

AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

Piotr Kalina

Studium analityczno-interpretacyjne dwóch muzycznych opracowań
***Hymnów Jana Kasprowicza – Dies Irae* Stanisława Rzepieli oraz**
***Trzech fragmentów z poematów Jana Kasprowicza op. 5* Karola**
Szymanowskiego – z perspektywy wykonawcy

w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne

promotor: prof. dr hab. Katarzyna Suska-Zagórska
promotor pomocniczy: dr Dominika Micał

Kraków 2025

Spis treści

Wstęp	1
1. Cel, przedmiot i zakres pracy	1
2. Stan badań	3
3. Metody badawcze.....	4
Rozdział I <i>Hymny</i> Jana Kasprowicza jako przykład dzieła młodopolskiego	6
1. Literatura Młodej Polski – główne prądy artystyczne	6
2. Jan Kasprowicz – życie i twórczość.....	8
3. Geneza <i>Hymnów</i>	10
4. Poetyka i ekspresja <i>Hymnów</i>	11
Rozdział II Analiza cyklu <i>Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza</i> op. 5 Karola Szymanowskiego ze szczególnym uwzględnieniem aspektów stylistycznego oraz wykonawczego	21
1. Cykl w świetle analiz i interpretacji teoretyczno-muzycznych.....	21
2. Budowa poszczególnych pieśni cyklu	26
3. Zagadnienia wykonawcze.....	28
3.1. Rola semantyki tekstu Kasprowicza w interpretacji wokalne cyklu Szymanowskiego	28
3.2. Specyfika fraz wokalnych w odniesieniu do ukształtowania tekstu Kasprowicza	33
3.3. Plan dynamiczny jako główne medium stylu ekspresjonistycznego	37
3.4. Kształt i przekaz artystyczny <i>Trzech fragmentów</i> w odczuciu współczesnego wykonawcy	43
Rozdział III Współczesne umuzycznienie <i>Hymnów</i> – <i>Dies Irae</i> Stanisława Rzepieli.....	45
1. Twórczość wokально-instrumentalna Stanisława Rzepieli	45
2. <i>Dies Irae</i> – analiza i interpretacja cyklu	47
2.1. Konstrukcja utworu	47
2.2. Rola tekstu słownego w kształtowaniu dramaturgii.....	53
2.3. Motywy przewodnie oraz ich wykorzystanie w toku utworu	61

2.4. Język dźwiękowy dzieła	66
2.5. Obsada i jej wykorzystanie.....	73
2.6. Zagadnienia gatunkowe	76
3. Ekspresja partii tenorowej w cyklu <i>Dies Irae</i>	78
Rozdział IV Porównanie muzycznych opracowań Kasprowiczowskich <i>Hymnów</i> w dziełach Szymanowskiego i Rzepieli pod względem interpretacyjno-wykonawczym.....	105
1. Wymagania i trudności wykonawcze obu utworów	105
2. Różnice wynikające z obsady obu dzieł.....	117
3. Rodzaj ekspresji artystycznej warunkującej konsekwentną interpretację wokálną	119
Podsumowanie	122
Bibliografia.....	127
Aneksy	130
Spis przykładów nutowych	147
Spis tabel	149

Wstęp

1. Cel, przedmiot i zakres pracy

Poezja autorów kojarzonych z formacją Młodej Polski wzbudziła ogromny rezonans muzyczny. Twórczość Kazimierza Przerwy-Tetmajera (1865–1940), Leopolda Staffa (1878–1957), czy wiersz *Łabędź* z powieści *Próchno* Wacława Berenta (1873–1940) umuzyczniali tacy twórcy jak: Władysław Żeleński (1837–1921), Mieczysław Karłowicz (1876–1909), Ludomir Różycki (1883–1953) oraz Karol Szymanowski (1882–1937). W drugiej połowie XX wieku i w pierwszej ćwierci wieku XXI język tej poezji uznano za nadmiernie przeładowany metaforami, zbyt kwiecisty i wybujałe emocjonalny, straciła więc ona swoje ważne miejsce wśród tekstów słownych wybieranych przez kompozytorów (jednym z nielicznych przykładów jest *Święty Boże* Artura Zagajewskiego z 2018 roku).

Z inspiracji autora niniejszej rozprawy po *Hymny* Jana Kasprowicza (1860–1926) sięgnął jednak kompozytor młodego pokolenia, Stanisław Rzepiela (ur. 1993). Dzięki temu powstać mogła płyta poświęcona właśnie utworom do słów wielkiego młodopolskiego poety, na której zestawiono kompozycje Karola Szymanowskiego i Stanisława Rzepieli.

Podstawą nagrania oraz przedstawionych tutaj analiz i interpretacji są materiały nutowe: *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza* Karola Szymanowskiego opublikowane przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne¹, partytura własna *Dies Irae* Stanisława Rzepieli udostępniona przez kompozytora (za co autor pracy w tym miejscu składa serdeczne podziękowania). Interpretując *Hymny* Kasprowicza skorzystano natomiast z wydania Biblioteki Narodowej².

Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza op. 5 skomponowane przez Karola Szymanowskiego w 1902 roku na głos i fortepian oraz *Dies Irae*³ Stanisława Rzepieli powstałe w 2024 na oktet instrumentalny i głos tenorowy łączy zatem wspólny mianownik – tomik poematów *Hymny* Jana Kasprowicza. Pisane w latach 1898–1901⁴ pierwotnie zostały ujęte w dwa zbiory: *Ginącemu światu* (wyd. 1902) i *Salve Regina* (wyd. 1902). Pierwszy cykl stanowią *Dies irae*, *Salome*, *Święty Boże*, *Święty Mocny*

¹ Karol Szymanowski, *Lieder / Songs, GA/CE C10: opp. 2, 5, 7, 11, 13, 17, 20, 22 na głos i fortepian*, red. Teresa Chylińska, Adam Neuer, PWM, Kraków 2019, s. 19–38.

² Jan Kasprowicz, *Wybór poezji*, Biblioteka Narodowa, wyd. II, Ossolineum, Wrocław 1973, s. 55–65.

³ Za partyturą zachowano pisownię tytułu cyklu Rzepieli od wielkich liter – *Dies Irae*. Tytuł sekwencji o tym samym tytule oraz tytuł poematu Kasprowicza podawane są w pracy w formie *Dies irae*.

⁴ J. Kasprowicz, *Wybór...*, op. cit., s. 55–65.

i *Moja pieśń wieczorna*; drugi *Salve Regina*, *Hymn św. Franciszka z Asyżu*, *Judas* i *Hymn Marii Egipcjanki*. Wydane ponownie w 1922 już jako *Hymny* stały się jednym z najważniejszych elementów twórczości Jana Kasprowicza, jak i jednym z najważniejszych dzieł Młodej Polski.

Niniejszy opis pracy doktorskiej powstał już po dokonaniu nagrania dzieł Szymanowskiego i Rzepieli przez jej autora wraz z pozostałymi wykonawcami. Pozwoliło to na podjęcie próby przekazania za pomocą opisu pewnych refleksji, spostrzeżeń i doświadczeń, związanych z przygotowaniem oraz wykonaniem obu utworów. Cały ten proces skłonił autora do sformułowania następującej tezy: młodopolska ekspresja *Hymnów* Jana Kasprowicza jest główną cechą łączącą przedstawiane cykle pieśni Szymanowskiego i Rzepieli. Różnice stylistyczne w obu tych utworach wynikają z odmienności środków muzycznych, służących tej właśnie ekspresji.

Celem niniejszej pracy jest zatem porównanie dwóch cykli pieśni. Karol Szymanowski w *Trzech fragmentach z poematów Jana Kasprowicza* op. 5 wykorzystał fragmenty hymnów *Święty Boże, Święty Mocny* oraz *Moja pieśń wieczorna*. Natomiast Stanisław Rzepiela zawiera w swoim *Dies Irae* hymn Kasprowicza o tym samym tytule. Wspólna inspiracja obu twórców tekstami źródłowymi z jednego zbioru, a jednocześnie liczne różnice – ponad sto lat dzielące powstanie obu utworów, odmienne obsady wykonawcze i różne środki kompozytorskie, są wystarczającym zbiorem cech, aby porównanie obu cykli było zasadne.

Ponieważ tym, co łączy obydwa utwory, jest źródło literackie, za punkt wyjścia przyjęto przybliżenie poematów Kasprowicza jako dzieła literackiego. *Hymny* są utworami o wyjątkowo złożonej formie i treści, dlatego wymagają specjalistycznego spojrzenia w perspektywach zarówno historycznej – na tle założeń epoki Młodej Polski, jak i biograficznej – sytuacji Jana Kasprowicza w czasie ich powstawania.

W analizie i interpretacji tekstu słownego nieodzowne okazały się także narzędzia badawcze z zakresu poetyki, dotyczące wersyfikacji czy sposobu obrazowania stosowanego przez poetę. Przyjrzenie się tym kwestiom pozwala płynnie przejść do rozważań nad aspektami interpretacyjno-wykonawczymi cykli Szymanowskiego i Rzepieli, a szczególnie nad relacjami słowo-dźwięk, co z kolei wymaga rzetelnej analizy muzycznej, jest to zwłaszcza istotne w przypadku nowo powstałego utworu, na temat którego nie istnieje jeszcze literatura badawcza. Ostatnią, lecz jednocześnie najważniejszą kwestią, jest spojrzenie na obie kompozycje z perspektywy wykonawcy śpiewaka.

2. Stan badań

Ze względu na to, że *Hymny* Jana Kasprowicza jako całość nie są przedmiotem badań niniejszej pracy doktorskiej, autor postanowił nie zamieszczać dokładnego omówienia wszystkich poematów. Konieczne stało się jednak przyjrzenie się ich kontekstom – historycznemu, literackiemu i filozoficznemu, między innymi ze względu na to, że i Kasprowicza, i Szymanowskiego kojarzy się z formacją Młodej Polski, która – zarówno w literaturze, jak i w muzyce – cechowała się określoną podbudową ideologiczną, wpływającą na wymowę i formę dzieł. Z obszernej bibliografii dotyczącej literatury przełomu wieków XIX i XX autor dysertacji sięgnął więc tylko do wybranych pozycji. Istotne informacje na temat *Hymnów* znajdują się w opracowaniu i wstępie Jana Józefa Lipskiego do *Wyboru poezji Kasprowicza*⁵, a także w artykule naukowym *Pozycja „Hymnów” Kasprowicza na tle kierunków literackich okresu* tego samego autora. Wspomniane konteksty kulturowe nakreślone zostały na podstawie monografii *Młoda Polska* Artura Hutnikiewicza⁶ oraz jego książki *„Hymny” Jana Kasprowicza*⁷. Artykuł *Metafizyczny motyw i religijny wątek: o metafizycznej i religijnej interpretacji „Hymnów” Jana Kasprowicza* Jerzego Tyneckiego⁸ podejmuje tematykę emocjonalno-ideowej istoty tej poezji, którą później Szymanowski oraz Rzepiela próbowali przekazać w swoich, jakże odmiennych pod względem języka muzycznego, cyklach pieśni.

Trzem fragmentom z poematów Jana Kasprowicza op. 5 poświęcono wiele opracowań. W ramach prowadzonych badań autor pracy korzystał m.in. z pozycji Danuty Jasińskiej⁹ czy Andrzeja Chłopeckiego¹⁰. Za konieczność uznał także sięgnięcie po *Pisma* samego Karola Szymanowskiego oraz teksty jego siostry Stanisławy Szymanowskiej. Te ostatnie ukazują szczególnie ważną z punktu widzenia dzisiejszego śpiewaka perspektywę – refleksje dokonane przez śpiewaczkę, która przecież świetnie знаła i samego Karola Szymanowskiego i – jako pierwsza wykonawczyni – jego utwory. Pozwala to na o wiele lepsze zrozumienie muzyki wokalnejszego kompozytora, w szczególności *Trzech fragmentów*, a także konwencji wykonawczych epoki. Nie

⁵ Ibidem, s. 3-108.

⁶ Artur Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

⁷ Idem, *Hymny Jana Kasprowicza*, wyd. 1, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1973.

⁸ Jerzy Tynecki, *Metafizyczny motyw i religijny wątek: o metafizycznej i religijnej interpretacji „Hymnów” Jana Kasprowicza*, „Prace Polonistyczne” 1982, nr 38.

⁹ Danuta Jasińska, *„Hymny” Kasprowicza w ujęciu Szymanowskiego* [w:] *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, red. Zofia Helman, Musica Iagellonica, Kraków 2001.

¹⁰ Andrzej Chłopecki, *„Jestem i płaczę”. Hymn Jana Kasprowicza według Karola Szymanowskiego* [w:] *Pieśń artystyczna narodów Europy*, red. Mieczysław Tomaszewski, seria „Muzyka i Liryka”, z. 8, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1999.

należy także pomijać panujących sto lat temu trendów i oczekiwań w muzyce, literaturze i dalszej szeroko pojętej sztuce, które różnią się znacząco od tych panujących dzisiaj. Kolejna ważna pozycja, również napisana przez śpiewaczkę operową, to monografia *O poezji i liryce wokalne epoki modernizmu. Debussy, Szymanowski – inspiracje* Katarzyny Suskiej¹¹.

Dies Irae na tenor solo i zespół instrumentalny autorstwa Stanisława Rzepieli jest, jak wspomniano, nowo powstałym utworem, którego premiera fonograficzna stanowi zasadniczy przedmiot badawczy niniejszego doktoratu. Pierwotnie zaplanowany jako cykl pieśni, po ukończeniu okazał się trudniejszy do klasyfikacji gatunkowej, wykazując dodatkowo cechy zarówno kantaty, jak i sceny dramatycznej. Obecność kompozytora przy procesie nagrywania oraz rozmowa z nim dotycząca dzieła, jego formy, wydźwięku i możliwych interpretacji, stanowiły niezastąpiony materiał informacyjny i empiryczny, który pozwolił na głębsze spojrzenie na tę nową materię muzyczną. Wypowiedź kompozytora zamieszczona w aneksie pracy doktorskiej, przynosi oryginalne przemyślenia i subiektywne refleksje związane z pracą nad dziełem. Ze względu na brak dotychczasowych opracowań twórczości Stanisława Rzepieli, pomocna okazała się także literatura dotycząca innych krakowskich kompozytorów tworzących w podobnym czasie, a także prace metodologiczne. Rozdział dotyczący *Dies Irae* oparty jest jednak przede wszystkim na autorskiej analizie i interpretacji tego nowego dzieła.

Spojrzenie Stanisława Rzepieli na *Hymny* Jana Kasprowicza po ponad 100 latach istnienia i wykonywania *Trzech fragmentów* Szymanowskiego domaga się pytania – co z dzieła Szymanowskiego rezonuje w utworze Rzepieli. Jego *Dies Irae* jest bardzo odmienne pod względem środków kompozytorskich, obsady, języka muzycznego, jednak posiada w sobie elementy, które korespondują z cyklem Szymanowskiego, jak choćby podkreślenie tematu eschatologicznego, dekadenco-pesymistyczny wydźwięk, inkorporacja motywów zakorzenionych w muzyce liturgicznej obrządku chrześcijańskiego oraz symbolika metafizyczna zawarta w warstwie melodycznej i harmoniczej.

3. Metody badawcze

Ponieważ głównym celem pracy jest porównanie cykli Szymanowskiego i Rzepieli, zwłaszcza pod względem aspektów interpretacyjno-wykonawczych oraz

¹¹ Katarzyna Suska, *O poezji i liryce wokalne epoki modernizmu. Debussy, Szymanowski – inspiracje*, Wydawnictwo Akademii im. J. Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2008.

relacji słowa i dźwięku, wszystkie metody cząstkowe podporządkowane są podejściu komparatystycznemu.

Dla bardziej precyzyjnego opisu dzieł w aspekcie praktyki wykonawczej wykorzystane zostaną artykuły naukowe z zakresu wokalistyki, między innymi *Pamięć i wyobrażenia dźwiękowa w procesie nauczania śpiewu*¹² czy *Analiza emisyjno-semantyczna utworu wokalnego*¹³ Katarzyny Suskiej-Zagórskiej. Zagadnienia przystawalności tekstu literackiego do frazy muzycznej zostały przedstawione na podstawie monografii Elżbiety Sierosławskiej *Fraza muzyczna a fraza tekstowa. Prozodia w przekładzie arii operowych*¹⁴.

Indywidualny wywiad jako metoda badawcza wykorzystany został w części prezentującej wypowiedź kompozytora Stanisława Rzepieli. Praca doktorska uwzględnia również artykuły encyklopedyczne.

¹² Katarzyna Suska-Zagórska, *Pamięć i wyobrażenia dźwiękowa w procesie nauczania śpiewu* [w:] *Kształcenie wokalne*, red. Bogumiła Tarasiewicz, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2016.

¹³ Eadem, *Analiza emisyjno-semantyczna utworu wokalnego* [w:] *Z zagadnień emisji głosu*, red. Hubert Miśka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

¹⁴ Elżbieta Sierosławska, *Fraza muzyczna a fraza tekstowa. Prozodia w przekładzie arii operowych*, Akademia Pedagogiczna w Krakowie, Kraków 2008.

Rozdział I

Hymny Jana Kasłowicza jako przykład dzieła młodopolskiego

1. Literatura Młodej Polski – główne prądy artystyczne

Okres nazywany w literaturze Młodą Polską obejmuje lata od około 1890 do 1918. Literatura tego prądu jest odbiciem nowych koncepcji artystycznych końca wieku XIX, a jednocześnie nastrojów katastroficzno-dekadenckich, typowych dla każdej fazy schyłkowej, co jest zjawiskiem powtarzających się niemal w każdym stuleciu. Zrodziły się w tym okresie nowe idee i nurty artystyczne we wszystkich dziedzinach, podkreślano powszechnie powinowactwo sztuk, a zwłaszcza związki pomiędzy literaturą i muzyką. Dominującymi nurtami były: symbolizm, impresjonizm oraz ekspresjonizm. Zwykle nie występują one w stanie czystym, lecz w pewnej symbiozie. Młodą Polskę jako okres w literaturze często utożsamia się ogólnie z modernizmem, którego główną cechą było skupienie na nowości, oraz z neoromantyzmem, czyli ideami opozycyjnymi wobec nurtów racjonalistycznych, takich jak pozytywizm i realizm.

Najsilniejszym prądem literackim końca wieku XIX był symbolizm. Sam termin jest bardzo pojemny, dotyczy nie tylko konkretnego nurtu estetycznego, lecz przede wszystkim sposobu postrzegania i interpretowania świata zewnętrznego, który może być wyrażany w sztuce poprzez różne środki ekspresji. Katarzyna Suska w monografii poświęconej liryce wokalnej i poezji okresu modernizmu opisuje symbolizm następująco:

„Założeniem symbolistów było subiektywne odtworzenie świata, przekazanie *l'état d'âme* (stanu duszy) poprzez użycie symboli. Zakładali oni wieloznaczność oraz niejasność swych artystycznych wypowiedzi, bowiem symbol jest – ze swej natury – czymś nie do końca sprecyzowanym. Symbolizm uznawał całą empiryczną rzeczywistość za metaforę świata idei”¹⁵.

W *Manifestie symbolistycznym* (1886) Jean Moréas zamieścił kluczowe dla estetyki symbolizmu zdanie: „istotna właściwość sztuki symbolistycznej polega na tym, że idei nigdy nie utrwała się pojęciowo, ani nie wyraża wprost”¹⁶.

¹⁵ K. Suska, *O poezji...*, dz. cyt., s. 128.

¹⁶ Jean Moréas, *Manifest symbolistyczny* [za:] Maria Niemojowska, *Zapisy zmięzchu*, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 303–305.

Literatura polska tego okresu wyróżnia się spośród innych literatur europejskich znacznie silniejszym osadzeniem w klimacie narodowym i patriotycznym. Twórcy Młodej Polski, chociaż zapatrzeni we wzorce skandynawskie, belgijskie, germańskie, brytyjskie czy francuskie, ciągle jednak nawiązują do idei narodowościowych i prometejskich. *Hymny* Kasprowicza są przykładem dzieła wręcz opartego na rozlicznych symbolach, które tworzą misterną strukturę utworu.

Drugim silnym nurtem estetycznym Młodej Polski jest impresjonizm, który jednak w literaturze nie jest tak wyraźny, jak w sztukach pięknych lub najbardziej abstrakcyjnej ze sztuk, czyli w muzyce. Impresjonizm w literaturze, silnie inspirowany malarstwem, przejawiał się głównie w liryce. Był próbą utrwalenia w dziele literackim ulotnych wrażeń i nastrojów. Dążył do wywołania doznań zmysłowo-uczuciowych poprzez ukazanie zmienności zjawisk ruchowych. Głównym tematem liryki impresjonistycznej była przyroda, opisywana – wzorem malarstwa – w różnych porach dnia i roku. Émile Vuillermoz pisał:

„Być impresjonistą – to starać się przekładać i transponować na język linii, barw, mas czy dźwięków nie zewnętrzny, realistyczny aspekt rzeczy, lecz doznania, jakie wywołują one w naszej wrażliwości zmysłowej¹⁷”.

Kolejnym ważnym nurtem w literaturze Młodej Polski był ekspresjonizm. Właściwie chronologicznie pojawił się już u schyłku tego okresu, a w literaturze i innych sztukach rozwijał się w pierwszym trzydziestoleciu XX wieku. Jednym z pierwszych polskich twórców, którzy wpisywali się w ten nurt był Jan Kasprowicz. Jego *Hymny*, napisane w latach 1899–1902 wyprzedziły nawet programową fazę nurtu ekspresjonistycznego, którego manifest pojawił się dopiero w roku 1911 na łamach niemieckiego czasopisma „Der Sturm”

„Ekspresjonizm programowy postulował skrajny subiektywizm w środkach artystycznego przekazu, spontaniczną ewokację stanów podświadomych, często patologicznych. Poszukiwał środków maksymalnej ekspresji¹⁸”.

