad grobami śpiących zgonem, wszystkich stawi nas przed tronem. Śmierć z naturą się zadziwi, gdy umarli staną żywi, win brzemieniem nieszczęśliwi. Księgi się otworzą karty, gdzie spis grzechów jest zawarty, za co świat karania warty. Kiedy Sędzia więc zasiędzie, wszystko tajne jawnym będzie, gniewu dłoń dosięże wszędzie. Cóż mam, nędzarz, ku obronie, czyją pieczęcią się zaslonię gdy i święty zdrzży w łonie?

Poniżej centrum malowidła Michał Anioł umieścił postaci aniołów z trąbami budzących umarłych. W dolnej części widoczne są pierwsze postaci, które na głos trąb powoli podnoszą się do nowego życia. Pośród grających aniołów artysta umieścił dwóch, którzy nie mają instrumentów, lecz trzymają otwarte księgi. Co znamienne, są one otwarte w stronę wszystkich powstających z martwych — zgodnie z tekstem: „wszystko tajne jawnym będzie”. Nie da się nie zauważyć także, że księga przeznaczona do przeczytania przez potępionych jest większa, ale i liczba odtrąconych wydaje się większa. Księga życia, która w Ewangelii Janowej miała zawierać imiona zbawionych, została więc podzielona na dwie części: w drugiej (z czasem przekształconą w osobną księgę) zapisywane są ludzkie winy¹³.

Mozart ukazał moment rozpoczęcia Sądu Ostatecznego za pomocą solowego motywu puzonu. Jest to zresztą jedyny w całej twórczości Mozarta przypadek użycia instrumentu dętego *solo*.

Przykład 4. Motyw trąby anielskiej



Temat ten został już wcześniej użyty przez kompozytora w wierszu *Panis vivus* z *Litanii do Najświętszego Sakramentu*¹⁴ w niemal niezmienionym kształcie.

3c. *Rex tremendae maiestatis, qui salvandos salvas gratis, salva me, fons pietatis.*

Królu w grozie swej bezmierny, zbawiasz z łaski lud Twój wierny, zbaw mnie, zdroju miłosierny.

Michał Anioł ukazał Pana życia w momencie, gdy podnosi się z niewidocznego tronu. Mimo że postać Sędziego bardziej przypomina antycznego boga niż Chrystusa, jakiego przedstawia renesansowa sztuka chrześcijańska, to jednak malarz przedstawił Go jako Króla pełnego majestatu i mocy, Króla, od którego decyzji nie ma odwołania i który może wszystko.

Muzyka tej najkrótszej strofy odznacza się wyjątkowym pięknem. Po otwierającym, pełnym dramatyzmu, czterokrotnym chóralnym okrzyku *Rex* zjawia się polifonicznie opracowany liryczny temat, z inicjalnym charakterystycznym skokiem seksty w górę. Niezaprzeczalne piękno tego fragmentu wypływa między innymi z ukształtowania melodii oraz warstwy harmoniczej, która wykazuje zasadę złotej progresji: sąsiednie akordy pozostają we wzajemnym stosunku kwinty — najdoskonalszym typie połączenia akordowego w systemie *dur-moll*.

¹³ FURMANOWICZ, *Przez śmierć ku zmartwychwstaniu*, s. 150.

¹⁴ *Litaniae de Venerabili Altaris Sacramento* (KV 243, 1776).

Po akordowym zawołaniu i fugowanym fragmencie zjawia się, ponownie w technice akordowej, błagalne wołanie o łaskawość: *salva me fons pietatis*, oparte na stopniowym sekundowym descendencie, po którym dość nieoczekiwanie następuje koniec strofy. Całość pozostawia po sobie wyraźny niedosyt, wrażenie, jakby kompozytor nie miał dość czasu, by muzycznie rozwinąć tę jedną z najpiękniej opracowanych części mszy.

3d. *Recordare, Iesu pie, quod sum causa tuae viae, ne me perdas illa die. Quaerens me, sedisti lassus, redemisti crucem passus, tantus labor non sit cassus. Iuste iudex ultionis, donum fac remissionis ante diem rationis. Ingemisco, tamquam reus, culpa rubet vultus meus, supplicanti parce, Deus. Qui Mariam absolvisti, et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti. Preces meae non sunt dignae, sed tu bonus fac benigne, ne perenni cremer igne. Inter oves locum praesta, et ab haedis me sequestra, statuens in parte dextra.*

