

10.2478/umcsart-2013-0016

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XI, 2

SECTIO L

2013

Orkiestra Reprezentacyjna Wojska Polskiego im. Gen. Józefa Wybickiego w Warszawie

MARCIN ŚLĄZAK

*Missa Pro Peccatis Mundi Grzegorza Duchnowskiego.
Forma – styl – symbolika¹*

Missa Pro Peccatis Mundi by Grzegorz Duchnowski.
Its Form, Style, and Symbolism

Do przyciągających uwagę polskich dzieł sakralnych ostatniej dekady należy *Missa Pro Peccatis Mundi* Grzegorza Duchnowskiego². Kompozycja posiada

¹ Niniejszy artykuł jest oparty na fragmentach dysertacji: M. Ślązak, „*Missa Pro Peccatis Mundi*” Grzegorza Duchnowskiego. *Specyfika zestawienia chóru mieszanego i orkiestry dętej*, praca doktorska, promotor prof. szt. muz. Urszula Bobryk, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina – Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca, Warszawa 2013, ss. 151. Dr Marcin Ślązak jest dyrygentem Orkiestry Reprezentacyjnej Wojska Polskiego im. Gen. Józefa Wybickiego. W 2012 roku poprowadził w Warszawie prawykonanie *Missa Pro Peccatis Mundi*. Wykonawcami byli: Justyna Kowynia (mezzosopran), Chór Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Chór Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Orkiestra Reprezentacyjna Wojska Polskiego im. Gen. Józefa Wybickiego.

² Grzegorz Duchnowski, ur. 1971, ukończył kompozycję u Sławomira Kaczorowskiego i Krzysztofa Knittla w Akademii Muzycznej w Łodzi. Laureat Konkursu Kompozytorskiego im. T. Bairda (2002, 2005), Śląskiej Trybuny Kompozytorów (2005), Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego im. K. Serockiego (2006), Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego im. G. Bacewicz (2006, 2009), Konkursu Kompozytorskiego Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku (2006), Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego *Reinl-Preis 2008* w Wiedniu, Konkursu Kompozytorskiego *Probalтика 2008*. Jego dorobek obejmuje kompozycje orkiestrowe (*Rytmy i kolory nr 1, 2, Akwarydy, Stereometria, Symfonia nr 3, nr 4, Kolory przestrzeni*,

własne, niezwykle interesujące rysy formalne, intrygujące oblicze stylistyczne i ekspresyjne, niesie także ze sobą przekaz symboliczny, ściśle związany z wymową religijną i tytułem dzieła. Z tych, między innymi, względów zasługuje na bliższą prezentację.

Msza powstała w 2004 roku na potrzeby Orkiestry Reprezentacyjnej Wojska Polskiego im. Gen. Józefa Wybickiego, z myślą o wykonawczej współpracy tejże orkiestry z chórem mieszanym. Dzieło napisane zostało na rozbudowany aparat wykonawczy. Warstwę wokalną tworzą chór mieszany – soprany, alt, tenory i basy – oraz solowy mezzosopran, warstwę instrumentalną – instrumenty dęte drewniane: flet I i II, obój I i II, fagot I i II, klarnet B I, II i III, klarnet basowy, saksofon sopranowy, saksofon altowy I i II, saksofon tenorowy I i II, saksofon barytonowy; instrumenty dęte blaszane: róg F I, II, III, i IV, trąbka B I, II, III i IV, sakshorn tenorowy I i II, sakshorn barytonowy, tuba I i II; nadto fortepian oraz instrumenty perkusyjne: kotły, instrumenty sztabkowe (dzwonki, ksylofon, wibrafon), trójkąt, tam-tam, żele, werbel i tom-toms. Jest to duży i różnorodny aparat wykonawczy, niosący za sobą bogate spektrum możliwości fakturalnych, brzmieniowych i kolorystycznych.

Missa Pro Peccatis Mundi składa się z pięciu części: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* i *Agnus Dei*. Pod względem formy mieści się więc w najbardziej rozposzechnionej i długiej tradycji opracowań *ordinarium missae*. Msza liczy 953 takty i bliżej jej do typu *missa brevis* aniżeli do *missa solemnis*. Rozmiary poszczególnych części (*Kyrie* 84 takty, *Gloria* 280 taktów, *Credo* 422 takty, *Sanctus* 96 taktów, *Agnus Dei* 71 taktów) tworzą takie proporcje, które odpowiadają dominującej przez wieki tendencji, kiedy to największe rozmiary miały ogniwa *Gloria* i *Credo*. Na przestrzeni całej kompozycji Duchnowski stosuje jednak zróżnicowane tempa, rozplanowując je w ten sposób, że poszczególne ogniwa cyklu zamykają się – prócz rozbudowanego *Credo* – w przybliżonych ramach czasowych (*Kyrie* – 4.12, *Gloria* – 9.50, *Credo* – 19.50, *Sanctus* – 4.31, *Agnus Dei* – 3.53), a czas trwania całego dzieła to około 42 minuty. Dodać trzeba, że kompozytor skrócił teksty *Gloria* i *Credo*, co także wpłynęło na ograniczenie rozmiarów tych części³.

Music of fractal, *Wariacje na temat jednego dźwięku*, *Music of the Spheres*), wokalnie-instrumentalne (*Magnificat*, *Symfonia nr 1 „Pieśni”*, *Symfonia nr 2 „Pieśń o końcu świata”*, *Symfonia Nr 5 „Trzy studia śpiewu”*, *Gloria*), kameralne (*Lśnienie*, *Quartetto Concertante*, *Akwarele*, *Narzędzie ze światła*, *Minerały nr 1, nr 2*, *Izotopy nr 1, nr 2*, *String Quartet*, *Take Four*, *Music for 3 x 3 + 1*, *Radiany*, *Apollo i Marsjasz*) oraz inne o rozmaitej obsadzie (*Vere Tu Es Deus*, *Trzy Pieśni*, *Ósmy dzień tygodnia*, *Annapurna 8091*, *Konstelacje*, *Crucifixus*, *Koncert fortepianowy*).

³ W *Gloria* brak jest cząstki „te” po słowie „Glorificamus”, wyrażenia „Filius Patris” po „Domine Deus, Agnus Dei” oraz fragmentu „Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

Dzieło jednoczy w sobie współczesny język muzyczny i wiele rozwiązań kompozytorskich pochodzących z dawnych epok – ujawniających się permanentnie, z wielką wyrazistością i nasileniem. Ze zdobyczy sztuki dźwiękowej XX wieku i doby współczesnej dochodzą do głosu m.in.: *minimal music* (minimalizm, muzyka repetytywna), motoryzm, stylistyka orfizmu, metoda centrów tonalnych (wokół nich grawitują przebiegi dźwiękowe), a także nowoczesny język harmoniczny (m.in. akordy kwartowe, rozmaite twory dysonansowe), ujawniający się wszakże w bardzo stonowanej, łagodnej postaci, właśnie z uwagi na wielkie znaczenie relikwów przeszłości.

Z dawnej tradycji – muzyki średniowiecza, renesansu, baroku, po części również klasycyzmu – wywodzą się: zasada ścisłej diatoniki (choć są sporadyczne wyjątki), modalność, melodyka typu chorałowego, zabiegi archaizujące w warstwie współbrzmieniowej i tonalno-harmonicznej. W bardzo wielu fragmentach głosy prowadzone są w równoległych kwintach na kształt organum paralelne-go, zarówno w aparacie wokalnym, jak i w warstwie instrumentalnej. Często dochodzą do tego burdony i beztercjowe („puste”) współbrzmienia na długich wartościach nutowych. Pojawiają się także reminiscencje chorałowe i pieśniowe (cytaty, quasi-cytaty), polifoniczne partie *a cappella* o renesansowo-barokowym odcieniu oraz tradycyjnie koncyponowane, rozbudowane fugi. Ze zjawiskami tymi koresponduje jasne, niezwykle przejrzyste rozczłonkowanie formy, zachodzące we wszystkich ogniwach cyklu.

Wyraziście kształtowana jest warstwa ekspresji. Dla radosnych, chwalebnych segmentów tekstu kompozytor dobiera szybkie tempo, motoryczny puls, ostinato, wartki rytm, odwołując się w tych partiach do estetyki witalizmu. Muzyka przepelniona jest tu dynamizmem, energią, jednak zawsze rozbrzmiewa pewną ostrością, dystansując się tym samym od ewokacji radosnych. Pozostałe partie odsłaniają różne oblicza wyrazowe: bywają surowe, ascetyczne, medytacyjne, kontemplacyjne, hymniczne, niekiedy mroczne, tajemnicze. Na uwagę zasługuje fakt, iż – stosownie do inspiracji sięgających dawnych epok – nie ujawniają się tu takie kategorie, jak liryzm, sentymentalizm, uczuciowość, poetyczność czy patos. Jest to ewidentny dystans wobec spuścizny XIX wieku.