Do zjawisk charakteryzujących epokę Młodej Polski należą także typowe dla całej sztuki europejskiej zainteresowania synestezją, estetyką dekadencją, parapsychologią,

¹⁷ Émile Vuillermoz, *Claude Debussy*, Kister, Genève 1957, s. 94; cyt. za: K. Suska, *O poezji...*, op. cit, s. 124.

¹⁸ Ibidem, s. 134.

pesymistyczną filozofią Schopenhauera. Dekadentyzm pojawił się w literaturze jako określenie pewnej postawy życiowej i estetycznej już w połowie wieku XIX. Estetyka dekadentów wyrasta z przekonania o postępującym upadku smaku artystycznego, za punkt wyjścia przyjmując kulturę antyku. Anatole Baju w 1886 roku założył pismo „Decadent”, w którym propagował powieści oraz sztukę dekadencją¹⁹.

2. Jan Kasprowicz – życie i twórczość

Witold Gombrowicz, w charakterystycznym dla siebie stylu, przedstawił lakoniczną charakterystykę Kasprowicza:

„Kasprowicz. Chleb razowy, gołębia dusza, szczerzłoty piewca... Ale także: chłop – zdrajca, kmić fałszywy, nienaturalna natura, robiona prostota. Kasprowicz, odszedłszy od chłopstwa i przemieniwszy się w inteligenta, chciał jednak pozostać chłopem – jako inteligent”²⁰.

Jan Kasprowicz urodził się w Szymborzu niedaleko Inowrocławia w 1860 roku. Był pierwszym z czternaściorga dzieci w chłopskiej rodzinie. Ojciec Piotr, a także matka Józefa, byli analfabetami. Ich syn zapisał się w historii literatury jako jeden z ważniejszych polskich poetów przełomu XIX i XX wieku. Bardzo religijna matka miała silny wpływ na rozwój duchowy dziecka, wykształciła w nim także wrażliwość na naturę. Poeta tak mówił o matce: „Miała niezwykle silnie rozwinięte poczucie przyrody...”²¹. Poeta zdobywał wykształcenie nie bez problemów, ciągle zmieniając szkoły i miejsca pobytu. Przeżył prawdziwy okres *Sturm und Drang*, a jego osobowość ukształtowała się poprzez kolejne, często burzliwe, doświadczenia życiowe. Maturę zdał w roku 1884, w wieku 24 lat. Życie osobiste Kasprowicza było równie skomplikowane. We wczesnej młodości zawarł małżeństwo z Teodozją Szymańską, które szybko zakończyło się rozwodem. W roku 1893 ożenił się po raz drugi z Jadwigą Gąsowską. Z tego związku urodziły się dwie córki. W roku 1899 Jadwiga porzuciła Kasprowicza oraz swoje dzieci dla Stanisława Przybyszewskiego, przyjaciela domu, wpływowej i kontrowersyjnej postaci środowiska literacko-artystycznego. Kasprowicz ożenił się po raz trzeci w roku 1911 z Marią Bunin, znacznie młodszą od siebie publicystką pochodzenia rosyjsko-szwedzkiego, z którą zamieszkał w 1923 roku w willi Harenda w Zakopanem.

¹⁹ Jean Cassou, *Encyklopedia symbolizmu*, PWN, Warszawa 1997, s. 345.

²⁰ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953-1969*, Instytut Literacki, Paris 1984, s. 205.

²¹ Maria Kasprowiczowa, *Dziennik*, wyd. 2, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa, 1958, s. 436; cyt. za: A. Hutnikiewicz, *Hymny....* op. cit., s. 30.

Jako poeta Kasprówicz zadebiutował w roku 1878, drukując sonet *Poranek* w poznańskim czasopiśmie „Lech”. Z korespondencji Kasprówicza przedstawionej w artykule Tadeusza Mikulskiego w „Pamiętniku Literackim”²² wynika, że w roku 1889, wydał we Lwowie swój pierwszy tomik *Poezje* z przedmową T. T. Jeża²³. Twórczość Kasprówicza rozpięta jest pomiędzy wiekiem XIX i XX, a więc schyłkiem pozytywizmu, realizmem, a czasem wręcz naturalizmem, oraz nowymi nurtami poezji XX-wiecznej, do których zalicza się symbolizm, ekspresjonizm i inne nurty modernistyczne. Wpłynęły one na zmiany w zakresie poetyki, idące w kierunku rozluźnienia zasad formalnych w wersyfikacji na rzecz wiersza wolnego oraz prozy poetyckiej. Na uwagę zasługuje dorobek Kasprówicza w dziedzinie przekładów literackich. Znał języki klasyczne: grekę i łacinę, a także nowożytne: francuski, angielski, niemiecki i włoski. Dzięki tym umiejętnościom dokonał wielu tłumaczeń dzieł od dramatów antycznych Ajschylosa o Eurypidesa, przez dzieła Shakespeare’a, Marlowe’a, Byrona, Yeatsa, Goethego, Schillera, aż do utworów modernistycznych, takich jak poezje Rimbauda, Maeterlincka, d’Annunzia, Ibsena, Heijermansa, co także miało silny wpływ na kształtowanie jego indywidualnego języka artystycznego. Nigdy w dorobku Kasprówicza nie znika ślad jego korzeni wywodzących się z polskiej wsi, natomiast zaobserwować możemy ewoluującą duchowość, od silnie ugruntowanej wiary (najprawdopodobniej wpojonej przez matkę), mieszącej się ze sprzeciwem wobec instytucji kościoła, po kryzys wiary objawiający się bluźnierczą wręcz miejscami polemiką z absolutem, a następnie pogodzenie się z Bogiem i światem. W ostatnim okresie życia poeta osiadł w Zakopanem, gdzie zmarł w roku 1926 i gdzie został pochowany w mauzoleum na terenie swojej posesji na Harendzie.

Rok	Tytuł	Rodzaj/gatunek literacki	Nurt literacki
1887	<i>Z chałupy</i>	poezja (cykl sonetów)	naturalizm
1889	<i>Poezje</i>	poezja	naturalizm
1890	<i>Chrystus</i>	poezja, poemat religijny	symbolizm
1891	<i>Z chłopskiego zagonu</i>	poezja	realizm, naturalizm
1891	<i>Świat się kończy</i>	dramat	symbolizm, katastrofizm
1894	<i>Anima lachrymans</i>	poezja	realizm, pesymizm, symbolizm
1895	<i>Miłość</i>	poezja (cykl poematów)	symbolizm

²² Tadeusz Mikulski, *Wrocławska korespondencja Jana Kasprówicza 1885-1888*, „Pamiętnik Literacki” 1961, nr 52/2, s. 427-522 [https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/pamietnik-literacki-czasopismo-kwartalne-poswiecone-historii-i-krytyce-literatury-polskiej/1961-tom-52-numer-2/pamietnik_literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1961-t52-n2-s427-522.pdf, dostęp 10.09.2025].

²³ J. Kasprówicz, *Poezje*, Księgarnia Polska L. K. Bartoszewiczowej, Lwów 1889.

1898	<i>Krzak dzikiej róży w ciemnych smreczynach</i>	poezja	symbolizm, impresjonizm
1902	<i>Ginącemu światu</i>	poezja (hymny)	katastrofizm, ekspresjonizm
1902	<i>Salve Regina</i>	poezja (hymny)	katastrofizm, ekspresjonizm
1906	<i>O bohaterskim koniu i walącym się domu</i>	poezja	symbolizm
1908	<i>Ballada o słoneczniku</i>	liryka refleksyjna (ballada poetycka)	symbolizm
1911	<i>Chwile</i>	poezja	symbolizm, impresjonizm
1916	<i>Księga ubogich</i>	poezja	franciszkanizm
1917	<i>Sita</i>	poezja/proza	symbolizm, orientalizm

Tabela 1. Wybrane dzieła Jana Kasprowicza w kontekście nurtów modernistycznych.

3. Geneza *Hymnów*

Nie sposób pisać o genezie *Hymnów* Jana Kasprowicza w oderwaniu od jego sytuacji osobistej w latach ich powstawania. W roku 1899 w życiu osobistym Kasprowicza nastąpił istotny wstrząs. Ówczesna żona Kasprowicza Jadwiga Gąsowska, wykazywała od pewnego czasu oznaki niezadowolenia. Była znudzona i poniekąd zawiedziona swoją sytuacją, życie w małżeństwie nie spełniło jej oczekiwań. Czuła się samotna, w swoim mniemaniu pozbawiona rozrywek, wychowując w zasadzie bez udziału męża swoje córki, podczas gdy on nieustannie podróżował, wiodąc ciekawe i atrakcyjne życie artysty.

Kasprowicz, znając fascynację żony twórczością jego znajomego Stanisława Przybyszewskiego, zaprosił go do siebie na krótki pobyt. Niestety odwiedziny zakończyły się decyzją Jadwigi o porzuceniu męża oraz córek dla Przybyszewskiego, a następnie wyjazdem kobiety wraz z nim do Warszawy, gdzie mieli prowadzić dalsze wspólne życie²⁴. Oficjalny rozwód został orzeczony w 1905 roku.

Było to prawdopodobnie najtrudniejsze wydarzenie w życiu poety, które zatrzęśło duchem wrażliwego artysty, który już przecież niósł na barkach bagaż innych trudnych życiowych doświadczeń. Badacze dopatrują się właśnie w tym kryzysie źródła inspiracji tomu *Ginącemu światu* (wyd. 1902)²⁵. Tom I, symboliczno-katastroficzny w przekazie ideowym, zawierał cztery hymny: *Dies irae*, *Salome*, *Święty Boże*, *Święty Mocny*, *Moja pieśń wieczorna*. Tom II zawierał kolejne: *Salve Regina*, *Hymn Św. Franciszka z Asyżu*, *Judasza*, *Marya Egipczyanka*. Tom II został wydany pod tytułem *Salve Regina. Poezje* jednocześnie we Lwowie i w Warszawie, pod koniec tego samego roku 1902²⁶. Tom ten jest świadectwem próby pogodzenia się ze światem i poszukiwania nadziei²⁷. Te właśnie

²⁴ Idem, *Wybór poezji*, Biblioteka Narodowa, wyd. II, Ossolineum, Wrocław 1973, s. 11.

²⁵ Idem, *Ginącemu...*, op. cit.

²⁶ Idem, *Salve...*, op. cit.

²⁷ A. Hutnikiewicz, *Hymny...*, op. cit., s. 60-67.

poematy – hymny, stanowiące opus magnum Kasprowicza, już od początku zostały odebrane bardzo gorąco przez krytyków i czytelników²⁸. Podkreślano połączenie ekspresjonizmu (nowego w twórczości Kasprowicza) z impresjonizmem, użyte dla wyrażenia stanów emocjonalnych podmiotu lirycznego oraz opisywanie wydarzeń z malarskim rozmachem i w kosmicznej skali (np. opis sądu ostatecznego).

Dla niniejszej pracy najważniejsze są poematy *Dies irae*, *Święty Boże, Święty Mocny* i *Moja pieśń wieczorna*, a więc wiersze pisane w duchu buntu, zgorzknienia, rezygnacji. Wczytując się w nie, możemy bardzo wyraźnie dostrzec rozczarowanie Kasprowicza Bogiem, jego obojętnością na świat, wręcz bezsilnością wobec Szatana, głęboki pesymizm człowieka, nieuchronność grzechu, a co za tym idzie – ludzkiego cierpienia. Uderzająca jest także dotkliwa tęsknota za utraconą bezpowrotnie niewinnością dzieciństwa i upatrywanie ukojenia, ciszy i pocieszenia w śmierci.

Echa kielkującej nadziei na wybawienie z tego piekła rezygnacji pojawiają się w hymnie *Moja pieśń wieczorna*, wykorzystanym w cyklu pieśni Karola Szymanowskiego. Poemat ten jest już zapowiedzią końca bolesnej i wyczerpującej walki poety z największym kryzysem duchowym w jego życiu.

4. Poetyka i ekspresja *Hymnów*

Zanim doszło w życiu Kasprowicza do owego kryzysu, którego wynikiem było powstanie *Hymnów*, styl osobisty poety ukształtował się w pełni. Kasprowicz wchłoniął już nowe idee literackie. W jego dziełach znajdujemy odbicie zarówno symbolizmu, jak i impresjonizmu w tomach *Krzak dzikiej róży* (wyd. 1898) oraz *Anima lachrymans* (wyd. 1894). Pojawiły się też mocno zakorzenione tematy eschatologiczne, częste odwoływanie się do *sacrum*, widoczne w tomach *Miłość* (wyd. 1895) oraz w poemacie *Chrystus* (wyd. 1890). Ten ostatni po raz pierwszy pokazuje walkę dobra ze złem nie na poziomie społecznym, lecz metafizycznym, co w przyszłości stanie się główną osią tematyczną *Hymnów*.

Hymny Kasprowicza są pierwszym utworem w polskiej literaturze o tak silnej wymowie katastroficznej, a pod względem kształtu poetyckiego – jedną z pierwszych manifestacji ekspresjonizmu.

Nazwa gatunkowa „hymn” pochodzi od greckiego słowa *hymnos*, a to z kolei wywodzi się od czasownika *hydeo*, czyli śpiewam. Określenie to powstało później niż pojawiły się tego rodzaju utwory. Herodot nadał je niektórym rapsodom homeryckim

²⁸ Ibidem, s. 69.

cechujących się tematyką sakralną. Pojęcie „hymn” niesie więc ze sobą od czasów starożytności skojarzenia ze świętością, wzniosłością, majestatem, powiązanie jest z kultem religijnym i gloryfikacją bóstwa. W czasach renesansu gatunek ten ewoluował, elementy sakralne w hymnach zostały z czasem zastąpione odwołaniami do natury – nieba, gwiazd, pór roku. Poszerzanie pojęcia *sacrum* w czasach oświecenia pozwoliło ująć hymnicznie niemal każdy przedmiot, który autor mógł uznać za wystarczająco istotny i doniosły. Dla określenia gatunku zatem istotniejszy stał się nie temat, a nastrój, ujęcie, stopień emocjonalnego zaangażowania. Artur Hutnikiewicz proponuje następujące wyznaczniki tematyczno-formalne pomagające nam określić czy dany utwór poetycki można uznać za należący do gatunku hymnu²⁹:

- temat odczuwany powszechnie jako coś świętego,
- przedmiot przedstawienia lub inwokacji otoczony jest blaskiem wyjątkowej piękności, siły, potęgi lub budzi grozę i przerażenie,
- wartość reprezentowana przez przedmiot ma istotne znaczenie dla świata i jednostki,
- nieokreśloność sytuacji i czasu,
- wzniosłość nastroju o podłożu wyrażnie religijnym,
- emocjonalne zaangażowanie podmiotu,
- styl podniosły, retoryczny, w doborze słownictwa i frazeologii uwarunkowany niezwykłością tematu,
- możliwe wszelkie odmiany wiersza i budowy stroficznej.

Wyznaczniki te, jeżeli występują w dostatecznym natężeniu w danym utworze, dają podstawy określenia go jako liryki hymnicznej.

Hymny Jana Kasprowicza są poematami lirycznymi, czyli gatunkiem stanowiącym dużych rozmiarów utwór poetycki o tematyce osobistej i refleksyjnej. Jednak z materią liryczną mieszają się w nich wątki epickie i dramatyczne. Taka konstrukcja *Hymnów* jest dziedzictwem i dowodem łączności poezji Kasprowicza z literaturą romantyczną, która zapoczątkowała gatunki mieszane. Liryczność utworów Kasprowicza, przejawia się poprzez impulsywną i spontaniczną zmienność stanów wewnętrznych podmiotu lirycznego, pełną napięcie i wynikającą często ze sprzecznych

²⁹ Ibidem, s. 43-44.

emocji, które poprzez poddanie się sile żywiołu ekspresji owocują licznymi wybuchami wyznań, nadającymi również rys dramatyczny³⁰.

Podmiot liryczny w *Hymnach* Kasprowicza może być rozpatrywany różnorako: po pierwsze jako postać zapisana przez Kasprowicza (*Dies irae* – Adam, *Salome* – Salome, *Judas* – Judasz), po drugie jako symboliczna, upostaciowana figura powszechnego losu ludzkiego³¹, po trzecie – jako głos samego poety ukrywającego osobiste cierpienie w sprzeżeniach osoby mówiącej³².

Cechą wyróżniającą poematy Jana Kasprowicza jest współistnienie w nich rozmaitych konwencji literackich. Należy zwrócić uwagę na mieszące się ze sobą wpływy impresjonistyczne, naturalistyczne, ekspresjonistyczne, a także modernistyczno-symboliczne.

Treści liryczne znajdziemy zatem w *Hymnach* w najróżniejszych strukturach poetyckich, przede wszystkim w ciągach zdań i rozbudowanych układach syntaktycznych (tzw. paralelizm syntaktyczny), w których podmiot wyraża swoje myśli, emocje i opisuje swoją sytuację. Paralelizm syntaktyczny jest jedną z cech charakterystycznych stylu biblijnego, który jest wszechobecny w *Hymnach* Kasprowicza. Jest to dość naturalna konsekwencja wyboru samego gatunku hymnu, a jednocześnie treści (sąd ostateczny) i postaci poszczególnych poematów (postaci biblijne: Adam, Ewa, Maria Egipcjanka, Judasz). Na podobieństwa do stylu biblijnego zwracają uwagę liczni badacze *Hymnów*:

„Styl dzieła Kasprowicza nawiązuje do stylu, w jakim pisana jest Apokalipsa, poprzez wykorzystanie gatunku literackiego hymnu, ujęcie narracji w formę wizji, co sugeruje podobieństwo do wizji proroczych, a także uprzywilejowanie symboliki krwi i związanej z nią symboliki ognia. Pewne obrazy hymnów wprost są pochodzenia biblijnego, np. przedstawienie Boga jako Stwórcy siedzącego na tronie jest odbiciem *Zasiadającego na tronie*”³³.

W *Hymnach* Kasprowicza pojawiają się często powracające środki retoryczne, takie jak apostrofy w *Dies irae*³⁴, na przykład: „O Głowo, owinięta cierniową koroną, / Gasnącym wieki wieków spojrzij na nas okiem!”, „o Boże miłosierny, zmiłuj się nad

³⁰ Ibidem, s. 69-70.

³¹ Jan Józef Lipski, *Pozycja „Hymnów” Kasprowicza na tle kierunków literackich okresu „Pamiętnik Literacki”* 1966, nr 4, s. 434 et passim; cyt. za: A. Hutnikiewicz, *Hymny...*, op. cit., s. 70.

³² Pogląd wyrażony przez Stanisława Rzepiełę w korespondencji z autorem opisu pracy doktorskiej.

³³ K. Suska, *O poezji...* op. cit., s.118. Obraz „Zasiadającego na tronie”, wywodzący się z Księgi Daniela (Stary Testament), przedstawiony jest w rozdziale 4 Apokalipsy św. Jana..

³⁴ Ten i wszystkie kolejne cytaty z *Hymnów* za: J. Kasprowicz, *Wybór...*, dz. cyt.; strony podane w nawiasach bezpośrednio po cytatach.

nami!” (s. 154). Podobne mniej i bardziej rozbudowane apostrofy znajdują się w hymnie *Święty Boże*:

Płacz ze mną! [...]
Idź ze mną!
Zrzuć z Siebie, Ojczy, nietykalne blaski!
Zgarnij ze Siebie tę bożą,
te władającą moc, co nad wiekami
nieugaszoną płomienieje zorzą
i światłość daje światom,
i światy w swoim ogniu na popioły trawi!
Stań się tak lichy, jak ja, i skulony
i doczesności okryty łachmanem (s. 184–185).

Rodzajem apostrofy jest inwokacja, której przykładem jest początek hymnu *Święty Boże*: „O niezgłębione, nieobjęte moce!” (s. 183). Pojawiają się tutaj także liczne pytania retoryczne, takie jak: „Masz-li Ty grom — / Masz-li Ty chmurę w ten południa skwar, / aby z niej piorun padł / i od Szatana uwolnił ten świat?...” (s. 198). Bardzo rozbudowana sekwencja pytań retorycznych znajduje się także w pieśni *Święty Boże* Szymanowskiego. Fragment ten zostanie przywołany w analizie cyklu pieśni Szymanowskiego w rozdziale drugim niniejszej pracy.

Kasprowicz odwołuje się wielokrotnie do tradycji liturgiczno-kościelnej, cytując lub parafrazując różne zwroty z suplikacji, pieśni, wezwań liturgicznych czy psalmów. Według Artura Hutnikiewicza jest to: „stylizacja liturgiczno-ludowa będąca swego rodzaju wizją sacrum widzianą i odczuwaną przez medium ludu wiejskiego”³⁵.

Cechy *Hymnów* Kasprowicza stanowią o specyficznej „muzyczności” *Hymnów* i zarazem są źródłem inspiracji dla twórców muzyki, których dzieła są przedmiotem badań w opisywanej pracy doktorskiej. Muzyczność w sztuce jest jednym z głównych postulatów epoki modernistycznej, której Kasprowicz jest sztandarowym przedstawicielem. Stefan Kołaczkowski podsumowuje:

„W typowo modernistycznej, «syntetycznej» sztuce *Hymnów*, operującej środkami muzycznymi i malarskimi, motywy i elementy religijne były jednym ze środków

³⁵ A. Hutnikiewicz, *Hymny...*, dz. cyt., s. 99.

symbolicznej ekspresji poetyckiej. One służyły tu za narzędzie artystycznego wyrazu bólu istnienia i wszelkich, metafizycznych i nie metafizycznych, tęsknot i pragnień³⁶.