Racz pamiętać, Jezu drogi, żeś wziął dla mnie żywot srogi, nie gub mnie w dzień straszny twogi. Długo szukał mnie znużony, zbawił krzyżem umęczony, niech ten trud nie będzie płony. Sędzio pomsty sprawiedliwy, bądź mym grzechom liścioży, zanim przyjdzie sąd straszliwy. Jęcząc, pomnąc grzechów morze, wstydem me oblicze gorze, żebrzącemu przebac, Boże. Jawno grzesznej przebaczyłeś, łotra modłów wysłuchałeś i mnie też nadzieję dałeś. Choć niegodne me błaganie, nie daj mi, dobroci Panie, w ognia wieczne wpaść otchłanie. Między owce Twe wliczony i od kozłów odłączony, daj, niech z prawej stanę strony.

Sześć kolejnych strof sekwencji to osobista modlitwa i prośba autora o miłosierdzie poprzez odwołanie się do przypadków Marii Magdaleny i łotra. Michał Anioł w swoim arcydziele także zawarł to błaganie, umieszczając swoją twarz na skórze trzymanej przez św. Bartłomieja. Jako jedyna postać na fresku nie została umieszczona ani wśród zbawionych, ani wśród potępionych. Czyżby artysta chciał oddać w ten sposób rozterkę i niepewność — obawę przed potępieniem, ale i nadzieję na zbawienie?

Być może środkami muzycznymi trudniej niż malarskimi oddać osobistą modlitwę, tak by była ona równie czytelna jak obraz. Jednak w całej mszy można usłyszeć głos samego kompozytora, modlącego się z największą żarliwością. Wszak *Requiem* jest doświadczeniem nie tylko muzycznym, ale i religijnym, a kwartet *Recordare* słusznie uznaje się za kulminacyjny moment mszy.

3e. *Confutatis maledictis flammis acribus addictis, voca me cum benedictis. Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis, gere curam mei finis.*

Gdy odrączęs potępionych, srogim żarom przeznaczonych, weź mnie do błogostawionych. Błagam z czołem pochylonym, z sercem z żalu w proch skruszonym: pieczę miej nad moim zgonem.

Scena odrącenia została namalowana na dole po prawej stronie fresku. Potępieni są przewożeni łodzią Charona do piekieł, królestwa mitycznego Minosa. To postać z oślimi uszami owinięta węzem. Twarz Minosa upodobniona została do mistrza ceremonii papieskich, kard. Biaggio Martinelli z Ceseny¹⁵, z powodu jego sprzeciwu wobec sztuki Buonarrotiego.

¹⁵ K.M. SETTON, *The Papacy and the Levant (1204–1571)*, t. III: *The Sixteenth Century*, Philadelphia 1984, s. 419.

Mozart dla zobrazowania tej sceny dwukrotnie użył kontrastowego zestawienia par głosów męskich i kobiecych, przydzielając im część pierwszego zdania. To partia chóralska o wysokim stopniu dramatyzmu: głosy męskie imitacyjnie prowadzą niespokojną melodię, której wzburzony charakter podkreślony jest dodatkowo przez punktowany rytm. Głosy żeńskie, prowadzone zrazu homofonicznie, natomiast przy powtórzeniu także imitacyjnie, w spokojnym rytmie błagają: *Voca me cum benedictis*. Podobnie postąpił Mozart, opracowując prośbę *salva me* w zakończeniu strofy *Rex tremendae*. W drugim zdaniu kompozytor pokorne pochylenie czoła ilustruje septymowym akordem zmniejszonym (użytym zresztą w wielu miejscach *Requiem*), trzykrotnie przeprowadzonym chromatycznymi półtonami w dół.

3f. *Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla, iudicandus homo reus. Huic ergo parce, Deus. Pie Iesu Domine, dona eis requiem. Amen.*

Opłakany dzień nastanie, gdy z popiołów zmartwychwstanie grzesznik na Twój sąd straszliwy. Bądź mu, Boże, miłościwy. Dobry Jezu Panie daj im odpoczynek. Amen.

Postaci zmarłych, powstających na sąd, i wznoszące się coraz wyżej na fresku Michała Anioła ukazane zostały w dolnej części po lewej stronie. Prawdę o zmartwychwstaniu ciał chyba najbardziej sugestywnie oddaje postać unosząca płytę grobową, z pewnym trudem próbująca z niego wyjść.

Ostatnie strofy sekwencji są wyjątkowo przejmujące. Wstępujące dźwięki skali *d-moll* (w odmianie doryckiej), przerywane pauzami, później w sekundowych chromatycznych krokach, wyraziście symbolizują obraz człowieka obarczonego winami, wstającego z grobu na Sąd Ostateczny. W tym miejscu rękopis Mozarta się urywa, wiele wskazuje na to, że śmierć zastała Mozarta po skompletowaniu ósmego taktu¹⁶.