Biorąc pod uwagę ogół zasygnalizowanych zjawisk, można stwierdzić, że *Missa Pro Peccatis Mundi* mieści się bez wątpienia w nurcie neoklasycyzmu. Jest dla tej orientacji stylistycznej zjawiskiem w pełni reprezentatywnym.

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis”. W *Credo* kompozytor pominął długi fragment końcowy liturgicznego modelu: „[...] qui locutus est per Prophetas. Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et exspecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen”.

Integracja formalna i materiałowa

Kyrie

Kyrie jest formą trzyczęściową: A (t. 1-44) – B (t. 45-68) – A¹ (t. 69-84). W części A¹, znacznie pod względem rozmiarów zredukowanej wobec części A, zauważalna jest większa aktywność i ruchliwość instrumentów, a także ciągle figuracje i gęstsza faktura aniżeli w części A. Forma A – B – A¹ nie jest w tym wypadku prostą pochodną liturgicznego układu *Kyrie – Christe – Kyrie*, bo w każdej części odnajdujemy słowa „Kyrie eleison”, i „Christe eleison”. Wprawdzie rozwiązania takie praktykowano w przeszłości, jednak należały one do rzadkości (zob. przykł. 1).

Przykład 1. *Kyrie*, t. 1-16.

The musical score for measures 1-16 of the *Kyrie* is presented in a standard orchestral layout. It features two vocal staves at the top: Tenor and Bass. The Tenor part begins with a *mf* dynamic and the lyrics "Ky - ri - e e - lei - son Chri - ste". The Bass part follows with the same lyrics. Below the vocal parts are the instrumental staves: Bassoon 1-2, Clarinet (B. Cl.), Bassoon (B. Sx.), Euphonium (Euph.), Tuba 1-2, Piano (Pno.), Timpani (Timp.), and Trombone (T.B.). The instrumental parts are mostly sustained notes, with some rhythmic activity in the Timpani and Trombone parts. The dynamic *mf* is indicated for several of the instrumental parts.

Materiałową integrację całej części, wynikającą ze specyfiki formy A – B – A¹, wzmacnia również to, że wraz z wprowadzeniem tematu „krzyżowego” – a są nim cztery pierwsze dźwięki *Bogurodzicy* i równocześnie figura *imaginatio crucis* – na początku A¹ (t. 69-70) pojawia się w partii orkiestry materiał tematyczny części B (ćwierćnutowe upostaciowania prowadzone w równoległych tercjach, t. 45-46), przez co część A¹ jest związana materiałowo również z częścią B. W części B (zwłaszcza t. 61-68) można wskazać na powtarzanie krótkich motywów w konwencji *minimal music* (zob. przykł. 2).

Przykład 2. *Kyrie*, t. 45-52.

The image shows a musical score for measures 45-52 of a Kyrie. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an orchestra. The vocal parts are in a soprano and alto clef, with lyrics: "Ky - ri - e - e - le - i - son - e - le - i - son - Chri - ste - e - le - i - son - e - le - i - son". The orchestra includes Flute 1-2, Oboe 1-2, Bassoon 1-2, E-flat Clarinet, B-flat Clarinet 1, 2, 3, and Bass Clarinet. The score is marked with a piano (*p*) dynamic. The woodwinds play parallel thirds, and the strings play a rhythmic pattern.

W *Kyrie* znajdujemy również przykład praktyki wariacyjnej, która polega na ponownieniu związanej struktury w zmodyfikowanym kształcie fakturalnym: wspomniane wcześniej prowadzenie melodii w równoległych tercjach (t. 45-46 sopran i alt) zostaje ponowione z podwojeniami oktawowymi (t. 75 sopran i alt w równoległych tercjach oraz tak samo tenor i bas). Całość ujawnia surowy, niemal ascetyczny wyraz. Okazjonalnie – na krótki moment – pojawiają się akcenty majestatyczne.

Gloria

Gloria posiada formę sześcioczęściową: A (t. 1-41: *Gloria*) – B (t. 42-78: *Laudamus*) – A¹ (t. 79-138: *Domine Deus*) – C (t. 139-168: *Quie tollis*) – D (t. 169-243: *Quoniam tu solus*) – E (t. 244-265: *Jesu Christe*). Część ta rozpoczyna się od fanfarrowego motywu kwartowego, będącego niejako zapowiedzią dalszego toku akcji dźwiękowej – motywu często powtarzanego, rozprzestrzeniającego się fakturalnie, z zastosowaniem inwersji, przy współbrzmieniach sekund na dłuższych wartościach nutowych, które wytwarzają brzmieniowe napięcie (zob. przykł. 3). W kolejnych fazach występują nieustanne powtórzenia motywów kwartowych, m.in. w paralelizmach akordów kwartowych (t. 27-28, 33-34), co istotnie rzutuje na kształt całego odcinka A.

Przykład 3. *Gloria*, t. 1-8.

Laudamus charakteryzuje się motorycznym, gęstym i intensywnym pulsem rytmicznym, wpadającym niemal w ciągły trans, przy „mrocznych”, „niepokojących” dysonansach partii orkiestralnej, z wielokrotnymi, szybkimi repetycjami słów. Powtórzenia te (cząstki: „Laudamus te”, „Benedicimus te”, „Adoramus te”, „Glorificamus”) są przykładem afektywnej i ekspresyjnej deklamacji muzycznej, niezważającej na akcent słowa, lecz na jego treść i zawartość emocjonalną (zob. przykł. 4). Ważnym elementem konstrukcyjnym jest tu wykorzystanie w partii orkiestry inicjalnego motywu kwartowego, co prowadzi do sytuacji, że jakkolwiek w *Laudamus* rozbrzmiewa w partiach wokalnych zupełnie nowy materiał wobec części pierwszej, to równocześnie – dzięki obecności struktury opartej na motywie kwartowym – uzyskana jest materiałowa więź z odcinkiem *Gloria*.

Przykład 4. *Gloria*, t. 42-49.

The image displays a page of a musical score for the Gloria, measures 42-49. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the tempo is marked '♩ = 69' and the dynamic is 'f'. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are at the top, with lyrics 'Laudis - missa' and 'mi - se - re - re' visible. Below the vocal parts are the woodwinds (Bassoon, Clarinet, Trumpet, Trombone), brass (Horn, Trumpet, Trombone), and percussion (Cymbal, Snare Drum, Bass Drum). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

W *Domine Deus* pierwsza faza (t. 79-86) ma charakter wstępu, apostrofy; również i tu pojawia się struktura z inicjalnym motywem kwartowym, co ponownie wzmacnia integrację formalną. Następnie wyłania się czterogłosowy fragment *a cappella*, kształtowany jako ścisły kanon basu i sopranu (t. 87-98). Równocześnie alt i tenor, jako głosy dopełniające, rozwijają na tle kanonu linie wąsko zakresowe, niemal rotacyjne, dopiero w t. 95-97 tenor włącza się do melodycznej struktury kanonu (zob. przykł. 5). W typie melodyki, progresjach, konkretnych zwrotach melodycznych i wokalne śpiewności przytoczony fragment ujawnia

cechy tradycyjnej polifonii, przywodzącej skojarzenia z renesansem i barokiem. W całej tej fazie dwukrotnie powraca słowo „Gloria” (t. 108-109 i 137-138), co jest kolejnym przykładem integracji formy.

Przykład 5. *Gloria*, t. 87-93.

Qui tollis rozwija się w manierze minimalistycznej. Znamienne dla tej partii kompozycji są motoryzm i narastanie (także dynamiczne), aż do osiągnięcia kulminacji. Na słowie „miserere” (t. 142-143) pojawia się pochod a^1 -gis¹-b¹-g¹ (alteracje i skok tercji zmniejszonej), co wydaje się nawiązaniem do dawnej figury *patopoja*⁴, jakże często występującej w epoce baroku (zob. przykł. 6).

Przykład 6. *Gloria*, t. 139-145.