Symbolizm *Hymnów* przenika wszystkie jego sfery, przejawia się przede wszystkim w obrazowaniu poetyckim. Wszystkie nawiązania i aluzje potęgują działanie poematów na psychikę i wyobraźnię czytelników. Odwołania do wątków głęboko zakorzenionych w imaginarium ludowym, czyli poniekąd w wyobraźni samego poety, nasuwają skojarzenia, wyobrażenia odtwórcze i towarzyszące im emocje. Hymn *Święty Boże, Święty Mocny*, przedstawiający korowód pogrzebowy idący w upalne południe przy ustawicznym jęku dzwonów, tak opisał Stanisław Przybyszewski, pochodzący z Kujaw ze wsi Łojewo, a więc będący w zasadzie sąsiadem Kasprowicza z lat młodości, zestawiając z wydarzeniami podczas epidemii cholery w latach siedemdziesiątych XIX wieku:

„Och! Jak dobrze pomnę to straszne, upalne, pożarne lato, mimo że miałem wtedy dopiero pięć lat... Całymi nocami włóczyły się procesje chłopów od wsi do wsi, a wystraszone dziecko budziło ze snu o litość, skowyczące Święty Boże! Albo nad rozwartymi grobami krwawym szlochem zawodzące: Witaj Królowo! Nie pomogły ni jęki, ni prośby i błagania: co dzień przeciągły przez moją wieś rodzinna chłopskie wozy z trumnami skleconymi z czterech desek, które na cholerycznym cmentarzu, tuż za wsią, wrzucano do wspólnych dołów³⁷.”

W *Dies irae* z kolei Kasprowicz nawiązuje do krajobrazów tatrzańskich, popularnych wśród twórców Młodej Polski i obecnych już w jego twórczości (*Krzak dzikiej róży*), snując symboliczne wizje świerków, złomu niebotycznej grani, przepastnego żlebu.

W *Hymnach* Kasprowicza odnajdujemy także elementy naturalistyczne. Ten naturalizm dotyczy opisów natury, jak w Hymnie *Dies irae*. W poniższym przykładzie poeta używa drastycznego naturalizmu (porównywalnego na przykład z tym z *Padliny* Charles’a Baudelaire’a), by wzbudzić uczucie odrazy, wywołać negatywną reakcję moralną i estetyczną.

czarne pijawki, zielone jaszczury
wiją się naprzód wpław

³⁶ Stefan Kołaczkowski, *Twórczość Jana Kasprowicza*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924, s. 103.

³⁷ Stanisław Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych*. Warszawa 1926, s. 14; cyt. za: A. Hutnikiewicz, *Hymny...*, op. cit., s. 74.

i oplatają kręgami śliskimi
męczeńskich krzyżów smutne miliardy,
z bagnistej wyrosłe ziemi,
zapadłe w bagnisty kał...
i oto głowy swoje, dziwne ludzkie głowy,
świecące trupim tłuszczem żółkłych łysych czoł,
o szczękach, otulonych kłębem czarnych bród,
kładą na łonach tych pomarłych ciał...
i skośne, mętne oczy podnoszą do góry
ku ich schylonym skroniom (s. 160).

Dla podobnego efektu Kasprowicz używa naturalistycznych opisów, kreując w *Dies irae* erotyczny obraz złocistowłosej Ewy tulącej się do Szatana.

Liczne środki impresjonistyczne znajdziemy w *Mojej pieśni wieczornej*, gdzie w przeciwieństwie do naturalizmu Kasprowicz maluje pejzaże znacznie bardziej subiektywne i oparte na odczuciach. Tworzy obraz zmierzchu o niskim nasyceniu barw i natężeniu światła, w kolorystyce ciemnych plam barwnych. Mocno na wyobraźnię działa również walorem akustycznym – dominuje cisza, przerywana dalekimi odgłosami kładącego się do snu dnia:

na łąk płaszczyzny, na ciemny łąn zboża
a ona siadła u brzegu jeziora
i rozmodlona patrzy w jego głębię –
nad uciszoną, rozmodloną wodą –
i słucha, i patrzy, i szepce
swoje wieczyste pacierze.
Z zapadłych wiosek płyną rozhowory,
w bagniskach dzikie odzywa się ptactwo,
a gdzieś w pustkowiu, a gdzieś na rozstaju
w samotnej chacie połyskuje światło, (s. 202).

Ekspresjonizm w *Hymnach* daje się ujrzyć na przykład w licznych hiperbolach. Zjawiska, stany emocjonalne, przedmioty zyskują u Kasprowicza często ponadprzeciętną intensywność, na przykład: „potężne Łono przepotężnych łon, / Jasność jasności / Zmrok zmroków, / Łaska łask i gniewów Gniew” (s. 163).

W sferze językowej pojawia się także nagromadzenie epitetów o silnym nacechowaniu emocjonalnym, jak przerażenie „kamienne”, „ślepe”, amen „wiekuiste”,

„nieprzebrzmiałe”, męka „ogromna”, „niesłyszana”, „wiekuista”, żądza „płomienista”, głos „hiobowy”. Środki te tworzą obraz na wzór malarstwa ekspresjonistycznego, charakteryzującego się krzykliwą kolorystyką oraz zakrzywionymi, przesadnie zaakcentowanymi konturami. W ten sposób poeta ukazuje katastroficzne spojrzenie na świat, w groźnej i monumentalnej formie. Język jest podporządkowany silnej emocji, pełen kontrastów, graniczy często z krzykiem, przyjmuje formę symboli, odchodzi od realistycznych opisów.

Pojawia się nagromadzenie układów syntaktycznych jednego rodzaju, jak pytania, wykrzyknienia, powtórzenia, wyliczenia. Przykłady odnajdujemy w hymnie *Święty Boże*:

Jestem!
I Ty jesteś tu ze mną!
przerwij tę ciszę!
Niech Twoje słowo gromowe
Zagrzmie nad wielkim cmentarzem!
Radosne niech głosi nadzieje! (s. 191).

Tu zdania wykrzyknikowe i pytajne służą do wyrażenia stanu emocjonalnego podmiotu lirycznego i jego natężenia. Liczne powtórzenia z kolei będą podkreślać ciągłość i powtarzalność zjawisk pojawiających się w *Hymnach*, często takich, które nie dają się umieścić precyzyjnie w czasie. W szczególności istotne są nagromadzenia czasownikowe, dodatkowo rozszerzające pole znaczeniowe zjawisk i podkreślające ich jednoczesność.

Środek ten intensyfikuje emocjonalność przekazu. Warto zwrócić uwagę na wielokrotnie, często w nagromadzeniu, pojawiające się zaimki osobowe i wskazujące. Wynika to oczywiście z natury gatunkowej hymnów jako utworu zwracającego się do konkretnego adresata, jednak w tym przypadku pełni to także funkcję elementu z zakresu poetyki ekspresjonizmu. Oto przykład z hymnu *Święty Boże*: „A Ty, o Święty! / A Ty, o Mocny! / Ty Nieśmiertelny” (s. 199).

Kasprowicz w *Hymnach* zdecydowanie zrywa z zasadami wierszowania tradycyjnego, pozostawiając daleko za sobą pozytywizm, wprowadza innowacyjną wersyfikację, rytmizację oraz podejście do rymu. Poematy napisane są wierszem nieregularnym, co pozwala poecie w zależności od potrzeb wyrazowych odchodzić od rygorów prozodycznych i wracać do nich. Umożliwia mu stosowanie naprzemiennie różnych odmian metrum, różnej akcentacji i dowolnie rozluźniać i uściślać strukturę

zależnie od potrzeb. Dzięki tym zabiegom Kasprowicz stopniuje napięcia, zmienia nastroje, a także gra skojarzeniami ideowymi. W *Hymnach* występują wszystkie rodzaje metrów regularnych i nieregularnych. W *Mojej pieśni wieczornej* znajdziemy na przykład mnogość sylabowców, jak we fragmencie zaczynającym się od słów „na łąk płaszczyzny, na ciemny łąn zboża” (s. 202).

Występujący tu jedenastozgłoskowiec powraca kilkakrotnie, często niosąc impresjonistyczne nastroje, tworząc głęboki kontrast z bardziej ekspresyjnymi, nieregularnymi fragmentami. Wiersz sylabotoniczny – czterostopowiec trocheiczny o trzywersowych zwrotkach znajdziemy na początku *Dies irae*. Należy tu doszukiwać się stylizacji na hymnikę średniowiecza, do której nawiązuje cały poemat. Ważny jest tu też układ rymów:

Trąba dziwny dźwięk rozsiej
ogień skrzepnie, blask ściemnieje
w proch powrócą światów dzieje.
Z drzew wieczności spadną liście
na Sędziego straszne przyjście,
by świadectwo dać Psalmiście (s. 152).

Największym *novum*, które wprowadza Jan Kasprowicz w wersyfikacji w *Hymnach* jest zastosowanie systemu zdaniowego i systemu emocyjnego w ramach budowy wiersza. Systemy te są odmianami wiersza wolnego o metrum nieregularnym i nienumerycznym. System zdaniowy poeta wykorzystuje, wplatając w niego momentami stabilizację akcentu, rymy, a nawet wykazując inklinację do regularności sylabicznej, sylabotonicznej czy tonicznej. Jednocześnie dowolność tego systemu pozwala mu przechodzić swobodnie między różnymi układami regularnymi lub całkowicie je opuszczać. Typ wiersza zdaniowego jest dominującą formą w większości poematów. Wyrazistym przykładem takiego przeplatania wersyfikacji będą fragmenty *Mojej pieśni wieczornej*, kiedy to pojawia się sylabotoniczna chłopięca piosenka:

od wypaczonych chat
i od tych stodół zwietrzałych
chłopięca płacze piosenka:
A grajże mi, piszczałeczko,
a grajże mi, graj!
Uliniłem cię z wierzbiny,

gdzie ten potok srebrnosiny,
gdzie ten szumny gaj!
Pani pana tam zabiła,
zieleni się, hej! mogiła,
zieleni się, hej!
A cierniste krzewię głogu
kwiat swój sypie po rozłogu,
a szept idzie z kniej!...
a dusza słucha i słucha...
i dzień jej przygasa (s. 201).

Drugi wspomniany system wersyfikacji nieregularnej, czyli system emocyjny, w którym elementami strukturalnymi pozwalającymi wyznaczyć charakter organizacji tekstu są dominanty emocjonalne. System ten, będący jedną z najczystszych form wiersza wolnego, pozwala oprzeć zmiany i załamania linii intonacyjnej, oraz miejsca kadencji, o zasadę emocyjną. Ekspresjonizm *Hymnów* manifestuje się w tym typie wiersza, uwydatniając stany wewnętrzne podmiotu lirycznego. Przykład pochodzi z hymnu *Święty Boże*:

A moje skrzydła plami
krew, która cieknie bez końca
z mojego serca...
A oko moje zachodzi mgłą,
która jest skonem
i mego serca, i duszy mej! (s. 183).

Ostatnim aspektem poetyki *Hymnów*, który wymaga odrębnego spojrzenia, są rymy. Jan Kasprówicz tworzy swoje poematy przeważnie używając wiersza bezrymowego, jednak pojawiają się wyjątki od tej reguły. Innowacyjnym zabiegiem poety jest zastosowanie rozszerzonego obszaru współbrzmień rymowych. Rymujące się ze sobą linijki bywają oddalone od siebie nawet o kilka wersów, co osłabia ich związek, a czasem czyni ją wręcz nieuchwytną. Kasprówicz używa także wielokrotnie asonansów, a więc kolejnego sposobu osłabiania tego brzmieniowego aspektu poezji.

Tak, mnie, Adama com na barki swoje
zabrał z Ogrodu to nadludzkie brzemie
przygniatającej winy
i wieki wieków pnę się z tym ciężarem

ku wiekuistej wyży,
i zbladłą nie śmiem odwrócić się twarzą
tam, ku tym zmrokom, co zaległy ziemię (s. 157).

W powyższym przykładzie oprócz odległego rymu brze-mię / zie-mię występuje także rym wi-ny/wy-ży o dość niskim współbrzmieniu. W obliczu przeważającego w *Hymnach* wiersza białego, fragmenty, w których powracają regularne układy rymów tym bardziej pozwalają poecie, na zasadzie silnego kontrastu, szczególnie i ekspresyjnie wyrażać pożądane stany i nastroje. Parafraza sekwencji *Dies irae* czy omawiana powyżej chłopięca piosenka są przykładami zastosowania takiej techniki literackiej.

Rozdział II

Analiza cyklu *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza* op. 5 Karola Szymanowskiego ze szczególnym uwzględnieniem aspektów stylistycznego oraz wykonawczego

1. Cykl w świetle analiz i interpretacji teoretyczno-muzycznych

Tadeusz A. Zieliński w książce *Liryka i ekstaza* stwierdził:

„Jeżeli Pieśni do słów Tetmajera mają rysy delikatnej liryki, to powstałe wkrótce po nich (1902) *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza* op. 5, również na głos i fortepian, stanowią mocny, głęboko poruszający dramat”³⁸.

Wspomniany cykl uważany jest współcześnie za jedno ze szczególnie ważnych dzieł Karola Szymanowskiego. Kompozytor, poruszony tekstem poematów wydanych wtedy jako tomik *Ginącemu światu*, stworzył muzykę, w której duchowo-estetyczna natura słów poety znajduje swoje niepowtarzalne odzwierciedlenie. Całość opatrzona została dedykacją „Pamięci Wielkiego Poety Jana Kasprowicza”, wskazując na szczególną relację Szymanowskiego z tym właśnie utworem literackim. Badaczka Zofia Helman podkreśliła duże znaczenie poezji dla kompozytora:

„Już same teksty wierszy, będące podstawą muzycznej kreacji, wskazują na estetyczne upodobania kompozytora, na jego system wartości i motywacje artystyczne. Prześledzenie poetyckich wątków w pieśniach Karola Szymanowskiego pozwala zatem odsłonić liczne filiacje między jego stylem muzycznym, a kulturowym zapleczem epoki w jakiej formowała się jego osobowość twórcza”³⁹.

Wskazuje to na słuszność poszukiwania podobieństw pomiędzy dziełem literackim a kompozycją Szymanowskiego. Zatem narzuca się myśl, że przystępując do analizy *Trzech fragmentów*, należałoby zbadać cechy charakterystyczne poematów w zbiorze *Ginącemu światu* oraz poznać tło jego tworzenia. Jest to jeden z możliwych kluczy do odczytania tego cyklu pieśni i na pierwszy rzut oka wydaje się dużym ułatwieniem. Niestety okazuje się to złudzeniem, kiedy tylko weźmiemy pod uwagę rozbudowaną

³⁸ Tadeusz A. Zieliński *Szymanowski Liryka i ekstaza*, PWM, Kraków 1997, s. 83.

³⁹ Zofia Helman, *Pieśni Karola Szymanowskiego w kontekście literackim i muzycznym jego czasów* [w:] *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jego współczesnych*, red. Zofia Helman, Musica Iagellonica, Kraków 2001, s. 11.

formę, wewnętrzne zróżnicowanie i rozpiętość stylistyczną poetyckich tekstów Kasprowicza. Ważkość wydanych w 1902 poematów zauważył także Andrzej Chłopecki:

„Ważny jest jednak specjalny, bardzo emocjonalny stosunek Szymanowskiego do *Hymnów* Kasprowicza, traktowanych jako dobitny manifest pokolenia, pod którym to manifestem kompozytor zdaje się podpisywać”⁴⁰.

Manifest ów wyrażał między innymi bunt przeciwko panującym wartościom, będący jedną z idei przyświecającą twórcom z epoki Młodej Polski, co opisane zostało pokrótce w poprzednim rozdziale. Sprzeciw ten jest szczególnie obecny w *Ginącemu światu*. Chłopecki przytacza także fragment korespondencji Szymanowskiego z 1910 roku:

„Są to rzeczy pisane już kilka lat temu [...] pomimo to jednak i pomimo, że w ogólnych pojęciach o twórczości muzycznej posunąłem się w ostatnich latach w zupełnie innym kierunku, przywiązuję do tych rzeczy wielką wagę, nie tylko subiektywnie, jako do charakterystycznego objawu mojego rozwoju, ale poniekąd i obiektywnie. W ogóle jest to jedyny przepisany na czysto manuskrypt. [...] Mam przekonanie (nie wiem, czy słuszne) [...], że o ile pierwiastek *par excellence* twórczy – intuicyjny, można brać niezależnie od środków (technicznych) wyrazu, to ów pierwiastek u mnie objawił się najsilniej i najbezpośredniej w tych właśnie utworach”⁴¹.

Wszystkie te informacje potwierdzają zasadność poszukiwania wspólnych cech poematów i pieśni. Dla kolejnych rozdziałów, związanych z zagadnieniami wykonawczymi, są to kluczowe wnioski, otwierające drogę do świadomej interpretacji cyklu przez śpiewaka.

Istotny aspekt patriotyczny kompozycji również został wskazany w opracowaniu Chłopeckiego:

„Jest to śpiew patriotyczny. Patriotyczny z założenia. Narodowy światopoglądowo. Wpisujący się w romantyczny etos polskiej kultury pod zaborami. [...] Choć trudno uznać Szymanowskiego za parnasistę, to przecież estetyzm odgrywał w jego twórczym światopoglądzie zawartym *implicite* w muzyce [...] poważną rolę. W tym kształcie, w jakim występuje owa kategoria patriotyzmu w *Hymnach*, nie występuje ona także w okresie

⁴⁰ A. Chłopecki, op. cit., s. 247.

⁴¹ *Między kompozytorem i wydawcą. Korespondencja Karola Szymanowskiego z Universal Edition*, oprac. Teresa Chylińska, PWM, Kraków, 1978, s. 183; cyt. za: A. Chłopecki, op. cit., s. 247.

zwanym narodowym. Estetyka została tu wyraźnie podporządkowana wyrazowi, sile oddziaływania treści pozamuzycznej”⁴².

Święty Boże, Święty Mocny! i *Moja pieśń wieczorna*, z których zaczerpnięte zostały słowa do opusu piątego, są silnie zakorzenione w ludowej duchowości i odnoszą się do symboliki oraz nastrojów powiązanych z polską wsią czasów Kasprowicza. Muzyka Szymanowskiego wpisuje się w ten idiom, przemawiając rytmami i melodiami nasuwającymi podobne skojarzenia, dopełniając obraz kreślony przez poetę warstwą dźwiękową. Silne związki poematów z polskością wspomniał także Jim Samson:

„Splot mistycznej żarliwości i obrazów okrucieństwa w tych poematach zostaje «uziemiony» [earthed] dzięki skupieniu się na tragedii istnienia i na wyjątkowej wrażliwości polskiego chłopca, jego buncie przeciw okrutnemu losowi, a zarazem stoickim pogodzeniu się z nim”⁴³.

Z obserwacji badaczy wyłania się nietypowość patriotyzmu poematów Kasprowicza i, w konsekwencji, pieśni Szymanowskiego. Natura tego patriotyzmu jest zgoła odmienna od tej, którą kojarzymy najpowszechniej i jaka uobecniła się na przykład w muzyce Stanisława Moniuszki bądź w poezji Adama Mickiewicza. Brakuje w nim pozytywistycznego spoglądania w przyszłość, romantycznego uwielbienia i podkreślenia aspektów narodowych czy tęsknoty za nimi. Kasprowicz i Szymanowski ilustrują raczej pokoleniowe doświadczenie cierpienia ludzi związanych z ziemią polską. Podobny wniosek wysnuł Alistair Wightman, który w komentarzu dotyczącym inspiracji *Trzech fragmentów* napisał:

„Nie mogło to nie wywołać w nim [Szymanowskim – P.K.] silnego oddźwięku, ponieważ wyraża bunt przeciwko odległemu, bezdusznemu Bóstwu, korzystając z obrazów zaczerpniętych z polskiego krajobrazu i czyniąc z niego symbol ludzkiej rozpacz”⁴⁴.

Drugą fundamentalną cechą wspólną, wynikającą z omawianego wcześniej specyficznego patriotyzmu, jest egzystencjalno-duchowy charakter słów Kasprowicza, a wzmocniony muzyką Szymanowskiego. Danuta Jasińska ujęła tę cechę w następujący sposób:

⁴² Ibidem, s. 248.

⁴³ Jim Samson, *Music in transition: a study of tonal expansion and atonality*, Norton, New York 1977, s. 132. Wszystkie cytaty z literatury obcojęzycznej, jeśli nie zaznaczono inaczej, w tłumaczeniu autora pracy.

⁴⁴ Alistair Wightman, *Karol Szymanowski: his life and work*, Routledge, London 2016, s. 31.

„Przedstawione w *Hymnach* Kasprowicza motywy ogniskują się wokół symboliki dobra i zła, grzechu i kary, sądu i śmierci. Symbol rozdartej, wędrującej duszy i współcierpiących z nią sił natury, sugestywnie ujętych w żałobnym korowodzie, jaki wlecze się w śmiertelnej podróży ku pochyłym krzyżom, do samotnego grobu, ma sens kluczowy. Owe motywy wprowadzi też do swego cyklu Szymanowski. U Kasprowicza zmienia się i narasta ton ekspresji, rozciągając się od liryzmu po głęboki tragizm. Ta linia wyrazowa jest również uchwytana w pieśniach op. 5, by wymienić jej trzy główne kategorie: wzniosłość, liryzm, dramatyzm”⁴⁵.