W 1963 r. Wolfgang Plath odnalazł w mozartowskich muzykaliach w berlińskiej *Staatsbibliothek* szkic fugi *Amen*. Znajdował się on wyraźnie wśród rękopiśmiennych kartek Mozarta, które Süßmayrowi przekazała żona kompozytora, Konstancja, z zadaniem dokończenia *Requiem* (chcąc dotrzymać umowy między Mozartem i hr. F. von Walseggiem oraz odebrać pozostałą część honorarium). Niektórzy muzykolodzy (Robert D. Levin, Richard C.F. Maunder) uważają, że należy on do *Requiem* jako zakończenie sekwencji (po *Lacrimosa*) w miejsce plagalnej kadencji w wersji Süßmayra. H.C. Robbins Landon twierdzi natomiast, że ta fuga nie była skomponowana do *Requiem*, raczej do innej mszy *d-moll*, do której należało także *Kyrie* KV 341. Nie ma jednak przekonujących dowodów na wprowadzenie tego *Amen* do utworu na podstawie aktualnego stanu badań nad dziełami Mozarta¹⁷.

¹⁶Niektórzy badacze sądzą jednak, że ostatnimi słowami Mozarta na partyturze jest trzykrotna wskazówka *Quam olim d: C*, nakazująca powtórzenie responsorialnej repetydy *Quam olim* po wersecie ofertorium. W czasie wystawienia autografu *Requiem* na Expo 1958 w Brukseli nieznan sprawca oderwał narożnik karty, na której owe słowa po raz ostatni zostały zapisane (przy partii *b.c.*).

¹⁷O.E. DEUTSCH, *Zur Geschichte von Mozarts Requiem*, „Österreichischen Musikzeitschrift” 19 (1964), s. 49–60; L. NOWAK, *Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte des Requiem-Fragments*, w: TENZE (red.), *W.A. Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Geistliche Gesangswerke. Werkgruppe I: Messen und Requiem*, Kassel 1965, s. VII–XVI; B. EBEL, *Die Salzburger Requiemtradition im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zu den Voraussetzungen von Mozarts Requiem*, München 1977; CH. WOLFF, *Mozarts Requiem. Geschichte – Musik – Dokumente – Partitur des Fragments*, München 1991.

4. Offertorium. *Domine Iesu Christe*

Domine Iesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu. Libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne candant in obscurum. Sed signifer sanctus Michaël repraesentet eas in lucem sanctam, quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus. Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus, Tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus. Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam, quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus.

Panie Jezu Chryste, Królu chwały, zachowaj dusze wszystkich wiernych zmarłych od kar piekielnych i głębokiej czeluści. Wybaw je z lwiej paszczęki, niech ich nie pochłonie piekło, niech nie wpadają w ciemności. Lecz chorąży święty Michał niech je stawi w światłości świętej, którą niegdyś obiecałeś Abrahamowi i jego potomstwu. Składamy Ci, Panie, ofiary i modły pochwalne, a Ty je przyjmij za te dusze, które dzisiaj wspominamy. Spraw, o Panie, niech przejdą ze śmierci do życia, które niegdyś obiecałeś Abrahamowi i jego potomstwu.

Mozart, opracowując responsorium offertoryjne, podzielił je na dwie części: responsum *Domine Iesu Christe* oraz werset *Quam olim*. Należy jednak pamiętać, że strukturalnie jest to jedna część mszalna i jedna forma gregoriańska. Kompozytor bardzo sugestywnie zobrazował w niej groźbę Sądu Ostatecznego. Szeroko rozwartą paszcza lwa jako symbol diabła została oddana za pomocą figur retorycznych (*exclamatio*) — skoków septymy w sopranie i tenorze:

Przykład 5. Offertorium. Skok septymy jako symbol paszczy lwa–diabła

The image displays a musical score for the offertorium 'Domine Iesu Christe'. It is presented in two columns, each containing five staves of music. The lyrics 'de o - re le - o - nis,' are written below the notes. The score illustrates a septime leap (a seventh interval) in the soprano and tenor parts, which is used as a symbol of the lion's mouth (the devil). The bottom two staves of each column show a septime leap with a fermata and a '1' below it, indicating the interval. The right column's bottom staff has a '6' below it, indicating the interval of a sixth.