Quoniam tu solus Sanctus to z kolei rozbudowana fuga (*Gloria* od t. 169). Temat fugi ma budowę dwuczęściową – pierwszy motyw posiada melikę w typie *imaginatio crucis* (d-es-c-d), drugi – wyzyskuje wstępującą progresję ósemkową (t. 172-173) melodyki kanonu z poprzedniego odcinka (por. t. 93-96). Fuga zawiera przeprowadzenia kompletne i nadkompletne (temat pojawia się kolejno z „Quoniam tu solus sanctus”, „Tu solus Dominus”, „Tu solus Altissimus”). Znamienne jest – już od pierwszego przeprowadzenia – imitowanie tematu w odwró-

⁴ D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998, s. 35.

ceniu, a potem wielokrotne stosowanie stretta, w różnych przy tym wariantach konstrukcyjnych. Fugę tę warto opisać:

Przeprowadzenie I: Temat obejmuje 2-taktowe czoło w kształcie *imaginatio crucis* (d-es-c-d) i 3,5-taktowe rozwinięcie oparte na występującej we wcześniejszym fragmencie *Gloria* ósemkowej progresji melodii kanonu (*Gloria* t. 94-95), utrzymany jest w tonacji g-moll, a jego ambitus sięga seksty (zob. przykł. 7). Pierwszy pokaz tematu w partii basów dublują fagot, klarnet basowy, saksofon barytonowy i tuba. Wraz z zakończeniem tematu pojawia się odpowiedź w inwersji z zachowaniem VII stopnia, utrzymująca się w tonacji g-moll (zob. przykł. 8). Partię wokalną (comes i towarzyszący mu kontrapunkt) dublują saksofon tenorowy i sakshorn barytonowy (temat), fagoty, klarnet basowy, saksofon barytonowy i tuba (kontrapunkt). Przeprowadzenie to jest nadkompletne. Po odpowiedzi w partii tenorów temat pojawia się w partii altów, po czym następuje odpowiedź w partii sopranów, następnie temat ponownie ukazany jest w basach. **Łącznik:** 5-taktowy, oparty na materiale rytmiczno-melodycznym tematu, ukształtowany imitacyjnie. Głosy wchodzi w równym, jednotaktowym odstępnie, każdorazowo od innego dźwięku, co łączy się także z procesem modulacyjnym, który prowadzi do następnego współczynnika formy. **Przeprowadzenie II:** Kompletne, oparte na zasadzie stretta. Wejścia tematów następują w odstępnie taktu. Temat pojawia się najpierw w partii altów. Czoło tematu zawiera drobną zmianę rytmiczną polegającą na rozbiciu półnuty na dwie ćwierćnuty, co związane jest z wprowadzeniem nowej części tekstu. Druga część tematu ulega większej zmianie, skrócona jest bowiem o jeden takt. Początkowo stanowi ona inwersję tematu głównego, po którym następuje zmodyfikowany pochod ósemkowy (skok w górę i pochod descendentalny w ruchu łącznym). Temat imitowany jest w interwale seksty dolnej przez tenor, przy podobnych modyfikacjach, następnie w partii basów w undecymie dolnej i w sopranach w sekcje górnej; temat poddany jest tu jeszcze większej redukcji (nie zawiera pochodów ósemkowych). Modyfikacje tematu, zmienność interwałów imitacyjnych oraz niestabilność tonalna dają w rezultacie taki obraz przeprowadzenia, które w znacznym stopniu zrywa z tradycyjnym modelem przeprowadzenia w ramach formy fugi. **Przeprowadzenie III:** Pojawia się bezpośrednio po poprzednim, bez łącznika. Jest kompletne, utrzymane w tonacji fis-moll. Ponownie mamy tu stretta tematu, jakkolwiek mniej już ścieśnione, kolejne bowiem wejścia tematów następują w odstępach trzytaktowych. Sam temat przedstawiony jest tym razem w swojej pierwotnej postaci melodycznej. Pierwsze dwa jego pokazy rozpoczynają się od V stopnia tonacji, po nich zaś następują dwukrotne pokazy w inwersji (od I stopnia tonacji). To kolejny, inny od poprzednich wariant imitacji w odwróceniu, różnicujący przebieg struktury polifonicznej.

Przeprowadzenie IV: Również wylania się bezpośrednio z poprzedniego i także opiera się na strettach; tutaj ponownie – jak w przeprowadzeniu II – tematy wchodzi w jednotaktowych odstępach (zob. przykł. 9). Jest to przeprowadzenie nadkompletne. Tematy kolejno ukazywane są w tenorze, alcie, potem w sopranie, następnie w basie i ponownie w tenorze, na koniec zaś w alcie, co łączy się z procesem modulującym. Owe przejścia i zбочenia do kolejnych tonacji dokonują się w powiązaniu z modyfikacjami drugiego członu tematu, złożonego z grup ósemkowych. To one głównie pełnią rolę modulującą. Niektóre wejścia tematów są zatem nieznacznie skrócone, inne zaś nieco rozbudowane. Niektóre czoła tematów są prezentowane w swej zasadniczej postaci, inne natomiast w inwersji. Rozbiciu ulega również półnuta z czoła tematu na dwie ćwierćnuty, co – jak to było już wcześniej – uwarunkowane jest tekstem słownym. **Przeprowadzenie V:** Ostatnie, niekompletne – powraca do tonacji wyjściowej (g-moll). Tu także obserwujemy stretta i pokaz w inwersji. Całość kończy się kadencją zawieszoną, długo wybrzmiewającą na akordzie D-dur. **Kontrapunkty:** W całej fudze kontrapunkty oparte są na materiale melodycznym tematu bądź do niego nawiązują, co scala materiałowo całość konstrukcji.

Przykład 7. *Gloria*, t. 169-174.

The image displays a musical score for measures 169-174 of a Gloria. The score is written for a large ensemble, including vocalists and various instruments. The tempo is marked as $\text{♩} = 74$. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The vocal parts (Tenor, Bass, Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Bassoon, Clarinet, Trumpet, Trombone, Baritone, Tuba) are arranged in a standard orchestral layout. The vocal lines include lyrics: "Quo - ni - am tu so - lus san - ctus San - ctus". The instrumental parts feature complex rhythmic patterns and dynamics, with markings for *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The score concludes with a suspended cadence on a D major chord.

Przykład 8. *Gloria*, t. 174-178.

Musical score for Example 8, *Gloria*, measures 174-178. The score is for a full orchestra and choir. It includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Bassoon 1-2 (Bn 1-2), Clarinet 1-2 (B-C1 1-2), Clarinet 3 (B-C1 3), Bassoon (B-C1), Saxophone 1-2 (A Sx 1-2), Saxophone 3-4 (T Sx 1-2), Bassoon (B Sx), Baritone 1-2 (Bar 1-2), and Tubas 1-2 (Tuba 1-2). The music is in 3/4 time and features a melodic line in the vocal parts and a rhythmic accompaniment in the woodwinds. Dynamics include *mf* and *f*.

Przykład 9. *Gloria*, chór, t. 221-226.

Musical score for Example 9, *Gloria*, choir, measures 221-226. The score is for a four-part choir: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in 3/4 time and features a melodic line in the vocal parts. Dynamics include *f* and *mp*.

Ostatnim segmentem części *Gloria* jest *Jesu Christe*. Kompozytor wprowadza tu elementy ostinatowe na nucie burdonowej, powtarzane w konwencji minimalizmu, przy prostocie materiału melodyczno-harmonicznego. Na plan pierwszy wyłaniają się struktury rytmiczne instrumentów dętych drewnianych, które dominują na przestrzeni całego fragmentu. Dynamika *forte* oraz elementy fanfarrowe zastosowane w ostatniej fazie dodatkowo potęgują kulminację, zwieńczoną finalnym „Amen”.

W *Qui propter* pojawiają się wyraźne ostinato, motoryzm, minimalizm. Ponownie powraca tekst „Credo in unum Deum”, przy wyraźnych i ostrych artykułowanych szesnastkach w instrumentach dętych blaszanych.

Odcinek *Et incarnatus est* nasycony jest melodyką, która po części staje się quasi-pieśnią (w sensie dawnej pieśni), po części chorałową, modalną. I tu także można zaobserwować wiele cech *minimal music* oraz budowanie przebiegu muzycznego metodą paralelnych kwint.

Na początku *Crucifixus* kompozytor wprowadza burdon na dźwięku d w partiach wibrafonu, dzwonów rurowych i fortepianu, nawiązując jednocześnie do materiału tematycznego *Kyrie* (kolejny moment integrujący formę cyklu). Linia melodyczna rozbrzmiewa najpierw w jednogłosie, potem w równoległych kwartach. W całej tej fazie eksponowana jest figura *imaginatio crucis*, co ściśle odpowiada słowom mówiącym o Ukrzyżowaniu, a sama akcja dźwiękowa „zatrzymuje się”, ewokując nastrój medytacji, zarazem tajemniczy, utajony niepokój (zob. przykł. 11).

Przykład 11. *Credo*, t. 218-225.