Gdy zestawić analizy literaturoznawców i muzykologów, wystrza się silna zależność między muzyką i poematami. Zgodność ta ma się podobnie w odniesieniu do środków ekspresji i stylu w obu dziełach. Symbolizm, ekspresjonizm mieszany z impresjonizmem, dekadentyzm i katastrofizm Kasprowicza, będący zresztą przełomowym dla twórczości poety, nie pozostał bez wpływu na pieśni Szymanowskiego. Potwierdzenie tego możemy odnaleźć na przykład w słowach Małgorzaty Janickiej-Słysz:

„*Hymny* Kasprowicza w muzycznej interpretacji Szymanowskiego stały się manifestem muzyki zrodzonej z poetyki ekspresjonistycznego krzyku i mrocznego nastroju przełomu wieków, świadectwem rozpadającego się pozytywistycznego obrazu człowieka. W «mroku gwiazd» kompozytor potwierdzi swoje liryczne modernistyczne «ja» [...] Ale do młodopolskiego dekadencckiego stylu, w którym «czarna wrona kracze i kracze bez końca», wkradnie się niedługo koloryt inny, egzotyczny”⁴⁶.

Symbolizm muzyki *Trzech fragmentów* dostrzegła Katarzyna Suska-Zagórska, która zwróciła szczególną uwagę na ostatnią z cyklu *Moją pieśń wieczorną*:

„Chodzi zatem o ewokację pewnej ogólnej symboliki ludowej poezji i ludowych wierzeń, o ludowość romantyczną, która oznacza dla poety rodzaj «utraczonego raju». Cytat sam w sobie jest tutaj symbolem – kwintesencją mentalności i twórczości ludowej”⁴⁷.

⁴⁵ Danuta Jasińska, „*Hymny*” Kasprowicza w ujęciu Szymanowskiego [w:] *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego...*, op. cit., s. 38-39.

⁴⁶ Małgorzata Janicka Słysz, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego: Studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013, s. 184.

⁴⁷ Katarzyna Suska-Zagórska, *Asymilacja ludowych pierwowzorów w polskiej pieśni artystycznej – zarys problematyki* [w:] *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna 12*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2017, s. 138.

W tych wypowiedziach znajdujemy kolejne potwierdzenie bardzo ścisłej, wielopłaszczyznowej relacji tekstu słownego z muzyką. Warto w związku z tym zapytać o środki muzyczne użyte przez kompozytora – czy one również znajdują swoje źródło w środkach użytych przez poetę? Katarzyna Suska-Zagórska podkreśliła taką zależność na przykładzie stylizacji występującej równolegle w słowach i w muzyce pieśni trzeciej:

„Poezja Kasprowicza w zacytowanym fragmencie zawiera mocne stylistyczne aluzje do tekstu ludowego, zarówno w sferze leksykalnej (uliniłem cię), jak i w konstrukcji rytmicznej oraz w poetyce tajemniczości, magii, baśniowości. Z kolei kompozytor dopełnia tę stylizację poprzez wijącą się «fletową» linię melodyczną, harmonię oraz nostalgiczny nastrój i mazurkowy schemat rytmiczny”⁴⁸.

Stylizacja wynika w poematach Kasprowicza, szczególnie w *Święty Boże Święty Mocny!* już z wyboru archaicznego gatunku. Ma on swoje konkretne konotacje kulturowe, przyporządkowane przede wszystkim sferze religijnej; związany jest także z określonymi środkami stylistycznymi (np. apostrofy, podniosły język). Szymanowski odniósł się do tego, kładąc duży nacisk między innymi na zaakcentowanie plagalności w harmonice cyklu i na wytworzenie poczucia modalności w melodyce. Danuta Jasińska opisała to następująco:

„Aczkolwiek harmonikę [cyklu Szymanowskiego – P.K.] regulują zasady funkcyjne, jej plagalne zabarwienie jest przejawem stylizacji sugerującej klimat muzyki kościelnej. [...] Ponieważ jest to relacja wychodząca z opracowania harmonicznego melodii suplikacji, na jej sens muzyczny nakładają się treści wyrazowo-semantyczne, jakie niesie tekst słowny. Podobne odniesienia występują w pieśni *Jestem i płaczę* [...]. Z jednej strony plagalne zabarwienie harmoniki jest cechą stylizacji, z drugiej – znakiem poetyckich motywów-symboli, z trzeciej – tworzywem, które wpływa na spójność cyklu”⁴⁹.

Chłopecki także zauważył analogiczność środków użytych przez poetę i kompozytora. W artykule dotyczącym *Jestem i płaczę* zauważył:

„Romantyczna poetyka oparta jest na retorycznych metaforach, niekiedy przybierających kształt *Augenmusik*, jest tu wstępem do symboliki modernistycznej. Ludowa religijność ma swój odpowiednik w języku harmonicznym – w harmonice plagalnej, w odniesieniach

⁴⁸ Ibidem, s. 138.

⁴⁹ D. Jasińska, op. cit., s. 41-42.

dolnodominantowych, także w melodyce modalnej. Grobowy nastrój to bicie dzwonów oraz niski i najniższy rejestr fortepianu”⁵⁰.

Jim Samson wskazując na drugą i третią pieśń cyklu, także podkreślił modalne aspekty i przemyślaną harmonikę Szymanowskiego:

„Muzyka [drugiej i trzeciej pieśni – P.K.] jest znacznie silniej zakorzeniona w diatonice niż w pierwszej pieśni, a sugestywne efekty osiąga dzięki połączeniu modalnych wzorów melodycznych i prostych następstw trójdźwięków w pozycji zasadniczej”⁵¹.

Zestawienie interpretacji różnych badaczy *Trzech fragmentów* Szymanowskiego pozwala dostrzec obecną w nich wspólną myśl. Według wszystkich autorów muzyka, którą napisał kompozytor, czerpie z poematów Kasprowicza nie tylko tekst słowny, lecz odpowiada także na ich styl, formę, gatunek i inne aspekty.

2. Budowa poszczególnych pieśni cyklu

Pieśń pierwsza – *Święty Boże* – charakteryzuje się obecnością hymnicznego cytatu z *Trisagionu*⁵², porządkującego formę pieśni. Przytoczenie występuje tutaj w postaci początkowej aklamacji, czyli słów: *Święty Boże, Święty mocny, Święty a Nieśmiertelny*. W tradycji polskiej *Trisagion* zwany jest suplikacją. Funkcjonuje jako wielowymiarowy symbol narodowy, chrześcijańsko-ludowy oraz wprowadza specyficzny, sakralny charakter. Suplikacja śpiewana bywa w obliczu klęsk żywiołowych i wojen, co wzmacnia kojarzenie jej z tragicznymi wydarzeniami.

Powtarzalność suplikacji w języku polskim i z charakterystyczną dla niej monotonną muzyką, pozwala wyodrębnić odcinki będące *quasi*-zwrotkami, które Szymanowski rozdzielił *quasi*-refrenem. Odcinki te oraz powracająca suplikacja (kolor niebieski), prezentują się następująco:

t. 5–7 (3 takty) – tylko fortepian

t. 8–16 (8 taktów)

t. 17–20 (3 takty)

t. 21–40 (19 taktów)

⁵⁰ A. Chłopecki, op. cit., s. 252.

⁵¹ J. Samson, op. cit., s. 133.

⁵² Gr. *triságios*, „trzykroć święty” – hymn pochwalny na cześć Trójcy Świętej, wywodzący się z obrządku chrześcijańskiego greckiego i przejęty przed Kościół zachodni w XI wieku.

- t. 40–46 (6 taktów) – zazębia się z kolejnym odcinkiem
- t. 47–88 (36 taktów)
- t. 89–92 (3 takty)
- t. 93–113 (20 taktów)
- t. 115–118 (3 takty)
- t. 119–125 (6 taktów) – tylko fortepian

Powyżej przedstawioną formę cechuje pewna symetria. Widoczne jest także wydłużanie się odcinków zwrotkowych aż do taktów 47–88, które można uznać za centrum pieśni. Takty te są też najbardziej zróżnicowane wewnętrznie, zarówno w partii wokalne, jak i w partii fortepianu. Możemy wyodrębnić kilka faktur i sposobów budowania narracji. Im dalej od centrum, tym odcinki są prostsze. Za takim symetrycznym odczytaniem formy przemawiać może także sześciotaktowy odcinek z suplikacją, dłuższy od pozostałych, zajmujących każdorazowo jedynie trzy takty.

Podobnie jak pierwsza pieśń, także druga – *Jestem i płaczę* – zawiera korelujące ze sobą muzycznie fragmenty. W tym przypadku nie możemy jednak mówić o rodzaju refrenu, a raczej o klamrze, gdyż wspomniane fragmenty powtórzone są tylko dwa razy (t. 1–8 oraz t. 62–72). Występujące jednak ponownie wykorzystanie suplikacji (t. 73–83) nasuwa myśl o stworzeniu przez kompozytora szerszego planu dramaturgicznego, łączącego dwie pieśni cyklu. To, że obie pieśni czerpią słowa z tego samego poematu Jana Kasprowicza, także przemawia za takim spojrzeniem.

Jestem i płaczę pod względem liczby taktów w podziale na kolejne tempa odcinków wygląda następująco:

- Allegro molto, agitato* (8 taktów)
- Meno mosso, Andante mesto* (10 taktów)
- L'istesso tempo* (44 takty)
- Tempo I con passione* (10 taktów)
- Meno mosso, sostenuto sempre* (10 taktów)

Matematyczny podział tego typu pozwala ponownie zauważyć symetrię układu odcinków względem najbardziej rozbudowanego centrum pieśni (*L'istesso tempo*). Jeżeli jednak wziąć pod uwagę wspomnianą wcześniej kompozycyjną klamrę, kompozytor w sugestywny sposób zamyka materiał *Jestem i płaczę* już w 72 takcie, a w epilogu umieszcza po raz kolejny cytat z suplikacji. Powtórzenia i jednocześnie połączenie ze

sobą tych dwóch myśli muzycznych dostarcza kolejnego argumentu za dostrzeganiem czytelnego słuchowo i silnego związku między dwoma pierwszymi ogniwami cyklu.

Zbadanie układu taktów i rozplanowania tempa w *Mojej pieśni wieczornej* pozwala już na pierwszy rzut oka dostrzec podobieństwo pierwszego i ostatniego odcinka utrzymanego w *Adagio*. Wpisane w takty między nimi tempa (t. 6–123) wzrastają względem siebie, oprócz niepasującego do tej tendencji *poco meno e rubato*. Pod względem liczby taktów kolejnych odcinków, można dostrzec podział pieśni na dwie części, zawierające w sobie z kolei po dwa odcinki. 18-taktowy odcinek *poco meno e rubato*, będący początkiem dłuższej myśli muzycznej, rozwijany jest następnie po zmianie agogicznej *poco più*. *Allegro agitato* można w tej perspektywie rozumieć jako kontynuację *poco più* lub jako podsumowanie obu dwuodcinkowych wypowiedzi. Początkowy i końcowy odcinek *Adagio*, dzięki temu, że stanowi jasno nakreśloną ramę, akcentuje formę odcinków znajdujących się pomiędzy. Spojrzenie na zapisane oznaczenia dynamiczne i ekspresyjne nasuwa podobny wniosek. Korelacja między *Moderato*, w rytmie *mazurka lecz bardzo wolno* i *Poco più mosso – Tempo di mazurka* – poza niewspomnianej dotąd rytmice tanecznej również łączącej te dwa odcinki – widoczna jest w podobnych zakresach dynamicznych. Dominują *p* oraz *pp*, a głośność rośnie maksymalnie do *mf*. Ambitus ten jest znacznie szerszy w kolejnych trzech odcinkach, w których od wykonawców wymagane jest uzyskanie od *ppp* aż do *fff*.

3. Zagadnienia wykonawcze

3.1. Rola semantyki tekstu Kasprowicza w interpretacji wokalnejszymanowskiego

Szymanowskiego

W cyklu *Trzy fragmenty do słów poematów Kasprowicza* op. 5 Szymanowski wykorzystał wybrane wersy dwóch hymnów Kasprowicza: *Święty Boże* oraz *Jestem i płaczę*. Tekst słowny pieśni pierwszej oraz drugiej pochodzi z tego samego hymnu – *Święty Boże*, natomiast trzeciej – z hymnu *Moja pieśń wieczorna*. Pełny tekst wszystkich trzech pieśni, a także fragmenty pominięte, zawierają tabele 2, 3 oraz 4 (wraz ze wskazaniem taktów oraz określeń agogicznych wpisanych przez kompozytora).

<i>Święty Boże</i>			
Tekst w Trzech fragmentach z poematów Jana Kasprowicza Karola Szymanowskiego	Oryginalny tekst poematu <i>Święty Boże, Święty Mocny!</i> wersy 1–43	Takty	Agogika
O niezgłębione, nieobjęte moce!	O niezgłębione, nieobjęte moce!	1–16	<i>Lento mesto</i>
Skrzydłami trzepoczę,	Skrzydłami trzepocę		

jak ptak ten nocny, któremu okiem kazano skrwawionym patrzeć w blask słońca.	jak ptak ten nocny, któremu okiem kazano skrwawionem patrzeć w blask słońca...		
Święty Boże, Święty Mocny, Święty a Nieśmiertelny.	Święty Boże! Święty Mocny! Święty a Nieśmiertelny!...	17–20	<i>Tempo I</i>
A moje skrzydła plami krew! Która cieknie bez końca z mojego serca, A oko moje zachodzi mgłą, która jest skonem i mego serca, i duszy mej.	A moje skrzydła plami krew, która cieknie bez końca z mojego serca... A oko moje zachodzi mgłą, która jest skonem i mego serca, i duszy mej!	21–40	<i>Subito più mosso, agitato</i>
Święty Boże, Święty Mocny, Święty a Nieśmiertelny, zmiłuj się nad nami! I niechaj łyzy, które o jasnym poranku wiszą na kłosach wypoczętych zbóż, lub szkliwa pianą okrywają kępy w sen otulonych traw, zmienia się w głośnie skargi i bez ustanku płyną do Twoich zórz.	Niech będzie skonem i Twoim! Święty Boże! Święty Mocny, Święty a Nieśmiertelny, zmiłuj się nad nami! I niechaj łyzy, które o jasnym poranku wiszą na kłosach wypoczętych zbóż lub szkliwa pianą okrywają kępy w sen otulonych traw, zmienia się w głośnie skargi i bez ustanku płyną do Twoich zórz...	41–69	<i>Tempo I</i>
Niechaj rozszarpia na strzępy, na krwawe szmaty łuny świtowe, powstałe nad ziemią, gdzie ból i rozpacz drzemią.	Niechaj rozszarpia na strzępy, na krwawe szmaty łuny świtowe, powstałe nad ziemią, gdzie ból i rozpacz drzemią, ogromne, przez Szatana zapłodnione światy, a może przez Ciebie,	70–79	<i>Più mosso agitato</i>
o Święty, Nieśmiertelny, Święty, Mocny Boże!	o Święty, Nieśmiertelny, Święty, Mocny Boże!	80–88	<i>Meno mosso (Andante)</i>
Dlaczego moje-li wargi mają wyrzucać krwawą pieśń? Płacz ze mną! Dlaczego sam mam iść w tę przestrzeń ciemną, choć żar południa pali się w przestworzu. Dlaczego sam mam wlec się po rozdrożu ku tym pochyłym krzyżom?	Dlaczego moje li wargi mają wyrzucać krwawą pieśń?! Płacz ze mną! Dlaczego sam mam iść w tę przestrzeń ciemną, choć żar południa pali się w przestworze?... Dlaczego sam mam wlec się na rozdroże, ku tym pochyłym krzyżom,	89–92	<i>Adagio</i>
którym na czarne ramiona kracząca siada wrona? I dziobem zmarłe rozsypuje próchno?	którym na czarne ramiona kracząca siada wrona i dziobem zmarłe rozsypuje próchno?	93–105	<i>Allegro agitato</i>
którym na czarne ramiona kracząca siada wrona? I dziobem zmarłe rozsypuje próchno?	którym na czarne ramiona kracząca siada wrona i dziobem zmarłe rozsypuje próchno?	106–114	<i>Meno mosso</i>
Święty Boże! Święty Mocny! Święty a Nieśmiertelny.		115–125	<i>Lento assai. Tempo I</i>

Tabela 2. Zestawienie słów poematu Kasprowicza *Święty Boże, Święty Mocny* oraz pieśni Szymanowskiego *Święty Boże*; **czerwony** – tekst opuszczony przez Szymanowskiego, **zielony** – tekst zmieniony przez Szymanowskiego, **niebieski** – tekst dodany przez Szymanowskiego.

<i>Jestem i płaczę</i>			
Trzy fragmenty... z poematów Jana Kasprowicza	Oryginalny tekst poematu <i>Święty Boże, Święty Mocny!</i> wersy 336–389	Takty	Agogika
Jestem! Jestem i płaczę, biję skrzydłami, jak ptak ten ranny, jak ptak ten nocny,	Jestem! Jestem i płaczę... Biję skrzydłami, jak ptak ten ranny, jak ptak ten nocny,	1–8	<i>Allegro molto, agitato</i>

któremu okiem kazano skrwawionym patrzeć w blask słońca.	któremu okiem kazano skrwawionym patrzeć w blask słońca...		
A u mych stóp samotny kopią grób, a czarna wrona na Bożej Męki usiadłszy ramiona, kracze i kracze bez końca i dziobem zmarłe rozsypuje próchno.	A u mych stóp samotny kopią grób, a czarna wrona, na Bożej Męki usiadłszy ramiona, bez końca kracze i kracze i dziobem zmarłe rozsypuje próchno...	9–18	<i>Meno mosso, Andante mesto</i>
A ci się wloką, światlistą mgieł sierpniowych odziani powłoką, jak cienie do wielkiej się wloką mogiły. Za nimi dziewanny z piaszczystych wydm się ruszyły, z miedź się ruszyły krwawniki, spoza zapłoci bez się ruszył dziki, tatarak zaszumiał w wądocach i z mułu otrząsnąwszy pachnące korzenie, idzie wraz z nimi. Z mokradel kępy rogoży, z przydroży osty o żółtych kolcach, szerokolistne łopiany, senne podbiały, fioletowe szaleje, ciemniste głogi wstały i idą. Liśćmi miękkimi wierzb zaszeleścił rząd, w cichej, rozpaczliwej sunie się żalobie śladem ich drogi. Całe rżyskami zaścielone łany oderwały się w tej dobie od macierzystej ziemi, i niby olbrzymie ściany, wzniosły się w górę i płyną, tą wielką żalu godziną!	A ci się wloką, światlistą mgieł sierpniowych odziani powłoką, jak cienie, do wielkiej się wloką mogiły... Za nimi dziewanny z piaszczystych wydm się ruszyły, z miedź się ruszyły krwawniki, spoza zapłoci bez się ruszył dziki, tatarak zaszumiał w wądocach i z mułu otrząsnąwszy pachnące korzenie, idzie wraz z nimi... Z mokradel kępy rogoży, z przydroży osty o żółtych kolcach, szerokolistne łopiany, senne podbiały, fioletowe szaleje, ciemniste głogi wstały i idą... Liśćmi miękkimi wierzb zaszeleścił rząd i w cichej, rozpaczliwej sunie się żalobie śladem ich drogi... Całe rżyskami zaścielone łany oderwały się w tej dobie od macierzystej ziemi i niby olbrzymie ściany wzniosły się w górę, i płyną, tą wielką żalu godziną...	19–61	<i>L'istesso tempo</i>
A Ty, o Boże, o Nieśmiertelny, o wieńcem blasków owity, na niedostępnym tronie siedzisz pomiędzy gwiazdami! I głową na złocistym spoczawszy Trójkacie, krzyż trójramienny mając u swych nóg, proch gwiazd w klepsydrze przesypujesz złotej, Zmiłuj się, zmiłuj nad nami!	A Ty, o Boże! o Nieśmiertelny! o wieńcem blasków owity! na niedostępnym tronie siedzisz pomiędzy gwiazdami i głową na złocistym spoczawszy Trójkacie, krzyż trójramienny mając u swych nóg, proch gwiazd w klepsydrze przesypujesz złotej i ani spojrzysz na padolny smug! Zmiłuj się, zmiłuj nad nami!	62–72	<i>Tempo I con passione</i>
		73–83	<i>Meno mosso, sostenuto sempre</i>

Tabela 3. Zestawienie słów poematu Kasprowicza *Święty Boże, Święty Mocny* oraz pieśni Szymanowskiego *Jestem i płacę*.