Fuga w repetendzie *Quam olim Abrahae promisisti* natomiast doskonale ilustruje zewsząd dobiegające i mieszające się ze sobą błagania ludzi o zbawienie —

„które kiedyś obiecałeś Abrahamowi i jego potomstwu”. Śpiew na ofiarowanie jest bodaj najpiękniejszą częścią *Requiem*. Muzyka jest do tego stopnia poruszająca, iż trudno oprzeć się wrażeniu, że tak właśnie mogą wyglądać ostatnie godziny istnienia świata, o ile wówczas jeszcze będzie istnieć czas.

Przykład 6. Werset offertorium. Imitacyjne wejścia głosów

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are: "A - brahæ pro - mi - si - sti, quam o - lim A - brahæ et se - mi - ni et se - mi - ni e - jus, quam o - lim A - brahæ pro - mi - si - sti,". The score is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Several passages are highlighted with black boxes, indicating imitative entries between the voices.

Mozart tylko w jednym miejscu w całej mszy bardzo wyraźnie użył wysoce dysonującego alterowanego majorowego akordu septymowego w celu spotęgowania napięcia. Użył go w znaczeniu wtrąconej dominanty z obniżoną kwintą w t. 41 fugi *Hostias et preces* nad powtórzoną frazą *quarum hodie memoriam* („które dzisiaj wspominamy” [dusze]). Czyżby przeczuwał zbliżającą się śmierć? W następnej epoce kompozytorzy romantyczni będą ten akord eksploatować w dużo większym stopniu.

Polifoniczne części (np. *Kyrie*, *Rex tremendae*, *Quam olim*) dowodzą niezwykłego kunsztu kompozytorskiego Mozarta. Partytura *Requiem*, mimo szczególnie w tych miejscach skomplikowanej faktury, nie nosi śladów poprawek — kompozytor zatem musiał mieć w pamięci całościowy obraz swej muzyki, który następnie został przepisany od razu i bezbłędnie na papier. Jedyna pomyłka (w t. 30 *Kyrie*) poprawiona zresztą od razu w rękopisie, dowodzi jedynie, że Mozart, mimo boskiego talentu, był człowiekiem z krwi i kości.

5. *Sanctus i Benedictus*

Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.
 Święty, Święty, Święty Pan Bóg Zastępów. Pełne są niebiosa i ziemia chwały Twojej. Hosanna na wysokości. Błogosławiony, który idzie w imię Pańskie. Hosanna na wysokości.

Tę część mszy żałobnej Mozart zaledwie rozpoczął. Stworzył 10 taktów obejmujących w partii chóru dwa pierwsze zdania tekstu liturgicznego łącznie z linią *b.c.* oraz schematem rytmicznym kotłów. Melodia trzech pierwszych słów w głosie sopranowym wznosi się po diatonicznych stopniach coraz wyżej, osiągając kulminację nad *Dominus*.

Temat *Hosanna* oraz instrumentalne otwarcie *Benedictus* zostały tylko naszkicowane, resztę uzupełnił F.X. Süßmayr. Fugato w tej części mszy jest nawiązaniem do tradycji i kontynuacją opracowań polifonicznych wotywy za zmarłych. Szeroko poprowadzony plan harmoniczny *Sanctus* zdaje się zdradzać zamysł Mozarta skomponowania bardzo uroczyściej części *ordinarium* mszalnego. Niestety, nie zdążył już tego zamiaru zrealizować, a dokończona przez Süßmayra część nie prezentuje się nadzwyczajnie.

W opracowaniu Mozarta, zgodnie z ówczesną praktyką, *Sanctus* i *Benedictus* stanowią wyraźnie oddzielone części mszalnego *ordinarium*.

6. *Agnus Dei*

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam.

Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata, daj im odpoczynek wieczny.

Agnus Dei — to ostatnia prośba człowieka na drodze wiodącej do wstąpienia w szeregi zbawionych¹⁸. Człowiek wierzący przez całe życie winien zbliżyć się do tego momentu i miejsca, kiedy „Bóg będzie wszystkim we wszystkich”¹⁹.

Muzyka tej części, skomponowana w fakturze akordowej, ma charakter spokojnej, ufnej modlitwy, jakby kompozytor dawał do zrozumienia, że godzi się z wolą Bożą. Muzyka *Baranku Boży*, ostatniej części mszalnego *ordinarium*, w przypadku *Requiem* wydaje się wynikać ze szkicu Mozarta, jak to po raz pierwszy zauważył Richard Maunder²⁰.