W *Et resurrexit* po raz kolejny pojawiają się motywy kwartowe, niemal identyczne jak w części *Gloria*, tu jeszcze bardziej rozbudowane (t. 263-277), przez co wzmocniona zostaje łączność materiałowa między *Gloria* i *Credo*. Ponownie dochodzą tu do głosu silne oznaki orfizmu przy powracającym słowie „Credo”, które na końcu tej części powtarzane jest trzykrotnie.

Et in Spiritum Sanctum czerpie materiał dźwiękowy z *Et incarnatus*, pokazany tu w wariacyjnej formie. W końcowej partii ponownie widzimy hymniczne ujęcie słów „Credo in unum Deum” (t. 393-396), będące wariacyjnym kształtem odcinka z początku części A (por. t. 18-27), co tworzy swoistą klamrę, „obramowanie” formy, jego reprzyżę. Jest to kolejny zabieg scalający i rekapitułujący całość formy.

W całym *Credo* uwagę zwracają wielokrotne powtórzenia – w różnych przy tym miejscach – słów „Credo in unum Deum”. Przypomnijmy, że tego rodzaju nawroty „Credo” bądź „Credo in unum” to nawiązanie do tzw. *Credo-Messe*⁵, częściej w epoce klasycyzmu. Warto jeszcze zauważyć, że w *Credo*, w większości fragmentów tej najbardziej rozbudowanej części cyklu mszalnego, dominują powtórzenia grup i motywów w konwencji minimalizmu. To pewna, jak się wydaje, zamierzona „monotonia”, „niezmiennność”. Wygląda na to, jakby deklaracja „Wierzę...” (stałe powracająca) miała oznaczać tu – dzięki owej muzycznej „niezmienności”, „stałości” – składanie ustawicznych zapewnień.

Sanctus

Sanctus stanowi formę trzyczęściową: A (t. 1-12: *Sanctus*) – B (t. 13-84: *Pleni sunt*) – A (t. 85-96: *Sanctus*). W części A dominuje konwencja orfizmu. Jest to jedna z niewielu części, gdzie kompozytor wykorzystuje pełne *tutti* orkiestry i chóru w dynamice *forte*. Słowo „Sanctus” wybrzmiewa tu chwalebnie, doniośle. Motorykę tej części podkreślają instrumenty dęte drewniane, okalające niejako swoimi szybkimi szesnastkowymi przebiegami tekst „Sanctus [...]” (zob. przykł. 12). W *Pleni sunt* pojawia się fuga oparta na temacie, który jest cytatem pierwszego odcinka pieśni wielkanocnej *Chrystus Pan zmartwychwstał* (zob. przykł. 13). Imitacja inicjalna odbywa się w ruchu prostym (choć w przypadku pierwszego wejścia basu *comes* wchodzi w odwróceniu), w późniejszej fazie na słowach „Hosanna in excelsis” następuje pokaz tematu w inwersji; po czym – przy „Benedictus” – powtórzona zostaje fuga z „Pleni sunt”, z pewnymi modyfikacjami.

⁵ Por. m.in.: E. Hinz, *Nurt religijny w muzyce różnych epok*, Pelplin 2005, s. 99; S. Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 1996, s. 257.

Przykład 12. Sanctus, t. 1-5.

The image displays a page of a musical score for the Sanctus, measures 1 through 5. The score is written for a large ensemble, including vocalists and a wide variety of instruments. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are at the top, with lyrics in Latin: "San - ctus - ctus - ctus". Below the vocal parts are the instrumental parts, starting with Flute 1 & 2 and continuing through various woodwinds, brass instruments, and percussion. The score is marked with a tempo of quarter note = 64 and a dynamic of *f* (forte). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The page number 159 is visible in the top right corner.

Przykład 13. *Sanctus*, t. 13-20.

The image shows a page of a musical score for the Sanctus, measures 13-20. The score is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 80. It features vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and instrumental parts (Trumpets, Trombones, Saxophones). The lyrics 'Pleni sunt caeli et terra' are visible in the vocal staves. The score is marked with 'mf' (mezzo-forte) dynamics.

Po raz kolejny uwidacznia się tu trzyczęściowość: część B ma bowiem układ a – b – a¹. Fuga zdradza rysy stylizacyjne, ukazujące cechy neobaroku. Warto zaznaczyć, że obranie za temat do fugi początku pieśni *Chrystus Pan zmartwychwstał* (cztery pierwsze dźwięki to jednocześnie figura *imaginatio crucis*) wpisuje kompozytora w bardzo długą polską tradycję. Pieśń tę wykorzystywali w swoich wielkanocnych mszach m.in. Marcin Leopolita, Bartłomiej Pękiel, Grzegorz Gerwazy Gorczycki⁶. Fugę *Pleni sunt* kończy materiał tematyczny części A, majestatyczny, uroczysty w charakterze.

⁶ Por.: H. Feicht, *O „Mszy wielkanocnej” Marcina Leopolity (zm. 1589)*, [w:] *idem, Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, red. Z. Lissa, Kraków 1980, s. 7-86; R. Pośpiech, *Polska pieśń kościelna jako źródło inspiracji w Missa Paschalis i Missa „Rorate I” Gorczyckiego*, [w:] *Grzegorz Gerwazy Gorczycki. Studia II*, red. Z. M. Szwejkowski, Kraków 1990, s. 65-76; T. Jasiński, „*Missa Paschalis*” Bartłomieja Pękiela. *Z badań nad polifonią a cappella mistrzów polskiego baroku*, „*Muzyka*” 1999, nr 3, s. 41-63.

Agnus Dei

Ostatnie ogniwo cyklu jest formą dwuczęściową: A (t. 1-35: *Agnus Dei*) – B (t. 36-71: *Dona nobis pacem*). Część A to stopniowe rozprzestrzenianie się, ewoluowanie wstępnego pomysłu (m.in. prowadzenia głosów w równoległych tercjach). Faktura staje się coraz bogatsza, brzmienie – bardziej nasycone, przy poszerzającym się polu dźwiękowym. Dochodzi tu także do głosu konwencja minimalizmu, typem melodyki, zwrotami i wyrazowością przypominająca muzykę Henryka Mikołaja Góreckiego (zob. przykł. 14).

Dona nobis pacem to wyraziste zamknięcie całej formy *Agnus Dei*, mające spokojny charakter. Pojawia się tu kolejny już archaizm – *fauxbourdon* (pochody akordów sekstowych), wcześniej występujący na słowach „Agnus Dei qui tollis peccata mundi” (w partiach sopranów i altów, potem w partiach tenorów i basów), tu zaś na wyrażeniu „dona nobis pacem” (t. 45-48) w altach i tenorach. Zamykająca część i zarazem całe dzieło *tenuta* (długa wartość nutowa w t. 68-71) na słowie „pacem”, może być uznana – zgodnie z tradycyjnymi konotacjami tej figury – za symbol pokoju.

Między nowoczesnością a archaizacją

Współistnienie współczesnego języka muzycznego i rozwiązań charakterystycznych dla muzyki dawnych epok, rozpoznane już na poziomie formy, w warstwie integracji materiału muzycznego i w zakresie środków kształtowania struktur dźwiękowych, ujawnia się również w innych wymiarach kompozycji. Warto więc spojrzeć na *Missa Pro Peccatis Mundi* pod kątem elementów dzieła muzycznego oraz rozwijania faktury chórально-orkiestrowej.

Melodyka *Missa Pro Peccatis Mundi* reprezentuje w pierwszym rzędzie typ melodyki chorałowej, opartej na diatonice i klarownej rytmicznie. Ten rodzaj melodyki odnajdujemy zasadniczo we wszystkich ogniwach mszy. Zarówno w partiach chóralnych, jak i w głosie solowym kompozytor stosuje połączenia dźwięków, które zawierają się w prostych konstrukcjach interwałowych. Linie melodyczne w swym charakterze są subtelne, pozbawione wirtuozerii i zdobnictwa. W kilku fragmentach utworu pojawia się także melodyka kantylenowa, stosowana głównie w partiach mezzosopranu i w orkiestrowych partiach *Credo*.

W niektórych fragmentach spotykamy również, charakterystyczną dla gry instrumentalnej, melodykę figuracyjną, wzbogacającą wyraz artystyczny utworu, którą cechują drobne wartości nutowe, schematy rytmiczne oraz liczne skoki interwałowe. Przyjmują one niekiedy neobarokową postać (zob. przykł. 15).

Przykład 14. *Agnus Dei*, t. 1-17.