<i>Moja pieśń wieczorna</i>			
Tekst w Trzech fragmentach z poematów Jana Kasprowicza	Oryginalny tekst poematu <i>Moja pieśń wieczorna</i> wersy 34–73	Takty	Agogika
Błogosławioną niech będzie ta chwila,	Błogosławioną niech będzie ta chwila,	1–5	<i>Adagio</i>

kiedy się rodzi wieczorny hymn duszy!	kiedy się rodzi wieczorny hymn duszy!		
Kiedy od cichych pól, od rżysk i rzecznych pobraży, od przecznic i od ugorów, od wypaczonych chat i od tych stodół zwietrzałych chłopięca płacze piosenka:	Kiedy od cichych pól, od rżysk i rzecznych pobraży, od przecznic i od ugorów, od wypaczonych chat i od tych stodół zwietrzałych chłopięca płacze piosenka:	6–23	<i>Moderato, w rytmie mazurka lecz bardzo wolno</i>
A grajże mi, piszczałeczko, a grajże mi, graj! Uliniłem cię z wierzbiny, gdzie ten potok srebrnosiny, gdzie ten szumny gaj; pana pani tam zabiła, zieleni się hej, mogiła, zieleni się hej!	A grajże mi, piszczałeczko, a grajże mi, graj! Uliniłem cię z wierzbiny, gdzie ten potok srebrnosiny, gdzie ten szumny gaj! Pani pana tam zabiła, zieleni się hej! mogiła, zieleni się hej!	24–53	<i>Poco più mosso – Tempo di mazurka</i>
A cierniste krzewie głogu kwiat swój sypie po rozłogu, a szept idzie z kniej; A dusza słucha i słucha, A dzień jej przygasa...	A cierniste krzewie głogu kwiat swój sypie po rozłogu, a szept idzie z kniej!... A dusza słucha i słucha... A dzień jej przygasa,	54–71	<i>Poco meno e rubato</i>
A ona śladem tęsknicy płynie rozlewną falą księżycową, rosami płynie lśniącymi na łąkach i wierchołkami ukojonych drzew, i grzbietem białych gór ku onym dniom zapomnianym, gdy miłość i spokój nie były ogniem trawiącym, ani kamiennym, ślepym przerażeniem. Przestwórz się przed nim roztwiera i przepełniony wiekuiącą nocą topi w swych głębiach wszystko co ją zmogło uragowiskiem i grzechem, i wypełnioną pokutą,	a ona śladem tęsknicy płynie rozlewną falą księżycową, rosami płynie, lśniącymi na łąkach, i wierchołkami ukojonych drzew i grzbietem białych gór ku onym dniom zapomnianym, gdy miłość i spokój nie były ogniem trawiącym, ani kamiennym, ślepym przerażeniem. Przestwórz się przed nią rozszerza i przepełniony wiekuiącą nocą, topi w swych głębiach wszystko, co ją zmogło uragowiskiem i grzechem i wypełnioną pokutą,	72–109	<i>Poco più</i>
wstydu i hańby pociemniałą twarzą, i podeptaniem świętych, Bożych praw. I krwawą zemsty pochodnią, i bólu, bólu strasznego	wstydu i hańby pociemniałą twarzą i podeptaniem świętych, bożych praw i krwawą zemsty pochodnią i bólu, bólu strasznego	110–123	<i>Allegro agitato</i>
tak pożądanym, a tak żrącym widmem.	tak pożądanym, a tak żrącym widmem.	124–128	<i>Adagio</i>

Tabela 4. Zestawienie słów poematu Kasprowicza *Moja pieśń wieczorna* oraz pieśni Szymanowskiego *Moja pieśń wieczorna*

Już pobieżne spojrzenie na powyższe tabele pozwala dostrzec, że Szymanowski, poza tym, że wybrał stosunkowo niedługie fragmenty poematu (co wynika z potrzeb gatunku pieśni), nawet w tych włączonych do pieśni pierwszej i drugiej opuścił niektóre wersy – te szczególnie bluźniercze. Ich pominięcie przez kompozytora sprawiło, że całość nabrała nieco innego wydźwięku. Nasuwa się myśl, że Szymanowski nie zgadzał się z ostrym spojrzeniem Kasprowicza. Pojawia się jednak pytanie – dlaczego pomimo tak wiernego pod innymi względami umuzyycznienia fragmentów poematów, kompozytor usunął element, który można uznać za esencjonalny dla wizji świata ukazanej w poemacie? Można spekulować, że w przeciwieństwie do poezji czytanej osobiście,

pieśni są formą sztuki prezentowanej publicznie (w czasach Szymanowskiego częściej koncertowo, niż półprywatnie – salonowo), przez co poddał je swojego rodzaju cenzurze. To wszystko pozostaje oczywiście w sferze domysłów. Pominiecie dostrzegła jednak Danuta Jasińska:

„Znamienne, że są to wersy o charakterze bogoburczym, z których wyłania się już Kasprowiczowskie pytanie – czy Stwórca świata jest Bogiem czy Szatanem? Kompozytor usuwając ów wątek nie podąża więc za główną myślą poetycką, stara się jednak środkami muzycznymi oddać klimat wyrazowy, jaki emanuje z wybranego tekstu”⁵³.

Inaczej zinterpretowała tę sytuację Katarzyna Suska:

„Jeśli chodzi o wers 14, być może Szymanowski uznał, że zbyt wcześnie w toku poematu pojawia się bezpośrednie, błuźnicze złorzeczenie skierowane do Boga, o bardzo silnym zabarwieniu emocjonalnym. Burzy ono w pewien sposób «układ rozkwitający», który jest osią konstrukcyjną całości. Do tego momentu dynamika zasadniczo nie przekracza jeszcze *forte*, choć pojawia się pojedyncze *ff*, służące tylko wyodrębnieniu słowa «krew!». Pominiecie wersów 30 i 31 wydaje się wynikać z pewnego planu harmonicznego. Otóż suplikacja, która następuje po słowach: «gdzie ból i rozpacz drzemią», znacznie odbiega od oryginalnej melodii suplikacji i jest chromatycznym pochodem w dół. Natomiast nawiązanie do tej melodii pojawia się wcześniej w postaci charakterystycznego półtonu *h-ais* na słowach: «rozpacz drzemią»”⁵⁴.

Autorka uznała formę pieśni *Święty Boże* za „układ rozkwitający”, literacki chwyt, który polega na powtarzaniu jednego fragmentu tekstu w za każdym razem bardziej rozbudowanej wersji. Refrenicznie nawracająca suplikacja podlega właśnie tej zasadzie „rozkwitania”. Kompozytor – wzorem Kasprowicza – dąży do stopniowania napięcia. Dlatego nagły wybuch emocjonalny („Niech będzie skonem i Twoim!”), wymagający odpowiedniej interpretacji za pomocą środków muzycznych, nie odpowiada tej koncepcji⁵⁵.

Drugą zastanawiającą kwestią jest zamiana słów w *Mojej pieśni wieczornej* (zob. tabela 4 *poco più*). Zmiana zaimka osobowego z „nią” na „nim” zmienia sens wypowiedzi. „Nią” odnosi się do słowa „dusza” występującego 11 wersów powyżej. Analogicznie, poniżej czytamy, że przestwór „topi w swych głębiach wszystko co ją [a

⁵³ D. Jasińska, op. cit., s. 40.

⁵⁴ K. Suska, *O poezji...*, op. cit., s. 91.

⁵⁵ Ibidem; opis pieśni *Święty Boże* znajduje się w Części III, Rozdziale I, s. 87-100.

więc nadal duszę] zmoгло”. U Szymanowskiego niejasne jest do czego odnosi się zaimiek „nim”. Czy w ogóle była to celowa zmiana, czy błąd, powtarzany konsekwentnie od pierwszego wydania pieśni. Według dostępnych źródeł ani w pierwszym wydaniu *Ginącemu światu*⁵⁶ z 1902 roku, ani w rękopisie *Mojej pieśni wieczornej*⁵⁷ Kasprowicza nie występuje „nim”.

3.2. Specyfika fraz wokalnych w odniesieniu do ukształtowania tekstu Kasprowicza

Ukształtowanie fraz wokalnych w pieśniach Szymanowskiego w odniesieniu do oryginalnego tekstu Kasprowicza jest zagadnieniem istotnym z punktu widzenia wykonawcy. Analiza utworu literackiego wskazuje na typowe cechy, które podkreślił kompozytor, a które nie powinny pozostać niezauważone przez śpiewaka. Szymanowski dostosował tekst Kasprowicza do własnych potrzeb. W większości przypadków, nie modyfikuje to wydźwięku słów. Kompozytor lepiej dopasował tekst do fraz wokalnych, co znacznie pomaga zarówno w odbiorze, jak i wykonaniu dzieła. Bardziej inwazyjne ingerencje polegają na zastąpieniu wykrzykników i znaków zapytania pojedynczą kropką (tabela 2 *lento mesto, tempo I, allegro agitato*).

pa - li się w przestworzu. Dla - cze-gosam mam wlec się po roz-dro-żu ku tym pochy-łym krzy - żom?
- el so- leil rou- ge et me trai-ner seul sans joie et sans re - pos vers tes crois lu - gu - bres?

101

PWM 9748

Przykład 1. K. Szymanowski, *Trzy fragmenty...*, *Święty Boże*, t. 101–105.

Przykład 1 pokazuje odcinek, w którym Szymanowski dodał znak zapytania po słowie „krzyżom”, zamiast przecinka, jak u Kasprowicza. Myśl muzyczna dominuje tu nad myślą poetycką. Zaplanowana kulminacja i podkreślenie fermatą wyrazu „krzyżom”, a także wyraźne oddzielenie następnego taktu poprzez fermatę na końcu taktu 105,

⁵⁶ J. Kasprowicz, *Ginącemu...*, op. cit.

⁵⁷ Idem, *Moja pieśń wieczorna*, skan rękopisu, polona.pl [https://polona.pl/item-view/a557755f-b4c5-484f-afd5-5817b17c2d0c?page=4, dostęp: 10.09.2025].

tworzy cezurę emocjonalną. Pozwala to wykonawcy na zejście z najwyższego stopnia emocji i przygotowanie kolejnej frazy. Pozostawienie oryginalnej interpunkcji czyniłoby te dwa takty prawie niemożliwymi do wykonania. Takie działanie Szymanowskiego mogłoby też stanowić dodatkowy argument przemawiający za tym, że Szymanowski zmienia wydźwięk tekstu, jednak wydaje się, że jego cel jest tutaj inny. Szczegółowa analiza pieśni pozwala stwierdzić, że Szymanowski uzyskał w ten sposób po prostu inny rozkład napięcia, pozwalający skondensować myśl Kasprowicza, zmieścić ją w niedługiej formie, zachowując jego wyjątkowy charakter.

W tym samym odcinku Szymanowski zmienił źródłowe „?!” na „?” (tab. 2 s. 29–30; przykł. 2, s. 35).

krwawą pieśń? Płacz ze mną Dla - cze - go sam mam iść w tę przestrzeń cie - mną, choć żar połud - nia
 dou - leur? Sei - gneur - ! Pour - quoi dois - je seul sui - vre ma rou - te sous le cru -

Przykład 2. K. Szymanowski, *Trzy fragmenty...*, *Święty Boże*, t. 96–100.

Zakończenie wersu zostało więc pozornie osłabione. Jednak charakter frazy słowno-muzycznej, ekspresja oraz agogika wcale nie wskazują na złagodzenie pytania. Funkcję wykrzyknika przejęły elementy muzyczne, sugerujące odpowiednią intonację. Można przypuszczać, że zmiany interpunkcji zostały w takich wypadkach podyktowane raczej uproszczeniem zapisu.

Podobna sytuacja ma miejsce w pierwszym cytacie suplikacji. Szymanowski zrezygnował z wykrzykników Kasprowicza na rzecz budowania spójnej, bardziej jednolitej potrójnej frazy, będącej centrum tematycznym pieśni pierwszej. Zastosowanie oryginalnej mogłoby osłabić temat oraz odebrać mu wrażenie spójności.

Jestem i płaczę oraz *Moja pieśń wieczorna* przynoszą kolejne przykłady większej ingerencji w tekst. W pieśni drugiej Szymanowski zamienił kolejność wersów (tabela 3, s. 30–31, takty 15–16).

Bo - żej Mę - ki u - siadł-szy ra-mio- - na kra - cze i kra - cze bez koń - ca, i
 - met d'u-ne vieil - le croire jet - te vers - les cieux u - ne plain - te lu - gu - bre, son

ten. ten. ten. ten.

13 f f ff

Przykład 3. K. Szymanowski, *Trzy fragmenty...*, *Jestem i płaczę*, t. 13–16.

Pozwoliło to kompozytorowi ukształtować frazę słowno-muzyczną tak, by podkreślić oryginalny wers „bez końca”, nadać mu funkcję kulminacji (przykł. 3). Jednocześnie powtórzenie w sformułowaniu „kracze i kracze” zostaje wyodrębnione za pomocą regularnego wznoszącego układu – pozwala to odzwierciedlić sens w warstwie muzycznej. Katarzyna Suska uważa ten środek za przykład świadomie skonstruowanej przez kompozytora sugestii wyobraźniowej, która wpływa na postrzeganie danego fragmentu muzycznego. Drobnym z pozoru zabiegiem przestawienia szyku słów, w połączeniu z określonym kierunkiem linii melodycznej, służy, zdaniem autorki, wywołaniu konkretnego obrazu, co może być istotne dla wykonawcy i działać na jego wyobraźnię:

„Sposób uporządkowania linii melodycznej, przywołujący konstrukcję recytatywu, wraz z akordowym (imitującym organy) brzmieniem fortepianu sugeruje zjawisko ruchu i nadaje temu ruchowi kierunek. Powstaje wyobrażenie kinetyczne – przesuwanie się kierunku patrzenia. Tekst ukazuje siedzącą na krzyżu wronę, obrzydliwie i złowrogo kraczącą. Jan Kasprówicz pisze:

a czarna wrona,
 na Bożej Męki usiadłszy ramiona
 bez końca
 kracze i kracze

Kompozytor dokonuje drobnej zmiany, ale czyni to bardzo świadomie. Przestawia dwa ostatnie wersy:

a czarna wrona,
 na Bożej Męki usiadłszy ramiona
 kracze i kracze,
 bez końca

Ten obraz napawa nas grozą, bo postrzegamy go – dzięki muzyce – w kierunku od dołu ku górze. Jednocześnie widzimy Krzyż Męki Pańskiej z perspektywy ludzkiej, z pozycji własnego poniżenia, zgodnie z wolą poety. Kasprówicz jako autor tekstu, chce pokazać nam,

ze Bóg jest odległy i niedostępny. Szymanowski dodaje nową wartość estetyczną w postaci sugestii ruchu i przestrzeni. Symboliczny obraz poprzez zabieg muzyczny zyskuje nowy dramatyzm i ostrość⁵⁸.

W zmianie w takcie 43 *Mojej pieśni wieczornej* można z kolei zauważyć inną intencję (przykł. 4, s. 37). Zmiana kolejności wyrazów wzmacnia taneczny charakter odcinka *Poco più mosso* – *Tempo di mazurka* zostaje.

pp

rit.

pa - na pa-ni tam za-bi - ła, zie - le - ni się hej, mo - gi - ła, zie - le - ni się, hej!
Où re-po-se le beau sei-gneur que tu - a la da-me blon - de, cel - le qu'il ai - ma!

43

ppp

ten.

f dolce marc.

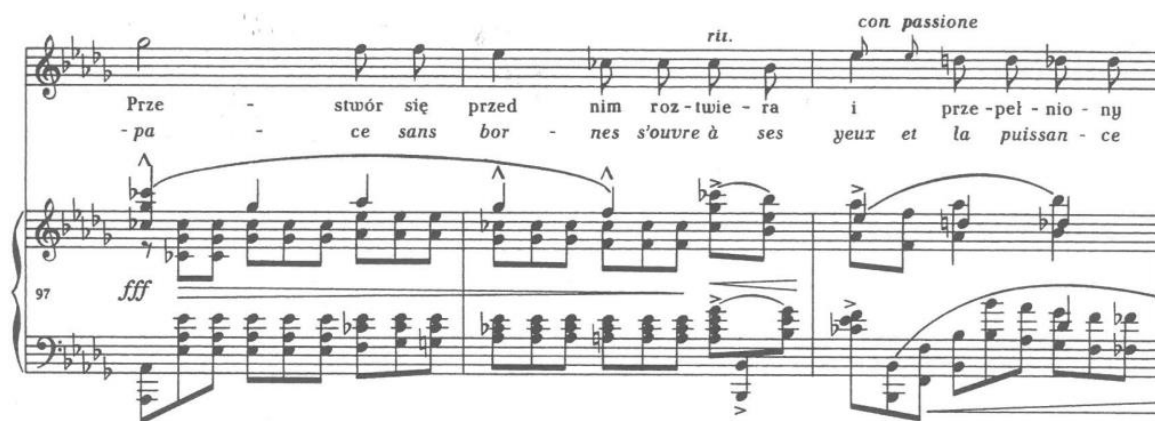
Przykład 4. K. Szymanowski, *Trzy fragmenty...*, *Moja pieśń wieczorna*, t. 43–48.

Dzięki inwersji słów „pani pana” w wersie Kasprowicza, kontrast tekstowy pomiędzy taktami 43 i 44 ulega wzmocnieniu. Samogłoska „a” dominująca w tym zestawieniu, nadaje większą melodyjność i jasność, otwartość całemu motywowi muzycznemu. Zestawienie „pani pana” przy zastosowaniu rytmu mazurowego tworzyłaby niebezpieczeństwo powstania zbitki „pa-nipana”, co z kolei osłabiłoby akcentowane „tam” w kolejnym takcie. Kompozytor kształtuje narrację (w tym frazę wokálną) konsekwentnie, nawet na tak podstawowym poziomie, jakim są pojedyncze samogłoski.

Podobną motywację możemy podejrzewać w zmianie w taktach 97–98 tej samej pieśni. „Roztwiera” wprowadzone zamiast „rozszerza” zdaje się podyktowane wybuchowym brzmieniem zbitki „ztw” (przykł. 5, s. 38). Dzięki temu zaplanowany przez kompozytora wybuch ekspresji zyskuje muzycznie w co najmniej dwóch aspektach. Po pierwsze silniej ujawniają się cechy ekspresjonistyczne tej frazy. *Ritenuto* i zdublowanie melodii głosu w partii fortepianu, a także *crescendo* na dwóch ostatnich ósemkach jest muzycznym odwzorowaniem słowa i „otwiera” przestrzeń przed kolejną frazą oznaczoną dodatkowo *con passione*. Po drugie, ułatwione zostaje wykonanie. Odtworzenie frazy zapisanej przez kompozytora w zaproponowanej przez niego dynamice przy zachowaniu

⁵⁸ K. Suska-Zagórska, *Pamięć...*, op. cit., s. 35-36.

oryginalnego „rozszerza” mogłoby przysporzyć problemów – ze względu na występujące obok siebie „sz” i „rz”. Taki układ spółgłosek szczelinowych, a w szczególności bezdźwięcznej głoski „sz”, skutkowałby potencjalnym osłabieniem akcentu muzycznego zaplanowanego na trzecią miarę taktu 98, a następnie utrudniałby uzyskanie efektu „roztwierania”.



Przykład 5. K. Szymanowski, *Trzy fragmenty...*, *Moja pieśń wieczorna*, t. 97–99.

3.3. Plan dynamiczny jako główne medium stylu ekspresjonistycznego

Pieśni Karola Szymanowskiego wyróżniają wielokrotne, często nagłe, zmiany dynamiczne. To właśnie w dużym stopniu dzięki nim odczuwalne stają się cechy ekspresjonistyczne *Trzech fragmentów*. W całym cyklu występują oznaczenia dynamiczne od *ppp* do *fff*, a amplituda w każdym z ogniw wygląda następująco:

- *Święty Boże* – od *ppp* do *fff*
- *Jestem i płaczę* – od *pp* do *fff*
- *Moja pieśń wieczorna* – od *ppp* do *fff*

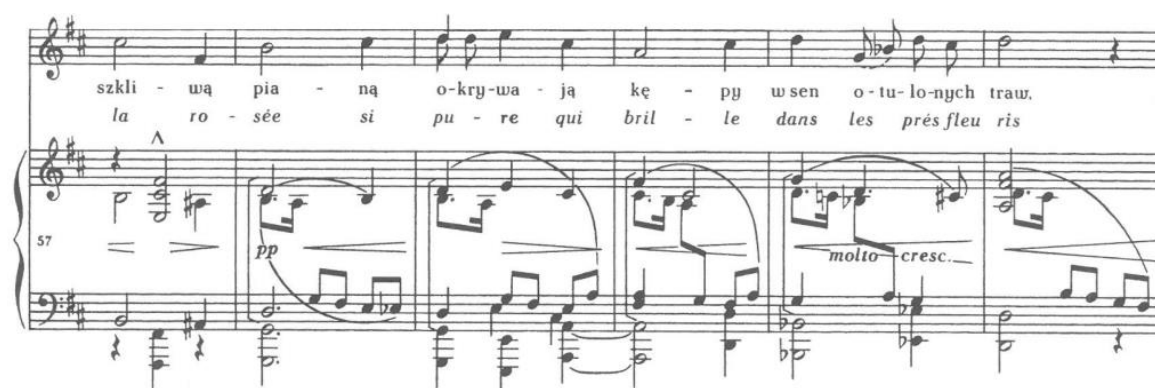
Jak więc można zauważyć, utwór charakteryzuje duże zróżnicowanie planu dynamicznego. Szymanowski dokładnie zarysował oczekiwane zmiany, stosując *crescendo* i *decrescendo* zapisane wzdłuż konkretnych wartości nutowych, lub za pomocą komentarza *subito*. Ponadto, użył dodatkowych określeń sugerujących ekspresję, jak *con passione*, *mesto*, *agitato*.

W *Święty Boże* zauważalne są dwa aspekty. Po pierwsze z każdym powtórzeniem suplikacji dynamika narasta, a każdy z trzech–motywów staje się osobną rosnąco-opadającą falą (przykł. 6, s. 39) Cytat porządkuje więc utwór nie tylko powracającymi słowami i melodią, ale i powracającym planem dynamicznym. Zaburzony jest on tylko w taktach 89–91, które, ze względu na odejście od reguły, przygotowują i zapowiadają dramatyczność kolejnego odcinka.



Przykład 6. K. Szymanowski, *Trzy fragmenty...*, *Święty Boże*, t. 17–20.

Drugą istotną kwestią jest niepokój pozostałych odcinków pieśni, wywołany zmiennym tempem, wyrazem i dynamiką. Kontrastuje on z uporządkowanym modlitewnym wezwaniem. Niejednorodność ta – zwłaszcza natężenia dźwięku – należy również do słownika ekspresjonizmu i pozwala oddać silne emocje ujęte w poemacie Kasprowicza. W tym samym procesie, na zasadzie kontrastu, umożliwia to wyróżnienie taktów z tekstem zawierającym impresjonistyczne opisy (przykł. 7).



Przykład 7. K. Szymanowski, *Trzy fragmenty...*, *Święty Boże*, t. 57–62.

W przykładzie 7 zauważyć można stosowane często przez Szymanowskiego *crescendo* i *decrescendo* na przestrzeni jednego lub dwóch taktów, dające efekt falowania, ewokujący ekspresjonistyczny niepokój.