7. *Communio. Lux aeterna*

Lux aeterna luceat eis, Domine cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es. Requiem aeternam dona eis Domine et lux perpetua luceat eis, cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.

¹⁸ K. KONECKI, *Teologia liturgii mszy za zmarłych*, w: B. NADOLSKI (red.), *Mszał księgą życia chrześcijańskiego*, Poznań 1989, s. 222.

¹⁹ 1 Kor 15,28.

²⁰ W wyniku wieloletnich badań opublikował nowe wydanie mszy; zob. R. MAUNDER, *Mozart's Requiem. On Preparing a New Edition*, Oxford 1988.

Światłość wiekuista niechaj im świeci, o Panie, wśród świętych Twoich na wieki, bo jesteś pełen dobroci. Wieczny odpoczynek racz im dać, Panie, a światłość wiekuista niechaj im świeci, wśród świętych Twoich na wieki, bo jesteś pełen dobroci.

W tekstach mszy za zmarłych zwrot *Requiem aeternam dona eis Domine* jest używany bardzo często.

W dokończeniu dzieła Mozarta brało udział kilku kompozytorów, uczniów mistrza, ale współautorem ostatecznej wersji był Franz Xaver Süssmayr. To on wykorzystał oryginalną muzykę wersetu *Te decet hymnus* z introitu do adaptacji antyfony na komunię. Część wersetu (*cum sanctis*) oparł zaś na oryginalnej fudze *Kyrie eleison*. Mimo wszystko rodzi się wątpliwość, czy dość przeciętny kompozytor, jakim był Süssmayr, mógł samodzielnie uzupełnić *Lacrimosę* i skomponować brakujące części.

* * *

Requiem w świadomości ludzkiej funkcjonuje jako arcydzieło W.A. Mozarta uzupełnione przez F.X. Süssmayra. Choć podejmowane były próby jego „oczyszczenia”, głębszego dotarcia do zamysłu kompozytora i poprawienia tego, co nie pochodzi od mistrza, obiektywnie nawet bardzo udane²¹, sytuują się bardziej w obszarze nauki. Od ponad dwóch stuleci *Requiem* Mozarta skompletowane przez Süssmayra wzrusza i skłania do refleksji nad eschatologicznym przeznaczeniem człowieka. I niech tak zostanie. W końcu nawet przyznanie się Süßmayra do współudziału w stworzeniu tego arcydzieła (w liście do wydawcy, Breitkopfa i Härtla, z 8 II 1800 r.) nie zmieniło opinii ogółu²².

Wydaje się, że obie wizje końca świata: Michała Anioła — najbardziej rozpoznawalnego przedstawienia *Sądu Ostatecznego* w sztuce malarskiej, i muzyka *Requiem* Wolfganga Mozarta — najbardziej znanego muzycznego opracowania mszy żałobnej, wzajemnie uzupełniają się, przedstawiają ten sam apokaliptyczny obraz ostatnich chwil istnienia świata przy wykorzystaniu odmiennych środków wypowiedzi artystycznej.

Michaelangelo and Wolfgang Amadeus — two visions of the end of the world

Summary

This article refers to the subject often undertaken by artists in the history of art — the vision of the end of the world. The author focuses on two specific masterpieces: Michelangelo Buonarroti's fresco *The Last Judgement* (completed in 1541) and Wolfgang Amadeus Mo-

²¹ Np. wersja Duncana Druce, nagranie w wykonaniu *The Schütz Choir of London* oraz *The London Classical Players* pod dyr. Rogera Norringtona (EMI Records Ltd. 1992).

²² E. HINZ, *Nurt religijny w muzyce różnych epok*, Pelplin 2003, s. 103.

zart's funeral mass *Requiem* KV 626 (unfinished in 1791). Despite the fact that their works are divided by the period of over two centuries, common fragments can be found in both biographies. For example, the protectorate of lords and the price paid for being an artist.

Connoisseurs of art often highlight that both the *Judgement* and the *Requiem* are an expression of the fear of death and the sense of guilt for the evils committed. In addition to theme, both works are connected to each other by one more thing: in the spring of 1770, Mozart after hearing Gregorio Allegri's *Miserere* twice, wrote it down from memory. This piece of work was covered by several restrictions. It was allowed to perform it only during the great week and only in the Sistine Chapel, where Michelangelo had placed his fresco.

It is possible that even 250 years after the creation of *Last Judgement*, Mozart had this fresco in mind when composing *Requiem* in Vienna.

The author of the article tries to find these elements of the painting and music, in which both artist have included their own idea of the last hours of the world's existence.

Tł. Agnieszka Sałuch