The image displays a page of a musical score for the first 17 measures of the 'Agnus Dei' movement. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts at the top and instrumental parts below. The vocal parts include Soprano, Alto, Tenor, and Bass, with lyrics 'A - gnus De - i' written below the notes. The instrumental parts include Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Clarinet in B-flat 1, 2, & 3, Clarinet in C, Saxophone Soprano, Saxophone Alto 1 & 2, Saxophone Tenor 1 & 2, Saxophone Bass, Horn 1 & 2, Horn 3 & 4, Tuba 1 & 2, and Trombone. The Piano part is at the bottom. The score is in 3/4 time and has a key signature of one flat. Dynamics such as *p*, *mp*, and *mf* are indicated throughout. A double bar line with repeat dots is present at the beginning of the second system. The page number 162 is visible in the top left corner, and the name Marcin Ślązak is in the top right corner.

Przykład 15. *Credo*, klarnet, flet i obój I, t. 287-290.

Przebiegi linii melodycznych wiążą się z nadrzędnością tekstu słownego, pozostając w symbiozie z taką zasadą ujęcia wokalnego, której najważniejszym celem jest uwypuklenie słowa. Z uwagi na sposób traktowania tekstu we mszy odnajdujemy dwa rodzaje melodyki – sylabiczną i melizmatyczną.

Ważnym elementem indywidualnej wypowiedzi Duchnowskiego jest harmonika. W *Missa Pro Peccatis Mundi* wyniesiona jest ona do rangi elementu formotwórczego. Jako podstawowy środek wyrazu harmonika stanowi główny element budujący nastrój, kształtując stylistyczno-ekspresyjne oblicze całości. W układach harmonicznym kompozytor wykorzystuje zdobycze nowoczesnej harmoniki, nawiązując równocześnie do dawnej, surowej dyscypliny technicznej, zestrojonej ze ścisłymi formami klasycznymi i polifonicznymi. Charakterystyczne dla warstwy harmonicznnej jest wykorzystywanie nowoczesnych współbrzmień, bazujących głównie – jak mówi sam kompozytor – na harmonice kwart-kwintowej⁷. Bardzo bliska stała się dla niego twórczość Paula Hindemitha, na którego stylistyce oraz rozwiązaniach harmonicznnych niejednokrotnie się wzorował. To właśnie Hindemith awansował „do roli nowego konsonansu współbrzmienia kwartowe we wszystkich możliwych układach”⁸, które Duchnowski wielokrotnie wykorzystuje. Współbrzmienia kwart-kwintowe, zwykle stosowane w pochodach paralelnych, konsekwentnie w bardzo różnych postaciach, przewijają się w przebiegu całej kompozycji (zob. przykł. 3, 13).

Zdarza się, że w tonalnych przebiegach linii melodycznej kompozytor wprowadza również elementy atonalności, czego przykładem jest *Gloria*, w której kompozytor z łatwością z harmonii tonalnej przechodzi w atonalną. Charakterystyczny staje się także brak w poszczególnych częściach wyraźnie zdefiniowanej tonacji. Kompozytor oscyluje wokół centrum tonalnego, nie określając definitywnie trybu akordowego (zob. przykł. 16). Swoisty język harmonicznny Duchnowskiego – na-

⁷ Wywiad z Grzegorzem Duchnowskim autor pracy przeprowadził w październiku 2011 roku. Kompozytor przekazał wówczas szereg uwag i cennych spostrzeżeń o *Missa Pro Peccatis Mundi*.

⁸ T. Zieliński, *Styl, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Warszawa 1981, s. 91. Por. też *idem*, *Podstawy harmoniki nowoczesnej*, wyd. zmienione i rozszerzone, Kraków 2009, *passim*.

cechowany logiką, konsekwencją, zarazem w wielu miejscach uderzająca prostotą – sprawia, że jego kompozycja nabiera rysów indywidualnych.













Przykład 16. *Gloria*, t. 32-37.






The image displays a page of a musical score for the Gloria, measures 32-37. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts at the top and instrumental parts below. The vocal parts include Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The instrumental parts include Flute 1 & 2 (Fl. 1-2), Bassoon 1 & 2 (B. 1-2), Clarinet in B-flat 1 & 2 (Cl. B. 1-2), Clarinet in A 3 & 4 (Cl. A. 3-4), Bassoon 1 & 2 (B. 1-2), Bassoon 3 & 4 (B. 3-4), Trumpet 1 & 2 (Tr. 1-2), Trumpet 3 & 4 (Tr. 3-4), Trombone 1 & 2 (Tbn. 1-2), Trombone 3 & 4 (Tbn. 3-4), Tuba 1 & 2 (Tuba 1-2), Timpani (Timp.), Tom-tom (T.B.), Snare Drum (Pno.), Cymbals (C.ymb.), Triangle (Tri.), and Double Bass (2 Bg. A. B.). The score is written in 4/4 time and features various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The notation includes notes, rests, and articulation marks.

Obok melodyki i harmoniki ważną rolę w analizowanej mszy odgrywa czynnik metryczny. Rytmika przybiera najczęściej postać rytmiki taktowej, jednak okazjonalnie, np. w *Credo*, kompozytor rezygnuje z tradycyjnej kreski taktowej i nie określa wyraźnego metrum, zwracając się do rytmiki swobodnej. Wpisuje jedynie *calando* jako określenie wykonawcze, które posłużyć ma za wskazówkę dla dyrygenta i wykonawców, w jakim charakterze powinna być wykonana wspomniana część. Przy całej wyrazistości i regularności rytmicznej kompozytor operuje zmiennością pulsacyjną oraz zmiennym metrum, co widoczne jest często zwłaszcza w *Agnus Dei*, gdzie na przestrzeni 35 taktów metrum zmienia się aż 27 razy. W części tej pojawia się też mniej konwencjonalny sposób kształtowania frazy muzycznej, osadzony w metrum $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{4}$. Jedynie w kilku częściach

kompozytor zachowuje ciągłość metryczną. Większego znaczenia nabiera rytm w początkowej części *Gloria*, później w *Laudamus*, *Qui tollis*, *Qui propter*, *Et resurrexit*, a także w *Sanctus*. Niejednokrotnie staje się czynnikiem dominującym pod względem formotwórczym i tektonicznym.

Tabela 1. Zmiany metryczne w *Missa Pro Peccatis Mundi*.








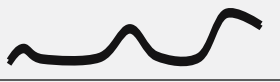

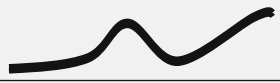


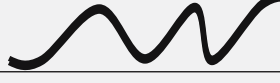

Część	Metrum	Tempo	Liczba taktów
KYRIE	$\frac{3\ 2\ 3\ 2\ 3\ 2}{2\ 2\ 2\ 2\ 2\ 2}$	 = 56	84
GLORIA	$C \frac{22}{44} C \frac{33}{44} C \frac{33}{44} C \frac{33}{44} C \frac{33}{44} C$	 = 68	41
Laudamus	$\frac{2}{2}$	 = 68	36
Domine Deus	$\frac{2\ 3\ 2\ 3}{2\ 2\ 2\ 2}$	 = 128	59
Qui tollis	$C \frac{22}{44} C \frac{33}{44} C$	 = 152	29
Quoniam tu solus	$\frac{2}{2}$	 = 74	72
Jesu Christe	$\frac{2}{2}$	 = 74	22
CREDO	$\frac{2\ 3\ 2\ 3\ 2\ 3\ 2\ 3\ 2\ 3\ 2\ 3}{2\ 2\ 2\ 2\ 2\ 2\ 2\ 2\ 2\ 2\ 2\ 2}$	 = 54	82
Qui propter	$\frac{3}{4}$	 = 166	82
Et incarnatus est	C	 = 66	61
Crucifixus	$\frac{2}{2}$	 = 56	44
Et resurrexit	C	 = 108	80

Et in Spiritum Sanctum	C	 = 66	79
SANCTUS	$C \frac{33}{44} C \frac{33}{44} C$	 = 64	12
Pleni Sunt	$C \frac{33}{44} C \frac{33}{44} C$	 = 80	83
AGNUS DEI	$\frac{3\ 4\ 3\ 5\ 3\ 4\ 3\ 4\ 3\ 5\ 3\ 4\ 3\ 2\ 4\ 3\ 2\ 3\ 2\ 4\ 2\ 3\ 4\ 3\ 4\ 3\ 4}{4\ 4}$	 = 54	35
Dona nobis pacem	$\frac{4\ 2\ 4\ 3\ 5\ 3\ 4\ 3\ 2}{4\ 4\ 4\ 4\ 4\ 4\ 4\ 4}$	 = 70	35

Przy omawianiu aspektów metrycznych uwzględnić trzeba także typy deklamacji tekstu. Tekst deklamowany jest muzycznie zasadniczo na dwa sposoby. Pierwszy sposób – dominujący – polega na quasi-monorytmicznej deklamacji, tzn. wartości nutowe są jednakowe lub nieznacznie od siebie odmienne, przez co nie ma tu wyraźnego różnicowania akcentów słowa. Tekst słowny jest deklamowany względnie prawidłowo, choć zdarzają się pewne niezręczności: np. „Et iterum”, gdzie akcent powinien być na sylabę „-i-” a jest na „-te-”. Drugi typ – to wspomniana deklamacja ekspresyjna, polegająca na szybkim, skondensowanym, wielokrotnym powtarzaniu słów; najczęściej poddana jest wielokrotnie powtarzanym formułom muzycznym i wtedy czasem kształtowana jest częściowo wbrew akcentowi (np. przy wyrażeniu „sedet ad dexteram Patris” w *Credo*).