Warto również wziąć pod uwagę bardzo gwałtowne zmiany dynamiczne w pieśni pierwszej (przykł. 8, s. 40). One również pozwalają stworzyć poczucie niepokoju, dodatkowo wzmacniane nagłymi zwrotami emocjonalnymi wynikającymi z faktury, sposobu prowadzenia melodii i tekstu słownego zawartego w muzyce.

Allegro agitato

Bo - ze!
- tel - le!

Dla - cze - go mo - je - li war - gi ma - ją wy - rzu - cać
Pour - quoi mes lèvres te di - sent seu - les mon chant de

91

lunga *ff subito* *ff*

Przykład 8. K. Szymanowski, *Trzy fragmenty...*, *Święty Boże*, t. 91–95.

Jestem i płaczę prezentuje nieco inny, choć równie intensywny plan dynamiczny. Utwór rozpoczyna się wykrzyknieniem „Jestem!”, opatrzonym przez kompozytora oznaczeniem *sff* (przykł. 9). Dodatkowo określenie *agitato* może wpływać również na dynamikę, za pomocą której (między innymi) wykonawca może kształtować burzliwy charakter pierwszych fraz. Tak podkreślone przez kompozytora, a wydzielone przez Kasprówicza jako osobny wers, zawołanie, jest właściwie muzycznym ekwiwalentem krzyku. W połączeniu z długimi wartościami rytmicznymi, statycznością partii fortepianu oraz oddzieleniem od części narracyjnej przez pauzę z fermatą, otrzymujemy efekt wyolbrzymienia.

Allegro molto, agitato

sff

Je - stem! Je - stem i pla - cze, bi - je skrzy - dla - mi, jak
Je souf - fre! Je souf - fre je pleu - re Je bats des ai - les tel

sff *ff*

Przykład 9. K. Szymanowski, *Trzy fragmenty...*, *Jestem i płaczę*, t. 1–3.

Kompozytor, kończąc ten odcinek w wysokiej dynamice, oddziela kolejny przez wpisanie fermaty na pauzie, przed rozpoczęciem w tempie *meno mosso*, *andante mesto*. *Mesto* nie będące określeniem tempa w ścisłym rozumieniu, a raczej sugestią dotyczącą ekspresji, współbrzmi z podaną przez kompozytora w partii dynamiką *pp*. Tak duże

kontrasty pomiędzy sąsiadującymi ze sobą odcinkami, ponownie przywodzą na myśl typowe dla ekspresjonizmu przeskok między skrajnymi stanami.

W odcinku *L'istesso tempo* wprowadzona zostaje nowa idea w planie dynamicznym pieśni, najbardziej charakterystyczna dla *Jestem i płaczę*. W taktach 19–61 kompozytor powoli zaczyna budować gradację do kulminacji w kolejnym odcinku. Początek tego procesu dostrzec można w takcie 27 (przykł. 10). Szymanowski prowadzi wykonawców i słuchaczy od delikatnych, impresjonistycznych opisów przyrody, opatrzonych dynamiką z zakresu *pp*, *p*, *mf* aż do ekspresjonistycznego wybuchu emocji, w momencie powrotu do materiału muzycznego z *allegro molto*, *agitato*.

a tempo
poważnie, równo
(jakby w pochodzie żałobnym)

Za ni - mi dzie-wan-ny z piasz - czys - tych wydm się ru - szy - ły, z miedz się ru -
Les hau - tes mo - lè - nes sui - vent le tris - te cor - tè - ge, et les pen -

27 *pp*

8

Przykład 10. K. Szymanowski, *Trzy fragmenty...*, *Jestem i płaczę*, t. 27–29.

Nietypowy komentarz „Jakby w pochodzie żałobnym” wskazuje bardzo precyzyjnie ekspresję i ma zdecydowany wpływ na rozplanowanie dynamiki w partii wokalne. Pomimo impresjonistycznego charakteru muzycznego opisu powstającej przyrody, z dodanym przez Szymanowskiego echem dzwonu, uderzającego i ściszącego się, dynamika rośnie. Od taktu 39 Szymanowski wpisał „od tego miejsca z wzrastającą wciąż siłą i namiętnością”. Dotychczasową grę barwą i subtelną dynamiką stopniowo zastępuje atmosfera rosnącego niepokoju, tworzona przez *accelerando* oraz coraz wyższą dynamikę. Frazy muzyczne wciąż cechuje jednak duże wewnętrzne zróżnicowanie głośności. Poczucie „falowania” trwa aż do 54 taktu, w którym rozpoczyna się ostatnia fala, która rozbija się z impetem w taktach końcowych, co przesuwając krąg emocjonalny znów z obrębu impresjonizmu w krąg ekspresjonistyczny.

Ostatnie dwa odcinki prowadzone są w bardzo wysokiej dynamice i w podkreślającym je burzliwym tempie. Utwór kończy się w podobny sposób, w jaki się rozpoczął. Szymanowski wpisał *sff* na prawie każdej akcentowanej nucie w ostatnich czterech taktach pieśni (przykł. 11, s. 42), czym wzmocnił dramatyzm słów. Warto też

zwrócić uwagę na podniosłość tego zakończenia. Ekspresjonistyczna, szokująca dynamika ostatnich akordów fortepianu przywodzi na myśl piony wykonywane na organach, być może z zastosowaniem wszystkich registrów, a pełne brzmienie przywodzi na myśl uderzenia dzwonu. Jest to typowy przykład połączenia estetyki ekspresjonizmu z symbolizmem.



Przykład 11. K. Szymanowski, *Trzy fragmenty...*, *Jestem i płaczę*, t. 79–83.

Moja pieśń wieczorna, podobnie jak *Święty Boże*, zaczyna i kończy się w cichej dynamice. W planie dynamicznym trzeciej pieśni także zaznacza się charakterystyczne narastanie i opadanie natężenia dźwięku na przestrzeni fraz. Trzy początkowe odcinki utrzymane są w dynamice bliskiej *piano*, rzadko sięgającej *mezzo forte*. Ponownie towarzyszy temu poczucie odejścia przez kompozytora od ekspresjonizmu w kierunku impresjonistycznego malarstwa dźwiękowego.

W kolejnym odcinku, oznaczonym jako *Poco meno e rubato*, następuje przemiana wyrazu. Spojrzenie przesuwają się z natury na duszę. Szymanowski podkreśla zmianę perspektywy, wprowadzając większą rozpiętość dynamiczną w kolejnych frazach, pozostawiając jednak w większości ich falujący kształt, który stopniowo staje się coraz bardziej rwany. Nośnikiem ekspresjonizmu w tym fragmencie staje się nie dynamika, lecz melodyka – oparcie jej na interwale oktawy w połączeniu z półtonem, niosących znaczny ładunek dramatyczny. (przykł. 12, s. 43). Powtarzający się schemat motywiczny w partii fortepianu oraz ciągle narastanie głośności prowadzi do kulminacji w takcie 97 utrzymanym w dynamice *fff*. Opadająca fraza wokalna, rozrzedzająca się faktura fortepianu i *rallentando* z kolei kształtują płynne zejście do *pp* w takcie 109.



Przykład 12. K. Szymanowski, *Trzy fragmenty...*, *Moja pieśń wieczorna*, t. 29–92.

W *Allegro agitato* zaś ekspresjonizm przejawia się w bardzo szybkim wzroście od *pp* (t. 110) do *fff* (t. 120) oraz ponownie, w falowaniu frazy, skokach interwałowych i nagłych akcentach (przykł. 13).



Przykład 13. K. Szymanowski, *Trzy fragmenty...*, *Moja pieśń wieczorna*, t. 110–114.

Po tym – ostatnim już w całym cyklu – wybuchu emocjonalnym, następuje końcowy odcinek, utrzymany w tym samym tempie, co początek pieśni – *Adagio*. Jego opadająca fraza kończy utwór w dynamice *ppp* ze wskazaniem *morendo*. Plan dynamiczny całości domknięty zostaje powolnym przejściem w ciszę.

Można spostrzec analogię dynamiki między początkiem pierwszej pieśni, a zakończeniem trzeciej. Taka rama daje poczucie spójności cyklu, a jednocześnie może stanowić pole do interpretacji w kontekście tekstu i muzyki, a także wartości reprezentowanych przez artystów Młodej Polski.

Intensywna zmienność w *Trzech fragmentach z poematów Jana Kasprowicza*, zarówno na poziomie całego cyklu, jak i poszczególnych utworów, stanowi duże wyzwanie dla wykonawców. Niektóre ze wskazań dynamicznych proponowanych przez kompozytora okazują się niemożliwe do wykonania, jeśli interpretuje się je jako

dotyczące wyłącznie głośności, w oderwaniu od kierunku frazy, interwaliki, faktury czy tekstu słownego. Zwłaszcza umieszczenie utworu na tle ekspresjonizmu, symbolizmu i impresjonizmu oraz odniesienie ich założeń do planu dynamicznego każdej z pieśni, pozwala przełożyć konkretne oznaczenia dynamiczne na rodzaj wyrazu emocjonalnego, co następnie umożliwia uzyskanie spójnego wykonania.

3.4. Kształt i przekaz artystyczny *Trzech fragmentów* w odczuciu współczesnego wykonawcy

Cykl pieśni *Trzy fragmenty z poematów Kasprowicza* oraz oryginalny tekst poetycki liczą sobie już ponad sto lat, mimo to okazują się wciąż aktualne. Uniwersalne tematy w nich zawarte umożliwiają odczytanie i szczere przeżycie ich przez wykonawcę XXI wieku, pozornie bardzo odległego od epoki Kasprowicza i Szymanowskiego. Język muzyczny kompozytora w połączeniu z charakterystyczną treścią i formą poematów, tworzy czytelny przekaz, dotyczący tematów takich, jak cierpienie jednostki i grupy, poczucie niesprawiedliwości i żalu wobec świata i jego Stwórcy czy nawet zwątpienie w jego wszechmoc. Słuchacz i wykonawca mogą w pieśniach odnaleźć własne emocje wyrzutu i gniewu, swój krzyk rozpacz lub osobistą melancholię i głęboki smutek, mogą ją też za pośrednictwem słów Kasprowicza i dźwięków Szymanowskiego wyrazić.

Cytat muzyczny suplikacji w pieśni pierwszej, pomimo postępującej sekularyzacji społeczeństwa, pozostaje nawet dzisiaj zrozumiałym symbolem błagalnym, działającym mocno na wyobraźnię słuchacza i wykonawcy. *Święty Boże* zostało zorganizowane wewnętrznie przez Szymanowskiego na zasadzie dychotomii. Przeplatają się tu odcinki rodzącego się wyrzutu, emocje takie jak smutek, złość, a nawet wściekłość, z odcinkami wyrażającymi błaganie o litość, podszyte przeczuciem jego daremności. Bezsilność wobec świata i wobec absolutu, wybrzmiewająca w całej pieśni, jest uczuciem uniwersalnym, dotyczącym ludzi zawsze i wszędzie, i to w niej właśnie współczesny wykonawca, a następnie słuchacz, może odbić własne doświadczenie.

Pieśń druga porusza podobną do pierwszej tematykę, jednak jej najważniejszy wątek, czyli pochod przyrody do „wielkiej mogiły” wydaje się początkowo znacznie mniej oczywisty. Słowa i narastająca muzyka Szymanowskiego, o intensyfikującym się marszowym charakterze, daje wykonawcy możliwość stopniowego rozpoznawania gromadzących się uczuć. Dobrze zwrócić uwagę, że pochod ten kończy się kulminacją, w której formułowany zostaje wobec Boga zarzut obojętności względem stworzenia, a zakończony gorącym błaganem, które może być wielorako interpretowane.

Wykonawca może odnaleźć w nim wciąż tłącą się iskierkę nadziei na boską interwencję lub wypowiedzieć je jak pustą formułę, ukształtowaną w ostateczny wyraz niewiary nie tylko w działanie, ale nawet istnienie Boga. Cały pochód zaś, powolne narastanie emocji, wykonawca może odczytać jako stopniowe popadanie w szaleństwo, rozprzestrzeniający się gniew lub cokolwiek innego, co pozwoli śpiewakowi naturalnie doprowadzić do tak gwałtownego wybuchu w kulminacji. Różnorodność możliwych sposobów interpretacji, a zarazem intuicyjne nakierowanie na osobisty ton poprzez muzykę, pozwala na uznanie ponadczasowości *Jestem i płaczę*.

Moja pieśń wieczorna, szczególnie w porównaniu z poprzedzającymi ją pieśniami, staje się refleksją, odpoczynkiem po intensywnych przeżyciach. Wykorzystana przez Szymanowskiego w trzeciej pieśni stylizacja, pozwala przenieść się współczesnemu wykonawcy we wspomnienie własnej idyllicznej przeszłości, w spokój natury, miejsce i czas bez troski. Jednocześnie jako organiczna część takiego marzenia, jawi się brutalny obraz rzeczywistości, obrazowany przez Szymanowskiego przez kolejne, kontrastujące z ujętymi w rytm mazurka, ilustracjami. W tej kolejnej już dyktomii, wykonawca może odczytać powszechne ludzkie uczucie, dysonansu pomiędzy wspomnieniami sielskiego świata dzieciństwa, utraconego raju, a trudami (często odczuwanymi jako niesprawiedliwymi) teraźniejszości. Ta, urastająca do rozrywającego pragnienia, nostalgia, ponownie, jest czymś na stałe związanym z człowieczeństwem, pozwalającym budować mosty porozumienia pomiędzy pokoleniami.

Cykl jako całość staje się dla wykonawcy trzyczęściowym doświadczeniem głębokich emocji, pozwalającym mu odnaleźć w odwiecznych tematach zawartych w słowach i w muzyce własne oblicze. Interpretacja kompozycji Szymanowskiego może zarazem przynieść ogromną satysfakcję, jak i trud, związany z ciężarem uczuć, które zostały w niej zawarte. *Trzy fragmenty* wymagają od artysty wysokiej wrażliwości i dojrzałości. Artysta nie odnajdzie w nich „ładnej” muzyki, a pełne spektrum nie zawsze pięknych emocji, nakazujące sięgać głęboko wewnątrz siebie.

Rozdział III

Współczesne umuzycznienie *Hymnów – Dies Irae* Stanisława Rzepieli

1. Twórczość wokally-instrumentalna Stanisława Rzepieli

Stanisław Rzepiela jest przedstawicielem pokolenia polskich kompozytorów urodzonych w ostatniej dekadzie XX wieku. W 2015 uzyskał dyplom licencjacki w klasie kompozycji prof. dr. hab. Marcela Chyrzyńskiego, w 2018 dyplom magisterski w klasie kompozycji dr. hab. Macieja Jabłońskiego w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie (wtedy Akademii Muzycznej w Krakowie). Ponadto w roku 2020 uzyskał dyplom magisterski w klasie dyrygentury prof. dr. hab. Rafała Jacka Delekty. Ukończył także klasę skrzypiec w Państwowej Szkole Muzycznej II st. im. Władysława Żeleńskiego w Krakowie.

Początkowo jako wykształcony skrzypek, uprawiał przed wszystkim twórczość instrumentalną. Z biegiem czasu centrum jego zainteresowań przesunęło się jednak w stronę muzyki wokally i wokally-instrumentalnej, które obecnie stanowią główny nurt jego działalności.

Najważniejszą inspiracją dla Rzepieli tekst literacki, a fundamentem jego kompozycji – relacja słów z muzyką. W centrum procesu twórczego pozostają: wokallność melodii, świadome kształtowanie harmonii oraz integracja muzyki z elementami teatralnymi i narracyjnymi. Dotychczas w dorobku kompozytorskim Rzepieli znalazło się wiele utworów wokally-instrumentalnych, które zostały, z podstawowymi informacjami, zamieszczone w tabeli 5.

Muzyka autonomiczna	Muzyka użytkowa
<i>Pieśń o Bogu ukrytym. Wybrzeża pełne ciszy</i> na orkiestrę kameralną i chór żeński (2013), prawyk. na koncercie laureatów II Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego <i>PatriPatriae</i> (2014, ZPSM im. W. Kilara w Katowicach)	<i>Kochankowie z Marony</i> , muzyka do słuchowiska radiowego wg J. Iwaszkiewicza; reż. A. Turowiec, opieka ped. A. Brzoska (2013), Festiwal Prapremier w Bydgoszczy (2013)
<i>De sancto Stanislao</i> na chór mieszany <i>a cappella</i> (2013)	<i>HeeHeeHatty. Co to tak pada?</i> , muzyka do krótkometrażowego filmu animowanego dla dzieci; reż. T. Głodek, muz. S. Rzepiela, D. Troya Molina (2014), Festival du Film d'Animation de Paris, 57th International Leipzig Festival for Documentary and Animated Film, FESTIVAL CINE JUNIOR France, TIFF Kids Film Festival w Toronto, O!Pla.
<i>Pieśń o Bogu ukrytym. Wybrzeża pełne ciszy</i> oratorium na solistów, recytatora, orkiestrę kameralną i chór żeński (2014), prawyk. na festiwalu <i>Cracovia Sacra</i> (2014, Bazylika Św. Trójcy w Krakowie)	<i>Kop-Ciuszek, czyli bajka o królownie co za dużo ciuchów miała</i> , muzyka do spektaklu; reż.

Peccantem me quotidie na chór żeński <i>a cappella</i> (2016), prawyk. na koncercie wielkopostnym „Stała matka bolejąca” (2017, Kościół Św. Kazimierza w Krakowie) Credo na chór mieszany i zespół instrumentalny (2016), prawyk. na festiwalu <i>Cracovia Sacra</i> (2016, Kościół oo. Bernardynów w Krakowie) The Bells na sopran solo z towarzyszeniem fortepianu (2017), prawyk. podczas rozdania Stypendiów Twórczych Miasta Krakowa (2017) Totapulchra es, Maria na chór mieszany i zespół instrumentalny (2017), prawyk. na festiwalu <i>Cracovia Sacra</i> (2017, Kościół Św. Kazimierza w Krakowie) Stabat Mater Dolorosa na chór żeński <i>a cappella</i> (2017), prawyk. na koncercie laureatów III Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego <i>PatriPatriae</i> (2018, ZPSM im. W. Kilara w Katowicach) Δημήτηρ (Demeter) na solistów, aktorów, tancerzy, chór i orkiestrę (2018), prawyk. festiwalu Duetissimo (2018, Filharmonia Krakowska) Bóg mnie opuścił na tenor solo z towarzyszeniem fortepianu (2019), prawyk. na Międzynarodowym Festiwalu i Konkursie Sztuki Wokalnej im. Ady Sari (2019, Nowy Sącz) Missa Descendens na chór mieszany <i>a cappella</i> (2019) Ubi caritas na chór mieszany <i>a cappella</i> (2022) Väinämöisenloitsuja na chór męski <i>a cappella</i> (2024) Dies Irae na tenor solo i zespół instrumentalny (2024)	W. Jurewicz, scen. G. Reszka (2015), Teatr Dzieci Zagłębia (2015) W krainie muzyki, muzyka do sztuki teatralnej dla dzieci; scen. i reż. K. Nurkowska (2015), Szkoła Podstawowa im. Kapitan AK Jadwigi Beaupré w Sygneczowie (2015) Otello, muzyka do spektaklu (2016); scen. i reż. A. Skorupa, PWST w Krakowie (2016) Narodowe strzelanie do kultury. Cel: teatr, opracowanie muzyczne performatywnego czytania fragmentów <i>Serca ciemności</i> J. Conrada w przekładzie J. Dukaja, Conrad Festival w Krakowie (2017) Rzecz o stworzeniu artysty, baśń muzyczna; scen. i reż. W. D. Terechowicz (2017), Cricoteka (2017) Boska komedia. Piekło, muzyka do spektaklu; scen. i reż. M. Rasiewicz, Akademia Ignatianum w Krakowie (2017) Edyp, muzyka do spektaklu; reż. A. Skorupa, scen. P. Urbanowicz, A. Skorupa, opieka ped. R. Ziolo (2017), PWST w Krakowie (2017) Magiczny las, muzyka do sztuki teatralnej dla dzieci; scen. i reż. K. Nurkowska, VI Gminny Przegląd Teatrzyków Dziecięcych „Teatr i my” w Krzyszkowicach (2017) Na weselu, muzyka do spektaklu; reż. R. Sadowski, scen. M. Malinowski (2020) Wiatr, deszcz i co tam chcecie, muzyka do cyklu edukacyjnego Filharmonii Krakowskiej „Bajki muzyką pisane”; scen. D. Stańczuk, reż. M. Czerwień (2022) Fredro dzieciom – Paweł i Gaweł, muzyka do cyklu edukacyjnego Filharmonii Krakowskiej „Bajki muzyką pisane”; scen. M. Czerwień, reż. R. Sowa (2023) Fredro dzieciom – Wiatr i Noc, muzyka do cyklu edukacyjnego Filharmonii Krakowskiej „Bajki muzyką pisane”; scen. M. Czerwień, reż. R. Sowa (2023) Słoń – trębacz jakich mało, muzyka do cyklu edukacyjnego Filharmonii Krakowskiej „Bajki muzyką pisane”; scen. D. Stańczuk/T. Pyrczak, reż. T. Pyrczak (2023) Fredro dzieciom – Bajka o sowie, muzyka do cyklu edukacyjnego Filharmonii Krakowskiej „Bajki muzyką pisane”; scen. J. Łysiński, reż. R. Sowa (2024) Baśnie i legendy polskie – O krasnoludkach i sierotce Marysi, muzyka do cyklu edukacyjnego Filharmonii Krakowskiej „Bajki muzyką pisane”; scen. J. Łysiński, reż. R. Sowa (2025)
---	---

Tabela 5. Twórczość wokalnoinstrumentalna Stanisława Rzepieli.