Obok wymienionych elementów dzieła muzycznego, które niewątpliwie miały najistotniejszy wpływ na ogólny wyraz artystyczny kompozycji, trzeba też docenić aspekty dynamiczne, agogiczne i artykulacyjne. Spośród nich na plan pierwszy wysuwa się dynamika, stosowana przez Duchnowskiego niezwykle umiejętnie. Kształtowane przez niego na przestrzeni całej mszy plany dynamiczne są nieodłącznym czynnikiem struktur melodyczno-harmonicznych, dzięki czemu budowana jest ekspresja dzieła. Plan dynamiczny Duchnowski kształtuje w rozmaity sposób, już to na kształt łagodnej linii parabolicznej, już to na kształt linii sinusoidalnej. W kilku częściach można dostrzec także łączenie skrajnie kontrastowych obszarów dynamicznych, a w zakresie poszczególnych części pojawiają się cieniowanie dynamiczne (np. *crescendo*, *diminuendo*). Obficie stosowane przez kompozytora środki dynamiczne (*pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*) i określenia ekspresyjne bezpośrednio przyczyniają się do doprecyzowania wyrazu artystycznego dzieła.

Tabela 2. Rodzaj ukształtowania planów dynamicznych poszczególnych części *Missa Pro Peccatis Mundi*.

Część mszy	Rodzaj dynamiki		Poziom głównej kulminacji dynamicznej	Miejsce głównej kulminacji	Rodzaj ukształtowania dynamicznego utworu
	min.	max.			
KYRIE	<i>p</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	77-78	
GLORIA	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>f.f</i>	12-20 38-41	
Laudamus	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	-	
Domine Deus	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>f.f</i>	79- 86 132-136	
Qui tollis	<i>p</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	162-168	
Quoniam tu solus	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>f.f.f.f</i>	191-194 205-208 220-222 241-243	
Jesu Christe	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	262-265	
CREDO	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	23-27	
Qui propter	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	136-143	
Et incarnatus est	<i>pp</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	180-187 212-217	
Crucifixus	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	-	
Et resurrexit	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	336-342	
Et in Spiritum Sanctum	<i>pp</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	372-378 393-396 418-422	
SANCTUS	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	-	

Pleni Sunt	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	46-47 57-58 85-96	
AGNUS DEI	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	17-18	
Dona nobis pacem	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	48-49	

Ważnym czynnikiem narracji muzycznej w *Missa Pro Peccatis Mundi* jest agogika. Jak już wspomniano, kompozytor wprowadza dość znaczną różnorodność temp. Wielorakość zmian agogicznych wynika zapewne z budowy części cyklu, w której spełniają one funkcje ekspresyjne, służą do podkreślenia znaczenia tekstu (tj. radości, smutku, chwały czy bólu), eksponując tym samym przesłanie zawarte w słowie. Każda część mszy jest przez kompozytora ściśle określona oznaczeniami tempa, nie pozostawiając wykonawcom zbyt dużego marginesu swobody. Dodatkowo zdarza się, że nawet w czasie trwania danej części można napotkać wiele dodatkowych zmian tempa, które zostały ściśle określone poprzez podanie liczby wartości uderzeń na minutę (np. ♩=68, ♪=56). W celu oznaczenia tempa kompozytor niezmiernie rzadko stosuje włoskie nazewnictwo, sugerujące początkowe tempo całej części. Na przestrzeni całej mszy tylko raz w *Credo* (t. 65-82) posłużył się oznaczeniem *calando*.

Duchnowski stosuje w mszy szereg tradycyjnych środków artykulacyjnych, tj. *legato*, *staccato*, *portato* (oznaczane przez niego na różne sposoby). We wszystkich częściach – w ogólności – zdecydowanie przeważa artykulacja *legato*, która niewątpliwie ma duże znaczenie dla kształtowania wyrazu emocjonalnego utworu. Duże zróżnicowanie artykulacyjne natomiast odnajdujemy w częściach szybkich (*Laudamus*, *Qui tollis*, *Qui propter*), gdzie wartki rytm i energia podkreślane są szeroką gamą akcentów oraz artykulacją *staccato*. Tego rodzaju zabiegi artykulacyjne dodatkowo podkreślają słowa, przydając im lekkości i wyrazistości (zob. przykł. 17). W partii fortepianu odnajdujemy sporadycznie *arpeggio*, a w instrumentach perkusyjnych (kotły, tam-tam, werbel) charakterystyczną dla nich artykulację *tremolo*.

Przykład 17. *Credo*, chór, t. 108-113.

108

S
Qui pro - pter nos ho-mi-nes Qui pro - pter nos ho-mi-nes ho - mi - nes

A
mf
Qui pro - pter nos ho-mi-nes Qui pro - pter nos ho-mi-nes ho - mi - nes
f

T
8
mf
Qui pro - pter nos ho-mi-nes Qui pro - pter nos ho-mi-nes ho - mi - nes

B
mf
Qui pro - pter nos ho-mi-nes Qui pro - pter nos ho-mi-nes ho - mi - nes

Dla struktury fakturalno-brzmieniowej mszy znamienne są określone rozwiązania w zakresie łączenia partii chóralnych i rozmaitych zestawień instrumentów, co także w istotnym stopniu współtworzy specyfikę dzieła. Za przykłady rozwiązań w tym zakresie posłużą nam *Kyrie* oraz *Laudamus te* i *Domine Deus* z *Gloria*.

W *Kyrie* relacje między głosami chóralnymi a orkiestrą budowane są stopniowo, zgodnie z natężeniem dynamicznym, którego kulminacja przypada na ostatni fragment całej części (t. 77-84). Surowy i ascetyczny w swoim charakterze początek tej części śpiewany jest jedynie przez głosy męskie *a cappella* z podziałem głosów *divisi* (t. 1-14)⁹, które ustępują potem zdecydowanie wprowadzonym głosom orkiestrowym (od t. 15) – fagotom, klarnetom basowym, saksofonom barytonowym, sakshornom barytonowym, tubom, fortepianowi, kotłom i dzwonom rurowym (zob. przykł. 1). Harmonikę tej części często wspiera się na burdonach (dźwięk A), granych głównie przez fagoty, klarnet basowy, saksofon barytonowy, sakshorn barytonowy, tuby oraz chóralne basy (t. 1-8, t. 15-28, t. 38-76). Specyficzny jest także sposób zestawienia głosów chóralnych z partiami orkiestrowymi, gdzie śpiewane partie chóralne dublowane są przez klarnety B i saksofony altowe (t. 19-28); podobna sytuacja powtarza się w dalszej części *Kyrie*, gdzie partie sopranów i altów śpiewających w tercjach powielają jedynie klarnet I i II (od t. 45), a w dalszej części dołączają do nich oboje (od t. 49), saksofon sopranowy i flety (od t. 53). Fragmenty te – w których instrumenty dęte drewniane dublują partie wokalne – ukazują jeden z wielu sposobów operowania instrumentarium orkiestry dętej przez kompozytora (zob. przykł. 2). Momenty kulminacji dyna-

⁹ Tego rodzaju podziały w głosach chóralnych występują w *Missa Pro Peccatis Mundi* głównie w tych fragmentach, w których istotnie zredukowane są partie orkiestry, m.in.: w *Kyrie* t. 7-13, *Gloria* t. 16-20, t. 79-86, *Credo* t. 18-27, t. 72-82, 230-237, t. 300, t. 306, *Agnus Dei* t. 1-36, t. 58-71.

micznej potęguje dość często unisono partii chóralnych (t. 69-76), które – jak we wskazanym fragmencie – dodatkowo wzmacniają flety i klarnety B.

Ambitus chóru w *Kyrie* kształtuje się następująco: sopran g^1 - f^2 , alty c^1 - d^2 , tenory g - f^1 , basy F - d^1 . Mimo że ambitus głosów basowych sięga tercdecymy i w praktyce wykonawczej nie powinien stanowić większego problemu, jednak zwraca uwagę wysoka *tessitura* jednego fragmentu *Kyrie* (t. 61-76), która na przestrzeni piętnastu taktów oscyluje na granicy skali głosu.

Charakterystycznym i ważnym aspektem współpracy głosów chóralnych z orkiestrowymi stają się też stopniowe zdrobnienia wartości rytmicznych, występujące w głosach orkiestry. W początkowym fragmencie *Kyrie* instrumenty – podobnie jak głosy chóralne – realizują długie wartości rytmiczne (do t. 45), jednak wraz z narastającą dynamiką całego fragmentu obserwujemy zdrabnianie wartości rytmicznych, występujących zarówno w głosach chóralnych, jak i w partiach instrumentalnych – głównie instrumentów dętych drewnianych (od t. 54) i perkusji (kotły, tom-toms i werbel od t. 61). Schemat ten staje się najbardziej zauważalny w końcowej części, gdzie kompozytor wprowadza znaczne ożywienie głosów orkiestrowych akompaniujących chórowi, stosując ostinatowy puls ósemkowy w takich instrumentach, jak fagot, saksofon tenorowy, fortepian czy ksylofon. Fragment ten zapowiada, jaką rolę w kolejnych częściach będą odgrywały instrumenty dęte drewniane i perkusyjne. Wyraźne staje się także zaangażowanie trąbek i puzonów, które na przestrzeni całego *Kyrie* kilka razy pojawiają się wraz z chórem, wytwarzając tym samym charakterystyczny efekt brzmieniowy (t. 35-36, 61-68, 77-78, 83). Linia melodyczna realizowana przez wspomniane instrumenty (w krótszych wartościach rytmicznych) stosowana jest także naprzemiennie z chórem, sprzyjając tym samym, aby zawsze na pierwszym planie słyszalne było chóralne „*Kyrie eleison, Christe eleison*” (t. 70, 72, 74, 75-76). Trąbki wybrzmiewają tu w wysokich rejestrach, osiągając w pierwszym głosie wysokie h^2 , co na przestrzeni całego utworu jest zjawiskiem stosunkowo częstym (w *Kyrie* dźwięk ten powtarza się jeszcze w taktach 83-84). Warto podkreślić, że w mszy Duchnowskiego wysokie rejestry trąbek rzadko występują wraz partiami wokalnymi, ograniczają się zwykle do części instrumentalnych i fragmentów fanfarynych. Całościowego kolorytu brzmienia dopełniają instrumenty perkusyjne, które w końcowym fragmencie *Kyrie* nabierają większej aktywności (od t. 61 – kotły, ksylofon, dzwony rurowe, żele, tom-toms).

Początkowy fragment *Laudamus* (*Gloria* od t. 42) z kolei uderza bogatą fakturą instrumentalną. Niskie instrumenty dęte, fortepian i instrumenty perkusyjne przejmują główną rolę, waltornie zaś, trąbki i puzony (kontynuując motorykę swoich wcześniejszych fragmentów) w szybkich przebiegach szesnastkowych uzupełniają i wzbogacają efekt brzmieniowy (zob. przykł. 4). Całość dopeł-

nią instrumenty perkusyjne, głównie ksylofon, tom-toms, werbel i żele, które w punktach kulminacyjnych albo szybkich i dynamicznych fragmentach całej mszy wykorzystywane są szczególnie obficie (*Kyrie* t. 61-68, *Gloria* t. 12-20, 42-61, 244-265, *Credo* t. 83-143, 279-286, 291-294, 323-342, *Sanctus* t. 1-12, 85-96). Partie chóru oparte są przede wszystkim na ostinatowych ósemkach, które w pierwszych taktach pojawiają się tylko sporadycznie (*Gloria* od t. 42), jednak od taktu 50 wyraźnie dominują. Pojawiają się też trzy takty, w których wraz z chórem grają oboje, klarnety i saksofony – sopranowy i altowy, imitując jego partię. Ogromnej energii temu fragmentowi, wspartemu na licznych dysonansach (sekundowe współbrzmienia w głosach chóralnych i instrumentalnych), po raz kolejny w wysokich rejestrach dodają trąbki (h²) oraz puzony. Zwraca też uwagę moment, w którym trąbki i puzony realizują linię melodyczną identyczną jak chór, choć fragmenty takie zdarzają się stosunkowo rzadko (*Gloria* od t. 62). Do końca odcinka *Laudamus* kompozytor starannie dozjuje proporcje aparatu wykonawczego, jakby celowo unikając pełnego *tutti* orkiestry. Stosuje on wymiennie instrumenty dęte blaszane z drewnianymi. Dopiero w ostatnim fragmencie (*Gloria* t. 75-78) wszystkie grupy instrumentalne rozbrzmiewają wspólnie¹⁰.

Interesująca w kontekście relacji aparatu chóralno-orkiestrowego jest struktura *Domine Deus*, gdzie wstęp *tutti* stanowi przypomnienie początkowego materiału tematycznego początku *Glorii*. Po długim fragmencie chóru *a cappella* (*Gloria* t. 87-109) temat przejmują jedynie obój, fagot i dwa klarnety B (*Gloria* od t. 110). Od taktu 115, wraz z chórem (bez basów) tworzą subtelną i stonowaną warstwę wokально-instrumentalną. Po chwili, wraz z wprowadzeniem basów chóralnych, dołączają także klarnet basowy (*Gloria* od t. 119), flety (imitujące partie sopranów) oraz klarnet III z saksofonem barytonowym (*Gloria* od t. 121). Fragment ten obrazuje sposób zaangażowania instrumentów dętych drewnianych bez udziału pozostałych grup instrumentalnych (zob. przykł. 18). Odnajdujemy tu analogię do utworów wokально-instrumentalnych, w których warstwę instrumentalną stanowi orkiestra symfoniczna i w których pojawiają się części grane wyłącznie przez instrumenty smyczkowe.

¹⁰ Występuje tu podobieństwo np. do *Gloria* Johna Ruttera i *Mszy e-moll* Antona Brucknera, gdzie można zaobserwować, że w momentach kulminacji dynamicznej Bruckner i Rutter stosują wszystkie instrumenty dęte blaszane w połączeniu z chórem. W najbardziej ekspresywnych momentach Duchnowski stosuje także unisono chóru, co z kolei także często odnajdujemy na przykład w *Drodze Krzyżowej* Mariana Sawy, *Glorii* Ruttera i *Mszy e-moll* Brucknera. Por.: A. Bruckner, *Messe e-moll*, Wiedeń 1882, wyd. 2; M. Sawa, *Droga Krzyżowa* (rkp.); J. Rutter, *Gloria*, Oksford 1976. Por. też E. Robak, *Relacja „słowo-dźwięk” w wybranych utworach wokalnych i wokально-instrumentalnych, ze szczególnym uwzględnieniem nowatorskich rozwiązań w kompozycji Johna Ruttera „GLORIA”*, Kraków 2006, *passim*.

Przykład 18. *Gloria*, t. 110-124.

Zasadniczą zmianę przynosi fragment, w którym dla odmiany akompaniament instrumentalny powierzony jest jedynie waltorniom i puzonom (t. 128-136)¹¹. Gęsta, chorałowa akordyka tego fragmentu uwydatnia duże podobieństwo barwy tych dwóch sekcji instrumentalnych i sprawia, że w połączeniu z chórem pozwalają one uzyskać rzadki i specyficzny efekt brzmieniowy (zob. przykł. 19). Efekt ten wzbogacają także saksofony, które wraz z chórem – w dynamice *piano* – kończą ostatni fragment *Domine Deus* (t. 137-138).

¹¹ Widzimy tu ponownie analogię do *Mszy e-moll* Antona Brucknera, w której – w kilku fragmentach – chórowi towarzyszą jedynie waltornie i puzony (np. *Kyrie* t. 92-97, *Sanctus* t. 42-46, *Agnus Dei* t. 5-6, 25-26, 55, 64, 70-75). Zob. A. Bruckner, *op. cit.*

Przykład 19. *Gloria*, t. 132-138.