2. *Dies Irae* – analiza i interpretacja cyklu

2.1. Konstrukcja utworu

Dies Irae na tenor oraz osiem instrumentów Stanisława Rzepieli to rozbudowany utwór kameralny napisany do słów poematu *Dies Irae*, pochodzącego ze zbioru *Hymny* Jana Kasprowicza. Utwór powstał w roku 2024, a jego pierwsza rejestracja na płycie została dokonana w roku 2025 (prapremiera fonograficzna) z udziałem autora niniejszej pracy jako solisty śpiewaka.

Dies Irae składa się z czterech części – pieśni: I *Dzień Gniewu*, II *Adam i Ewa*, III *Sąd ostateczny*, IV *Koniec Świata*⁵⁹.

W każdym z ogniw kompozytor wyróżnił odcinki, oznaczone kolejnymi cyframi arabskimi w partyturze. Odcinki te tworzą zamknięte myśli muzyczne, co stanowi jeden z wyznaczników konstrukcji dzieła. Jest ono wewnętrznie zmienne i obfituje w nagłe kontrasty, podyktowane zazwyczaj semantyką tekstu poetyckiego Kasprowicza. W celu zrozumienia struktury utworu, warto podać krótką charakterystykę poszczególnych części, uwzględniając ich długość (liczbę taktów – mimo że nie jest to wskazanie precyzyjne, ponieważ i metrum, i tempo zmieniają się regularnie), podane przez kompozytora wstępne oznaczenie tempa oraz zastosowane tu określenia ekspresywne, tekst literacki wykorzystany w danej pieśni wraz z podziałem na większe odcinki, a także uwagi autora pracy, niezbędne jego zdaniem do odpowiedniego opisu każdej z nich. Oto tekst Kasprowicza występujący w dziele Rzepieli, wraz z zaznaczeniem numerów części (zamkniętych myśli muzycznych):

I Dzień Gniewu		
tekst słowny	numery partyturowe numery taktów (1–299)	określenia tempa i określenia ekspresywne
	t. 1–12 wstęp instrumentalny	<i>Tremenduosamente</i> , <i>inesorabilmente</i> ♩=73–75
Trąba dziwny dźwięk rozsiej, ogień skrzepnie, blask ściemnieje, w proch powrócą światów dzieje. Z drzew wieczności spadną liście na Sędziego straszne przyjście, by świadectwo dać Psalmiście...	nr 1, t. 13–34 partia wokalna od t. 13	<i>Maestoso, di fronte alla fine:</i> <i>poco meno mosso di Tempo</i> I ♩=ca 68
Grzech krwią czarną duszę plami... Bez obrońcy staniem sami – któż zlituje się nad nami?		

⁵⁹ Pisownia tytułów części za partyturą.

Żałobna droga nieochybnej kary, broczącej we łzach i przy jęków wtórce w ten pozbawiony końca Pańskiego gniewu dzień,	nr 2, t. 35–48	<i>Meno mosso di Tempo I; tranquillo, melancholico</i> ♩=ca 70
Pańskiego gniewu dzień, w którym w pożarach spokojnego słońca szatańskim chichotem płoną świeże, niezwiędłe róże grzechu i winy!	nr 3, t. 49–56	<i>Meno mosso, tranquillo</i> ♩=65
	nr 4, t. 57–67 w roli instrumentu solowego obój (motyw Ewy)	<i>Pigramente; ♩=55 pochissimo rubato</i>
Od twego drzewa oderwany liść, pędzi duch ludzki i naprzód, i wstecz, niby garść kurzu, porwana cyklonem: przed nim i za nim płomienisty miecz iskrzy się ostrzem czerwonym; przed nim i za nim wstają z swych upiory wieków, naznaczone sromem winy i grzechu,	nr 5, t. 68–88 partia wokalna od t. 72	<i>Pesante, „grave”, quasi marziale</i> ♩=95
i klną, i bluźnią, i płaczą, jęczą i syczą, i dyszą nieustającą rozpaczą, od szaleńczego zamierają śmiechu w ten Pańskich gniewów nieskończony dzień...	nr 6, t. 89–106	<i>Subito più mosso, barbaro, poco pesante, ma e quasi grottescamente</i> ♩=100
Surma jęczy, surma woła! Giną w chmurach wierchów czoła; wałem mżących mgieł dokoła nieznany oddech miota,	nr 7, t. 107–114	<i>Maestoso, di fronte alla fine; Poco più mosso di Tempo I (♩=ca 80)</i>
jakiś potworne, dzikie kształty tworzy i po dolinach rozpędza ich stada, i znów je skupia w przepastnej otchłani, i ku niebiosom wyrzuca ich kłęb, i w jakieś czarne rozsnuwa całuny ten niewidzialny, dreszcz budzący Tkacz, i ciężką, mokrą tą przędzą pokrywa wszystko, co jest... O biada!...	nr 8, t. 115–134	<i>Subito più mosso, barbaro, poco pesante, ma e quasi grottescamente</i> ♩=100
	nr 9, t. 135–149 w roli instrumentu solowego obój	<i>Tranquillo, melancholico con ressegnazione</i> ♩=65
O Boże miłosierny, zmiłuj się nad nami! Twojego gniewu nadszedł wielki czas, głos już zagrzmiał hiobowy, niebios wałą się posowy, z owiniętej cierniem Głowy rzeką i morzem płynie ciepła krew, w rzekę i morze krwi jej ból się zmienia...	nr 10, t. 149–167 odcinek rozpoczyna solowa partia oboju i pod koniec solowa trąbka partia wokalna od t. 154	<i>Poco più vivo</i> ♩=70
W świątyni bożej zamilkł święty śpiew, już się zasłona rozdarła na dwoje, mur się już wali i skała już pęka... A krew w tych morzach, w tych czerwonych morzach, ścięła się w ciemny lód... Kyrie elejson!	nr 11, t. 168–184 partia wokalna od t. 170	<i>Misterioso</i> ♩=70
Straszny przed nami otworzyłeś grób... Świąty pochłania nieprzebyty muł; Świąty pochłania nieprzebyty muł,	nr 12, t. 185–205	<i>A tempo, ma poco più mosso</i> ♩=75

światy, od bożych odepchnięte bram. Straszny przed nieprzebyty muł, światy od bożych odepchnięte bram. Kyrie eleison! (zwrot „Kyrie eleison!” zakodowany w warstwie instr. powtórzony kilkakrotnie)		
	nr 13, t. 206–211 obój solo	<i>Meno mosso</i> ♩=55
A spod korzeni jadowitych ziół, spod kęp sitowia i trzciny, i traw, z rowów, przepadłisk, wądoców i jam, pokrytych opałowym szklivem zgniłych wód, zaczyna wypęływać żmij skłębiony płód: czarne pijawki, zielone jaszczury wiją się naprzód wpław i oplatają kręgami śliskimi męczeńskich krzyży smutne miliardy, z bagnistej wyrosłe ziemi, zapadłe w bagnisty kał...	nr 14, t. 211–240 partia wokalna od t. 215	<i>Pigramente, poco più mosso</i> ♩=65
I oto głowy swoje, dziwne, ludzkie głowy, świejące trupim tłuszczem żółkłych, łysych czoł, o szczękach otulonych kłębem czarnych bród, kładą na łonach tych pomarłych ciał... I skośne, mętne oczy podnoszą do góry ku ich schylonym skroniom... I biodra opasawszy w lubieżnym uścisku, zwilgotniałymi usty szepczą im słowa rozpusty...	nr 15, t. 241–260	<i>A tempo, sempre poco a poco accel.</i> (♩=75 w t. poprzednim)
	nr 16, t. 261–272 t. 272 – pauza generalna (<i>in tempo</i>)	<i>Meno mosso di Tempo I; tranquillo, con rassegnazione</i> ♩=60
Szum się wielki stał dokoła, kiedy surma archaniola na Ostatni Sąd zawoła. Głos rozlega się ponury, jak grzmot leci złotopióry, z dolinami równa góry. Drży strwożona światów dusza, a on głębie mój wysusza. kości wieków w grobach rusza. Gwiazdy z orbit wytrąciła archanielskiej trąby siła, już rozwarła się mogiła.	nr 17, t. 273–299 t. 299 pauza generalna i fermata	<i>Subito tremendo – Tempo I, inesorabilmente</i> ♩=73–75

Tabela 6. Forma części I cyklu *Dies Irae* S. Rzepieli z uwzględnieniem tekstu literackiego.

II Adam i Ewa		
tekst słowny	numery partyturowe numery taktów (1–125)	określenia tempa i określenia ekspresywne
Nie patrz, gdzie siadła jasnowłosa Ewa, wygnana z raju na wieczysty czas, mającą zbrodnię u swych białych stóp, wieczyście żarta płomienistą żądzą winy i grzechu...	t. 1–8 recytatyw solo partia wokalna <i>a cappella</i> od t. 9 pojawia fortetian	<i>Mesto, consapevolmente; poco ad lib.</i> ♩=ca 60

III <i>Sąd ostateczny</i>		
tekst słowny	numery partyturowe numery taktów (1–163)	określenia tempa i określenia ekspresywne
A On, potężne Łono przepotężnych łon, Jasność jasności, Zmrok zmroków, Łaska łask i gniewów Gniew, stał nad skonem Żywota i rękę położywszy na głowie Bolesci, na niezmierzonej, cierniem opasanej Głowie, wypełniającej wszechświatów przestwory, rozpoczął Sąd.	t. 1–11 recytatyw	<i>Con orrore, di fronte alla maestà, quasi senza misura, rubato, (seguirente il solista); tempo ad lib. ma ca ♩=80</i>
Biją pioruny, a nad pioruny idzie Jego zew! Ogrom bytu błyskawic wszystkich nie pomieści, a Jego światłość złota strzela nad pełnię, nad ogniste łuny błyskawicowych potoków...	nr 1. t. 12–23	<i>Tremendioso, inesorabilmente ♩=70</i>
Czym jestem wobec Ciebie, ja, com z rajskich włości zabrał z sobą, wygnaniec, tę łamiącą winę i teraz ginę,	nr 2. t. 24–30	<i>Introverso, come da una prospettiva diversa ♩=70</i>
Płaczów i jęków słuchasz nie słyszającym uchem i sądzisz! Kyrie elejson! Na mękę wieków patrzysz nie widzącym okiem i sądzisz! Kyrie elejson! Niewiasta z rozpaczliwym krzykiem rodzi dziecię, Ty duszę jego grzechu oblewasz hyzopem Wicher idzie po rozdrożach westchnieniem głębokiem, ku Twojej wyży modlitwy niesie krwawe, przybite do krzyży, Ty sądzisz! Kyrie elejson!	nr 3. t. 31–51 z przedtakterem	<i>Pesante ♩=75, przedtakt: molto pesante l'istesso tempo (♩=65) e rall. molto</i>
A kto mi kazał patrzeć na te czarne głązy, rozpadające się na gruz pod mocą Twojego gniewu, przeraźliwy Boże – na głązy te, gdzie straszny owoc Twego drzewa, złocistowłosa Ewa, do piersi pierś padalca tuli obnażoną?...	nr 4. t. 52–70	<i>Meno mosso (♩=65); pochissimo rubato; introverso, come da una prospettiva diversa</i>
Patrzaj!... Ona swą białą dłoń kładzie na jego skroń - na trupią, zapadniętą, żółkłą skroń zleniałą... Kyrie elejson!	nr 5. t. 71–104	<i>A tempo, pesante, sull'orlo della follia</i>
Na łonie jej spoczęła czarna, lśniąca broda rozpalonego Szatana, co świat umierający okrył swoim cieniem, Kyrie elejson!	nr 6. t. 105–120 instrumentalne, partia wokalna od t. 109	<i>♩=60, po 4 taktach: Pochissimo meno mosso; quasi senza misura, poco ad lib.; con la consapevolezza della sconfitta. „... tutto è compiuto”</i>

Mą duszę pali wieczna, niezamknięta rana! Któż mi lekarstwo poda? Ojcie rozpusty! Nic, co się stało pod sklepem niebiosów, bez Twojej się woli nie stało! O źródło zdrady! Przyczynę grzechu i zemsty, i rozpacz szaleńczego śmiechu! szaleńczego śmiechu, szaleńczego śmiechu Kyrie elejson!	nr 7. t. 121–140	<i>Più mosso</i> (♩=75) <i>ardentemente</i>
Sądź, Sprawiedliwy! Krusz światów posady, rozżegnij wielki pożar w tlejącej iskierce, na popiół spał Adama oszukane serce i płacz! Z nim razem płacz, kamienny, lodowaty Boże!	nr 8. t. 141–150	<i>Pesante, maestosamente</i> (♩=55)
Niech Twoja surma przeraźliwa echem płaczu się odzywa nad pokosem Twego żniwa... Dwujęzycznego smoka, Szatana o trzech grzbietach zwalczył w wielkim boju archanioł pański, Michał, i zginął w otchłani.	nr 9. t. 151–163 finał	<i>Più mosso</i> (♩=65); <i>tutta forza</i>

Tabela 8. Forma części III cyklu *Dies Irae* S. Rzepiela z uwzględnieniem tekstu literackiego.

IV Koniec Świata		
tekst słowny	numery partyturowe numery taktów (1–55)	określenia tempa i określenia ekspresyjne
I stał się koniec świata... O chwilo spokoju!	t. 1–7 z przedtaktem wstępny recytatyw	<i>Quasi attacca, ad lib., quasi parlando, senza tempo</i> (♩=ca 55)
A ja, wygnaniec z Raju, tułacz nieszczęśliwy, zesłany, aby konać, na te ziemskie niwy, i patrzeć, jak pod złomem niebotycznej grani, usiadła matka Śmierci, Ewa jasnowłosa, pieszcząca węża Grzechu, posyłam w niebiosy, opadło nad wieczności tajemniczym mrokiem, to moje wiekuiste, nieprzebrzmiałe: Amen!	nr 1, t. 8–25	<i>Poco più mosso, ma fiacco</i> (♩=55)
W umarłych bytów milczeniu głębokiem, słyhać jedynie Amen, moje straszne Amen. O Boże miłosierny, zmiłuj się nad nami! Kyrie elejson!	nr 2, t. 26–34	<i>Tempo precedente</i> (♩=ca 55), <i>ma poco ad lib.</i>
Przedemną przepaść, zrodzona przez winę, przez grzech Twój, Boże!... Ginę! ginę! ginę!	nr 3, t. 35–43	Tempo I (♩=55)

A cóż powstanie ponad nicościami, gdzie ongi były światy i Ja, w chęć życia bogaty, a dziś w umarłych postawiony rzędzie? Niech nic nie będzie! Amen Bo cóż być może, jeśli ja zaginał?... Na wszystko mrok nicości nieprzebyty spłynął Amen.	nr 4, t. 44–55	<i>Di fronte alla fine; ' quasi senza misura, senza tempo</i>
--	----------------	---

Tabela 9. Forma części IV cyklu *Dies Irae* S. Rzepieli z uwzględnieniem tekstu literackiego.

Jeśli przyjrzymy się uważnie architektonice cyklu Rzepieli, widoczną od razu cechą odróżniającą wszystkie części jest ich długość. Pieśń pierwsza jest zdecydowanie najdłuższa (299 taktów), druga – najkrótsza (55 taktów). Ogniwa środkowe mają długość mniej więcej połowy najdłuższego (drugie obejmuje 125 taktów, a trzecie – 163 takty). W części pierwszej zaprezentowane zostały wszystkie lejtymotywy muzyczne całego cyklu, a zatem można ją uznać za rodzaj uwertury, ekspozycji zasadniczego materiału dźwiękowego. Rzepiela nie zachował oryginalnej chronologii poematu Kasprowicza, zamiast tego dokonał wyboru fragmentów tekstu, układając je niekiedy w odmienną kolejność i uzyskując tym samym założone efekty dramaturgiczne⁶⁰. Jego adaptacja tekstu Kasprowicza obfituje również w, nie zawsze typowe, określenia tempa i określenia ekspresywne, przywodzące na myśl swoistą teatralność, którą prześiąknięte jest *Dies Irae* Rzepieli.

2.2. Rola tekstu słownego w kształtowaniu dramaturgii

Tytuł *Dies Irae* został zaczerpnięty z hymnu wykorzystywanego w liturgii mszy żałobnej w kościele katolickim od XIII wieku. Słowa *Dies irae* pochodzą z łaciny i dosłownie oznaczają „dzień gniewu”. Ten „dzień gniewu” utożsamia się z sądem ostatecznym oraz końcem świata, znanym z biblijnej Apokalipsy św. Jana⁶¹. W muzyce *Dies Irae* ze słowami oryginalnego hymnu, przypisywanemu niegdyś Tomaszowi z Celano, pojawia się w licznych *Requiem* i zazwyczaj jest najbardziej dramatyczną częścią, wykonywaną przez chór, będący odpowiednikiem ludu Bożego. Biblijny opis sądu ostatecznego jest jednym z najbardziej inspirujących obrazów w historii kultury. Jest także niezwykle widowiskowy, a dramatyzm tego obrazu rozbudza wyobraźnię.

⁶⁰ Cały tekst utworu Rzepieli w zestawieniu z oryginalnym tekstem Kasprowicza umieszczono w Aneksie nr 1.

⁶¹ „Bo nadszedł Wielki Dzień Jego gniewu, a któż zdoła się ostać?”, Biblia Tysiąclecia (Ap 6, 17), Pallottinum, Poznań 1965 [<https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=1092>, dostęp: 23.08.25].

Jednocześnie obraz ten sam w sobie budzi skojarzenia muzyczne, a zwłaszcza wyobrażenie donośnie brzmiącej trąby Archanioła, wykorzystywane bywało w mistrzowskich dziełach muzycznych, na przykład w części *Tuba mirum* z *Requiem* Wolfganga Amadeusa Mozarta. Kasprowicz nie tylko korzysta z tych muzyczno-teatralnych walorów opisu Sądu ostatecznego, ale zgłębia metafizyczny, egzystencjalny wymiar tego wydarzenia. Dlatego jego hymn pod tytułem *Dies irae* (*Dzień gniewu*) zawiera obrazy o wielkiej ekspresji, nacechowane podtekstami, symboliką chrześcijańską, ale także refleksją egzystencjalną i humanistyczną. Porusza tematy grzechu, winy, potępienia, jak również niezawinionego cierpienia ludzkości oraz buntu jednostki wobec wielkiej Siły Stwórczej.

Jak wcześniej zostało wskazane, kompozytor zmodyfikował oryginalny tekst poematu. Głównym punktem, wokół którego Rzepiela buduje narrację, jest Adam jako jednostka i jego doświadczenie zdrady przez Ewę, o co oskarża obojętnego na jego cierpienie Boga. Wydarzenia sądu ostatecznego tworzą tragiczne tło, zarazem będąc formą sceny, w której podmiot liryczny występuje jako *dramatis persona*. Kompozytor uzyskał w ten sposób bardziej wyrazistą niż u Kasprowicza linię czasu, zbliżając się do klasycznej zasady trzech jedności: miejsca, czasu i akcji. Takie opracowanie pozwala spoglądać na cykl jako ciąg czterech scen.

Części: *Dzień Gniewu* oraz *Adam i Ewa* zawierają w sobie najbardziej wyraziste przykłady pracy kompozytora z tekstem. Czerpią one materiał z wersów 1–302 poematu, jednak oryginalna kolejność Kasprowicza nie jest zachowana. Zamiast tego Rzepiela, zakładając *Dzień Gniewu* jako swego rodzaju spojrzenie z lotu ptaka na wydarzenia końca świata opisane przez poetę, pominął niektóre wersy, a fragmenty zawierające subiektywne, jednostkowe doświadczenie Adama, przeniósł do części *Adam i Ewa*. Gdy w przebiegu pierwszej części *Dies Irae* następuje element przeniesiony lub pominięty, kompozytor zasygnalizował ten fakt poprzez użycie tematów muzycznych, które reprezentują większość wątków tam poruszonych. Rzepiela założył symultaniczność wydarzeń pierwszej i drugiej części, dlatego analogicznie w *Adamie i Ewie*, oprócz tekstu w partii tenorowej, pojawiają się muzyczne odzwierciedlenia pominiętych wersów. Przykładowo w części pierwszej między taktami nr 139, a 154 kompozytor zakończywszy opracowanie tekstu w partii tenorowej na wersie nr 96 jako kolejną frazę wokalną zaplanował wers nr 146.

oryginalny tekst słowny	wersja w utworze Rzepieli
-------------------------	---------------------------

wersy 97–113 opis przestrzeni, której „rozsadza horyzontów krańce ta Głowa, w cień uwieńczona”	t. 135–142 Temat „Głowy owiniętej cierniową koroną” w partii fortepianu
wersy 114–118 strofa o Ewie wers 118 „Winy i grzechu”	t. 139–149 temat Ewy w partii oboju t. 143–144 temat kwiatów winy i grzechu w partii fortepianu
wersy 119–124 Strofa, w której pojawia się „Trombita Sądu”	t. 145–149 wariacja zakodowania nutowego słów Dies irae w partii trąbki
wersy 125–136 wspominają Adama i Ewę	t. 149–151 temat Adama w partii skrzypiec i altówki, temat Ewy, wariacja tematu Ewy w partii wiolonczeli
wersy 146–152 wers 146 wezwanie „O Boże miłosierny, zmiłuj się nad nami!” wers 150 „z owiniętej cierniem głowy”	t. 154–167 tekst zgodnie z poematem

Tabela 10. S. Rzepiela, *Dies Irae*, część I – ekwiwalenty tekstu słownego Kasprowicza pominiętego w partii tenorowej (lejtmotywy), a umieszczone w głosach instrumentalnych.

oryginalny tekst słowny	wersja w utworze Rzepieli
wersy 114–118 wers 118 słowa „Winy i grzechu”	t. 1–10 tekst zgodnie z poematem t. 9–10 temat kwiatów winy i grzechu w partii fortepianu
wersy 119–124 Strofa, w której pojawia się „Trombita Sądu”	t. 11–12 zakodowane słowa Dies irae w partii kwartetu smyczkowego
wersy 125–136	t. 26–52 zgodnie z poematem
wersy 146–152 wers 146 wezwanie „O Boże miłosierny, zmiłuj się nad nami!” wers 150 „z owiniętej cierniem głowy”	t. 53–56 (z przedtaktem) temat „O Boże miłosierny” w partii oboju t. 57–60 temat „Głowy owiniętej cierniową koroną”

Tabela 11. S. Rzepiela, *Dies Irae*, część II – ekwiwalenty tekstu słownego Kasprowicza pominiętego w partii tenorowej (lejtmotywy) umieszczone w głosach instrumentalnych.