Bogurodzica – imaginatio crucis

Jak wspomniano, czterodźwiękowy motyw rozpoczynający *Kyrie* – a¹-g¹-c²-h¹ – jest cytatem czterech pierwszych dźwięków *Bogurodzicy*, jednocześnie przedstawia sobą dźwiękowy obraz krzyża, muzyczno-retoryczną figurę *imaginatio crucis*, w której dwie wyobrażone proste – jedna łącząca dźwięki pierwszy i czwarty, druga łącząca dźwięki drugi i trzeci – tworzą rysunek krzyża¹² (zob. przykł. 1, tenor t. 1-2). W dawnych epokach, przede wszystkim w baroku, figura ta wyrażała treści związane m.in. z Ukrzyżowaniem, Krzyżem Chrystusowym, Ukrzyżowanym Zbawicielem. W twórczości doby baroku, niekiedy także i w muzyce późniejszych epok, odnajdujemy wiele przykładów interpretacyjnego zastosowania tej figury. W *Missa Pro Peccatis Mundi* – na przestrzeni całego cyklu, we wszystkich jego częściach, zarówno w głosach wokalnych, jak i partiach orkiestry – formuły „krzyżowe”, rozmaicie formowane, są niemal stale obecne, w niezwykle przy tym wyraźnych kształtach (zob. przykł. 20-29).

¹² Por. m.in.: T. Jasiński, *Imaginatio Crucis in the Baroque Music*, “Musica Iagellonica” 1995 vol. I, s. 51-73; *idem*, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2009, wyd. 2, s. 112; Szlagowska, *op. cit.*, s. 37.

Przykład 20. *Kyrie*, tenor i bas, t. 7-8.

Musical score for Tenor and Bass parts of *Kyrie*, measures 7-8. The Tenor part is in G major, 4/4 time, with lyrics "Chri - - - - - ste". The Bass part is in the same key and time, with lyrics "Chri - - - - - ste".

Przykład 21. *Kyrie*, chór, t. 19-20.

Musical score for Chorus parts of *Kyrie*, measures 19-20. It includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The lyrics are "Ky - - - ri - e" for Soprano, Tenor, and Bass, and "Ky - - - ri - e" for Alto.

Przykład 22. *Gloria*, chór, t. 35-36.

Musical score for Chorus parts of *Gloria*, measures 35-36. It includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The lyrics are "vo - lun - ta - tis" for all parts.

Przykład 23. *Gloria*, t. 110-111.

Musical score for Woodwind parts of *Gloria*, measures 110-111. It includes Oboe 1-2 (Ob. 1-2), Bassoon 1-2 (Bsn. 1-2), Clarinet 1 (B. Cl. 1), and Clarinet 2 (B. Cl. 2). The parts are marked "1. solo" and "mf".

Przykład 24. *Gloria*, chór, t. 115-116.

Soprano
Do - mi - ne De - us

Alto
Do - mi - ne De - us

Tenor
Do - mi - ne

Bass

Przykład 25. *Gloria*, chór, t. 146-147.

Soprano
mi - se - re - re mi - se - re - re

Alto
mi - se - re - re mi - se - re - re

Tenor

Bass

Przykład 26. *Credo*, t. 319-321.

319

S
Et i - te - rum ven - tu - rus

A
Et i - te - rum ven - tu - rus

T
Et i - te - rum ven - tu - rus

B
Et i - te - rum ven - tu - rus

Ork.
f

Przykład 27. *Credo*, chór, t. 230-232.

Przykład 28. *Sanctus*, tenor, t. 13-14.

Przykład 29. *Sanctus*, tenor i bas, t.47-49.

Obok przytoczonych przykładów można wskazać na szereg dalszych. W *Kyrie* figurę *imaginatio crucis* napotykamy, w różnych wariantach, także w taktach 22-23, 25-26, 45-46, 65-67, 69-70 (tu we wszystkich głosach chóru oraz w partii klawetu I i fletach), 72-73 i 74-75. W *Gloria* figurę krzyża widzimy w taktach 79-81, 82-84, 87-88, 119 (tu w orkiestrze), 252-253 (w orkiestrze) oraz w fudze *Quoniam tu solus* (zarówno w chórze, jak i orkiestrze). Najwięcej formuł „krzyżowych” pojawia się w *Credo*, m.in.: w taktach 6-7, 12-13, 28-31 (w partii oboju), 37-38, 59-60, 61-63 (w partii chóru i pierwszej trąbki), 136-139, 220-221, 240-241, 241-242 (w partii oboju), 245-246, 250-251, 255-256, 295-296, 309-317 (w partiach orkiestry), 329 (w partiach chóru i orkiestry unisono), 323-326, 328-330 (w partiach chóru i orkiestry unisono). W *Sanctus* figura występuje w taktach 16-17 (w partii altów oraz w orkiestrze), 19-20 (w partii sopranów i w orkiestrze), 22-23 (w partii basów, a także w orkiestrze), 32-33 (w partii basów i orkiestrze), 38-39 (w partii sopranów i orkiestrze), 47-51 i 59-69 (we wszystkich głosach chóru), w *Agnus Dei* zaś – w taktach 33 (w mezzosopranie), 57-59 oraz 61-63 (w partii sopranów i orkiestry).

Struktury typu *imaginatio crucis* – mające w tym wypadku swoje morfologiczne źródło w początku *Bogurodzicy* – scalają całe dzieło, dodatkowo pogłę-

biając wskazane wcześniej zależności materiałowe. Dzięki temu kompozycja odznacza się wielką spójnością, substancjalną jednością i najdalej posuniętą wewnętrzną koherencją tematyczną. Jawi się niemal jako organizm wyrosły z idei cyklu monotematycznego.

Równie jednak ważna dla nas jest tutaj kwestia odniesienia do symboliki niesionej przez figurę *imaginatio crucis*. W istocie, jak pokazano, cała kompozycja Grzegorza Duchnowskiego przesycona jest wspomnianą figurą. A to przecież bardzo czytelny znak w świetle tytułu mszy – *Mszy za grzechy świata*; grzechy, które Chrystus odkupił, umierając na krzyżu. Tak dobitne i konsekwentne wykorzystanie *wyobrażenia krzyża* – *via Bogurodzica* – przydało dziełu aż nadto wymownej symboliki.

SUMMARY

One of the noteworthy Polish sacred musical works in the last decade is the *Missa Pro Peccatis Mundi* by Grzegorz Duchnowski (b. 1971). The composition has its own, extremely interesting formal traits, an intriguing stylistic and expressive character, and meaningful symbolism.

The Mass was composed in 2004 for The General Józef Wybicki Representative Band of the Polish Armed Forces, with the performing collaboration of the Band with a mixed choir in mind. The work, a series of *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* and *Agnus Dei*, was written for a large force. The vocal parts consist of a mixed choir ((sopranos, altos, tenors, basses) a mezzo-soprano solo; the instrumental parts consist of wood wind instruments (flute I and II, oboe I and II, bassoon I and II, clarinet I, II and III, bass clarinet, soprano saxophone, alto saxophone I and II, tenor saxophone I and II, and baritone saxophone), brass instruments (horn I, II, III and IV, trumpet I, II, III and IV, tenor saxhorn I and II, baritone saxhorn, tuba I and II), and, additionally, the piano and rich percussion instruments.

Duchnowski's work combines the contemporary language of music with many composing solutions from the earlier epochs. The achievements of the musical art of 20th century and of the present period include inter alia minimal music, motorism, orphism style, the method of tonal centers, and modern harmonic language. From the older tradition – medieval music, Renaissance, Baroque, and partly classicism – the principle of strict diatonicism, modality, chorale melody, and archaisms at the tonal-harmonic level are derived. In many sections the vocal parts and instruments are led in parallel fifths in the form of a parallel organum. There are also chorale and song reminiscences, polyphonic parts *a cappella* with a Renaissance-Baroque tone and fairly elaborate fugues. These phenomena are matched by a transparent segmentation of form.

The level of expression is suggestively shaped. For the joyful, laudable segments of the texts the composer selects a fast tempo, motoric rhythm, the ostinato, and lively

rhythm: he refers to the esthetics of vitalism in these parts. The other parts show different faces of expression: they are stern, ascetic, meditative, contemplative, hymnic, and sometimes gloomy or mysterious. Worth noting is the fact that – according to inspirations dating back to older epochs – the following categories do not appear: the lyrical, the sentimental, the emotional, or the poetic, which shows an evident distance towards the musical legacy of the 19th century. All these characteristics make the *Missa Pro Peccatis Mundi* fall into the neoclassicist trend.

The work is distinguished by its material cohesion and formal integration. Among the many ways of achieving this integration the fundamental role is played by the thematic use of the first four tones of the *Bogurodzica* [Mother of God] song and by the figure (derived from these tones) of *imaginatio crucis*. These structures that are present in many segments integrate the work. Owing to this, the composition is characterized by the unity of substance and by internal thematic coherence. At the same time, the *imaginatio crucis* reveals the symbolic message of the Mass. The whole composition by Duchnowski is imbued with this figuration, which is a very clear sign in light of the title of the piece: *Mass for the Sins of the World*; the sins, which Christ redeemed by dying on the cross.