Powyższe zestawienie świadczy o tym, że kompozytor poczynił znaczne starania, by pozostać wiernym poematowi Kasprowicza, pomimo dokonania adaptacji tekstu na potrzeby swojego cyklu.

W części III *Sąd ostateczny* kompozytor dokonał w tekście Kasprowicza pewnych drobnych skrótów, między innymi wątek „Głowy przepasanej cierniową koroną”, wezwania modlitewne: „Kyrie elejson” oraz wyraz „Amen”, ostatecznie zmykający u Kasprowicza obraz Sądu Ostatecznego, pojawiają się w warstwie muzycznej, reprezentowane przez motywy przewodnie. Rzepiela usunął także całkowicie niektóre fragmenty tekstu. Charakter tych zmian ilustruje fragment, w którym oryginalny tekst Kasprowicza jest wpisany kolorem czarnym, wersy usunięte kolorem żółtym, zaś wersy kodowane wyłącznie w warstwie instrumentalnej (słowa zastąpione lejtmotywami) kolorem zielonym:

A On,

potężne Łono przepotężnych łon,
Jasność jasności,
Zmrok zmroków,
Łaska łask i gniewów Gniew,
stanął nad skonem Żywota
i rękę położywszy na głowie Boleści,
na niezmierzonej, cierniem opasanej Głowie,
wypełniającej wszechświatów przestwory,
rozpoczął Sąd.
Biją pioruny,
a nad pioruny idzie Jego zew!
Ogrom bytu błyskawic wszystkich nie pomieści,
a Jego światłość złota
strzela nad pełnię, nad ogniste łuny
błyskawicowych potoków...

Czym jestem wobec Ciebie, ja, com z rajskich włości
zabrał z sobą, wygnaniec, tę łamiącą winę
i teraz ginę,
od Wschodu do Zachodu tułacz nieszczęśliwy,
pod nieuchronnych wyroków
w początkach dnia i nocy wzniesionym obuchem?!
Stopę swoją złożyłeś na pokoleń grzbiecie
i sądzisz! Kyrie elejson!
Płaczów i jęków słuchasz nie słyszającym uchem
i sądzisz! Kyrie elejson!
Na mękę wieków patrzysz nie widzącym okiem
i sądzisz! Kyrie elejson!
Niewiasta z rozpaczliwym krzykiem rodzi dziecię,
Ty duszę jego grzechu oblewasz hyzopem
i sądzisz! Kyrie elejson!
Wicher idzie po rozdrożach westchnieniem głębokiem,
ku Twojej wyży
modlitwy niesie krwawe, przybite do krzyży,
Ty sądzisz! Kyrie elejson!
A kto mnie stworzył na to, ażeby w tej chwili,
odziany potępienia podartą żałobą,
kawałem kiru, zdjętym z mar Twojego świata,
wił się i czołgał przed Tobą,
i martwym, osłupiałym z przerażenia okiem

straszego Sądu wylawiał płomienne,
świat druzgocące rozkazy?

A kto mi kazał patrzeć na te czarne głązy,
rozpadające się na gruz pod mocą
Twojego gniewu, przeraźliwy Boże –
na głązy te, gdzie straszny owoc Twego drzewa,
złocistowłosa Ewa,
do piersi pierś padalca tuli obnażoną?...

O Głowo, przepasana cierniową koroną!...
Któż się nad dolą zlituje sierocą,
nad moją dolą,
której, Boże, Twe ręce, z kajdan nie wyzwolą?
Kyrie elejson!

Patrzaj!... Kyrie elejson!
Ona swą białą dłoń
kładzie na jego skroń –
na trupią, zapadniętą, żółkłą skroń zleniałą...
Kyrie elejson

I podczas gdy swe Sądy sprawiasz Ty, o morze
niewyczerpanych gniewów,
ona swym okiem patrzy w jego oczy –
omdlewającym okiem!
Kyrie elejson!

Jej nagie uda drżą,
palcami rozczesuje złoto swych warkoczy
i falą złocistych włosów
osłania jego nagość i pieści, i pieści
ustami czerwonymi bladość jego ust.
Kyrie elejson!

Wężowe jego kręgi opasują biodra
rozlubieżnionej Boleści,
a ona, wyprężwszy swe rozpustne ciało,
nienasyconym oddycha pragnieniem.

Kyrie elejson!

Na łonie jej spoczęła czarna, lśniąca broda
rozpalonego Szatana,
co świat umierający okrył swoim cieniem,

a ona,
w zbrodniczych pieszczot rozdawaniu szczodra,
zamknęła w drżące go biodra,
w nabiegłe żądzą ramiona...

Kyrie elejson!

Mą duszę pali wieczna, nie zamknięta rana!

Któż mi lekarstwo poda?

Ojczy rozpusty! **Kyrie elejson.**

Nic, co się stało pod sklepem niebiosów,

bez Twojej się woli nie stało!

Kyrie elejson!

O źródło zdrady! **Kyrie elejson!**

Przyczyno grzechu

i zemsty, i rozpaczy szaleńczego śmiechu!

Kyrie elejson!

Sądź, Sprawiedliwy!

Krusz światów posady,

rozżegnij wielki pożar w tlejącej iskierce,

na popiół spali Adama oszukane serce

i płacz!

Z nim razem płacz, kamienny, lodowaty Boże!

Niech Twoja surma przeraźliwa

echem płaczu się odzywa

nad pokosem Twojego żniwa...

Dwujęzycznego smoka,

Szatana o trzech grzbietach zwalczył w wielkim boju

archanioł pański, Michał, i zginął w otchłani. **Amen.**

Jedynie pieśń ostatnia cyklu – *Koniec Świata* – została utrzymana w pierwotnym porządku stworzonym przez poetę, nie licząc przeniesionego do warstwy muzycznej jednego wyrazu „Amen”. Ze względu na „połączenie” pierwszej i drugiej pieśni w aspekcie wykorzystania tekstu Kasprowicza, w sensie dramaturgicznym dzieją się one jednocześnie. W *Hymnie* Kasprowicza fragmenty z pieśni pierwszej Rzepieli przeplatają

się z wątkiem Adama, który u Rzepieli stanowi wątek główny pieśni drugiej. Jednak w aspekcie muzycznym obie części – pieśni są wobec siebie kontrastujące⁶².

Część I w *Dies Irae* Rzepieli nosi tytuł *Dzień Gniewu*. W aspekcie dramaturgicznym ta część prezentuje zewnętrzne spojrzenie na wydarzenia apokalipsy, bez zagłębiania się w stany wewnętrzne podmiotu lirycznego – biblijnego Adama. Pierwsza część cyklu Rzepieli jest najbardziej rozbudowana, wykazuje duże zróżnicowanie wewnętrzne, częste zmiany faktury, obsady, nastroju i napięcia. Jest to swego rodzaju uwertura ukazująca scenę, na której będą rozgrywać się kolejne wydarzenia. Od uwertury jako typowej części dzieła operowego różni się przede wszystkim rozmiarami, gdyż jest to najdłuższa pieśń cyklu. Już wstępne określenia ekspresywne: *Tremendioso* (z rozmachem, z ogromem), *inesorabilmente* (nieubłaganie) wskazują na charakter całej części. Wyraźnie wyczuwalna jest atmosfera grozy, napięcia, oczekiwania na nieuchronne nadejście kataklizmu o wymiarze kosmicznym.

Część II *Adam i Ewa* stanowi kontrast wobec pieśni drugiej. Począwszy od określeń ekspresywnych, umieszczonych na wstępie: *Mesto, consapevolmente; poco ad lib.* (*smutno, świadomie, nieco swobodnie*), poprzez umieszczenie recytatywu *secco* w pierwszych 10 taktach, aż do poruszającego epilogu, któremu kompozytor nadał – analogicznie do początku – kształt recytatywu *secco*. Całość skupia się na perspektywie podmiotu lirycznego, jest introspektywna, nie posuwa do przodu akcji dramatycznej, a raczej pozwala zobaczyć relacje podmiotu wobec innych osób. Dwa z wcześniej ukazanych lejtmotywów⁶³ zyskują tu konkretne przyporządkowania – odpowiadają postaciom Adama i Ewy. Druga pieśń ma formę zwrotkową (zwrotki rozpoczynają się kolejno w taktach 26, 68 i 98 z przedtaktem, kończąc się *quasi* refrenicznym tutaj odwołaniem do motywu Ewy), otwierają ją i zamykają korespondujące ze sobą fragmenty na tenor a cappella. Utrzymana jest w kameralnym nastroju, w obsadzie wykonawców brak perkusji i trąbki, natomiast pojawiają się dłuższe solistyczne fragmenty oboju z towarzyszeniem kwartetu smyczkowego i fortepianu. Wszystkie wskazane cechy stanowią duży kontrast do części pierwszej.

Część III nosi tytuł *Sąd ostateczny* i jest kulminacją całego cyklu, zawierającą w sobie szczyt napięcia muzycznego i dramaturgicznego. Ponownie pojawia się mocno zróżnicowana faktura, będąca asocjacją do pierwszej pieśni. Powracają analogiczne

⁶² Cały tekst utworu Rzepieli w zestawieniu z oryginalnym tekstem Kasprowicza umieszczono w Aneksie nr 1.

⁶³ Wykaz lejtmotywów zamieszczony został w Rozdziale III, w punkcie 2.3.

fragmenty muzyczne przedstawione w Pieśni I *Dzień Gniewu*, jednak tu narracja i akcja dramatyczna toczy się wokół podmiotu lirycznego, a nie jest tylko dźwiękowym przedstawieniem apokalipsy.

Część IV pod tytułem *Koniec Świata* jest dopowiedzeniem, podsumowaniem cyklu. Jest to pieśń najbardziej kameralna, z najbardziej przejrzystą fakturą akordową w warstwie instrumentalnej. Kompozytor skupił się na lirycznym tekście, częściowo opracowanym muzycznie w formie recytatywów *secco*.

Cykl oddaje istotę tekstu Kasprowicza, mieści w sobie najważniejsze elementy dramatyczne i liryczne, jest – można powiedzieć – wierną adaptacją muzyczną dzieła literackiego. Kompozytor położył szczególny nacisk, wzorując się na Kasprowiczu, na zastosowanie symboli, cytatów i lejtmotywów, ukrywając w warstwie muzycznej figury retoryczne, zarówno akordowe jak i melodyczne, a także nadając poszczególnym instrumentom funkcję odzwierciedlania wątków istniejących w poemacie Kasprowicza.

Tekst słowny jest punktem wyjścia dla wszystkich warstw muzycznych, a więc kreuje dramaturgię utworu. Rzepiela stworzył muzykę ilustrującą treść poematu, gdzie poprzez warstwę muzyczną powstaje sceneria, w której istnieje podmiot liryczny. Prócz funkcji obrazowej, która poza wykorzystaniem techniki malarstwa dźwiękowego, wzbogacana jest przez liczne figury retoryczne, oraz inne różne zabiegi kompozytorskie, w przestrzeń instrumentalną wpisane zostały słowa hymnu Kasprowicza. Manifestuje się to w lejtmotywach, cytatach muzycznych zaczerpniętych z liturgii chrześcijańskiej i zakodowania tekstu w układach dźwiękowych. Wszystko to składa się na swoisty język muzyczno-słowny utworu.

W sensie ideowym Rzepiela w swoim *Dies Irae* na pierwszy plan wysunął doświadczenie jednostki, podmiotu lirycznego. Tragedia Adama staje się więc główną osią dramaturgiczną, przysłaniając element „zbiorowego ja” i cierpienia zbiorowości, najczęściej wskazywanego przez badaczy literatury. Kompozytor podążył za mniej popularną interpretacją, wskazującą na pewne analogie między sytuacją poety, a sytuacją podmiotu lirycznego. W rozumowaniu tym Adam reprezentuje Jana Kasprowicza, Ewa jego żonę Jadwigę Gąsowską, zaś Szatan powiązany jest z postacią Stanisława Przybyszewskiego. W toku badań, autor natknął się na materiały, nieznane wcześniej kompozytorowi mogące potwierdzać takie założenie. Maria Kasprowiczowa, ostatnia żona poety w swoich dziennikach napisała:

„Podszedł do stołu i otworzył tom swoich poezyj. Wiedziała, na czym się zatrzyma: – «Dies Irae – Boży gniew – straszny Dzień sądu». Napisał ten poemat przed 12 laty, w owy rok burz i przełomów życiowych [...] W tym momencie ujrzałam w nim nagle tego drugiego, twórcę nieśmiertelnych hymnów, uczułam prawdziwą jego duszę.

– Tylko ja rozumiem ten utwór – zamknął książkę, odrzucił ją i, nachylając się ku mnie, powiedział cicho: – To jest pieśń zazdrości⁶⁴”.

Jeżeli uwierzyć Kasproviczowej, można stwierdzić, że Rzepiela w swojej wrażliwości artystycznej otwartej również na poezję, rozpoznał intuicyjnie pobudki poety, które popchnęły go do napisania tego poematu.

2.3. Motywy przewodnie oraz ich wykorzystanie w toku utworu

Lejtmotywy dźwiękowe stanowią jedno z ważniejszych narzędzi wykorzystanych przez Rzepielę do tworzenia narracji. Mają one charakter liturgiczny („amen”, „Kyrie eleison”), zastępują motywy biblijne („Dies irae”, „Adam”, „Ewa”, „głowa owinięta cierniową koroną”), występują też inne, których nie da się w ten sposób sklasyfikować, ale zawsze pochodzą z poematów Kasprowicza. Poniżej wymienione zostają wszystkie wprowadzone przez kompozytora w *Dies Irae* lejtmotywy.

- „Kyrie eleison”



Przykład 14. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Dzień Gniewu*, partia skrzypiec, t. 11–12.



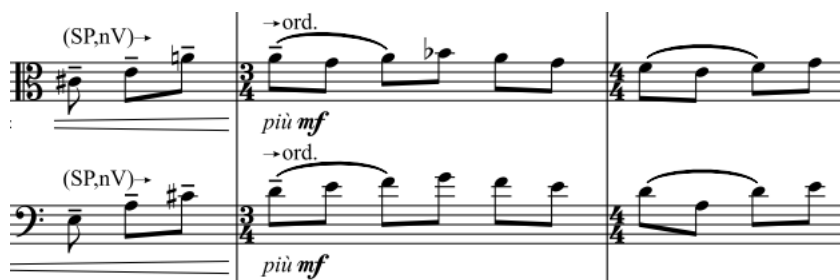
Przykład 15. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Sąd ostateczny*, partia tenoru, nr 7, t. 139–140.

- „głowa owinięta cierniową koroną”

⁶⁴ Maria Kasproviczowa, *Moje życie z nim: 1910-1914*, Wydawnictwo Instytutu Literackiego, Warszawa 1932, s. 106 [<https://bc.radom.pl/dlibra/publication/26933/edition/26454/content>, dostęp: 10.09.2025].



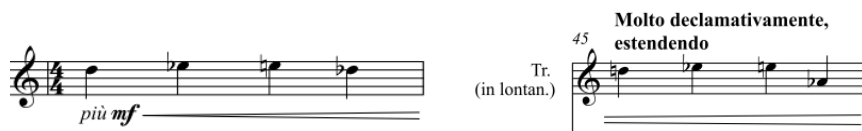
Przykład 16. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, partia fortepianu (r. prawa), nr 2, t. 35–40.



Przykład 17. S. Rzepiela, *Dies Irae, Sąd ostateczny*, partie altówki i wiolonczeli, nr 4, t. 66–68.

- „dies irae”

Ten lejtmotyw powstał z zakodowania słów „dies irae” na zasadzie *soggetto cavato*. Poszczególne dźwięki, czytane literowo lub solmizacyjnie (kompozytor nie zastosował spójnego przełożenia) odpowiadają poszczególnym literom lub sylabom: nuta *d* – litera „d”, *es* – „ies”, *mi* (*e*) – „i”, *re* (*des*) – „rae”, czyli „dies irae”; *d* – „d”, *es* – „ies”, *mi* (*e*) – „i”, *la* (*as*) – „lla”, czyli „dies illa”.



Przykład 18. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, partia trąbki, nr 2, t. 44–45.



Przykład 19. S. Rzepiela, *Dies Irae, Adam i Ewa*, partie skrzypiec, altówki, wiolonczeli i kontrabas, nr 1 t. 11–12.

- akordy „dies irae”

Przykład 20. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*: akord pierwszy – partie fortepianu i kontrbasu, t. 1–2; akord drugi – partie fortepianu, kontrbasu i trąbki, t. 6–7; akord trzeci – pierwszy pion, partie fortepianu, kontrbasu, wiolonczeli, altówki i skrzypiec, dodatkowo wybrzmienie dźwięku *es* z poprzedniego taktu w partii trąbki, t. 11.

Przykład 21. S. Rzepiela, *Dies Irae, Adam i Ewa*, partia fortepianu, nr 8, t. 109–111.

- „kwiaty grzechu i winy”

Przykład 22. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, nr 3, t. 54–56.



Przykład 23. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Adam i Ewa* partia fortepianu, t. 9–10.

- „temat Ewy” („temat węża”)

57 **Pigramente**
♩=55; pochissimo rubato

Ob. *mp dolce, sedurremente, estaticamente, con ezaltazione*

mf *meno*

poco trattenendo

63 **A tempo**

Ob. *mp*

poco trattenendo

poco f

più

nV → mV

Przykład 24. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Dzień Gniewu*, partia oboju, nr 4, t. 57–67.

p

zł - ci - sto - zł - sa E - wa,

Przykład 25. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Sąd ostateczny*, partia tenoru, nr 4, t. 62–63.

- „temat Adama”

Również zakodowany na zasadzie *soggetto cavato*: dźwięk *a* – litera „a”, *d* – „d”, *a* – „a”, *mi* (*e*) – „m”, czyli „Adam”.

pizz.

mp come gocce di sangue che cadono

pizz.

mp come gocce di sangue che cadono

Przykład 26. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Dzień Gniewu*, partie skrzypiec i altówki, nr 10, t. 149–150.

Poco rubato (seguirente il solista)

26 *mp poco rubato; con amarezza*

T. *8*

Nie - chaj mnie są - dza,

Przykład 27. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Adam i Ewa*, partia tenoru, nr 2, t. 26.

- „O Boże miłosierny”



Przykład 28. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, partia tenoru, nr 10, t. 154–157.



Przykład 29. S. Rzepiela, *Dies Irae, Adam i Ewa*, partia oboju, nr 8 t. 83–85.

- „amen”



Przykład 30. S. Rzepiela, *Dies Irae, Adam i Ewa*, partia fortepianu, nr 8, t. 125–126.



Przykład 31. S. Rzepiela, *Dies Irae, Koniec Świata*, partia fortepianu, nr 3, t. 42–43.

Rzepiela użył lejtmotywów do kilku celów. Pierwszym, najbardziej oczywistym, jest pojawienie się tematu w muzycznym symultanicznie z opracowaniem tekstu, wprowadzonego w partii wokalisty. Dotyczy to „Kyrie eleison” oraz „o Boże miłosierny”. Oba zwroty, wielokrotnie wykorzystane przez Jana Kasprowicza w hymnie, tworzą w tekście pierwotnym pewne refreniczne wezwanie, które zostało potraktowane w analogiczny sposób przez kompozytora. Obie melodie stylizowane są na muzykę sakralną, wykonywaną podczas odprawiania liturgii. „Kyrie eleison” opiera się na skali lidyjskiej, zaś „o Boże...” rozpoczyna się od typowego *exclamatio*, skoku o sekstę wielką. Rzepiela opracował tekst w taki sposób, że partia wokalna pomija miejscami wyżej wymienione zwroty występujące w tekście źródłowym, jednak nie zostają one zignorowane, a jedynie przeniesione do warstwy instrumentalnej, co pozwala

zachować ich pierwotną funkcję w tekście poety. Kolejny rodzaj tematów w *Dies Irae* to tematy: „Adam” i temat „Ewa”. Pierwszy z nich, jest również rodzajem zakodowania muzycznego, tworzą go dźwięki *a, d, a, es* (mi). Motyw Ewy, nazwany też przez kompozytora motywem węża, mocno schromatyzowana melodia, przywodzącym na myśl figurę retoryczną *circulatio*, skojarzonej tu z „wiciem się” jest bardziej obrazowym przedstawieniem charakteru, w jakim Ewa pojawia się w *Dies Irae*. Nie posiadają one „stałych” słów, tak jak poprzednie motywy, ale także ulegają tekstualizacji, kiedy tekst w partii wokalne jest związany jest z odpowiadającymi im wątkami. Kompozytor potraktował je analogicznie z poprzednimi, wykorzystując omawiane motywy jako reprezentacje wersów, które pomija w swoim opracowaniu. Pozostałe lejtmotywy nie zostały tekstualizowane, jednak pełnią podobne funkcje, co poprzednie. „Głowa w cierniowej koronie” została w dużym stopniu pominięta przez Rzepielę w jego opracowaniu tekstu, jednak pozostaje obecna w warstwie instrumentalnej, reprezentowana przez pochody tercjowe. „Kwiaty winy i grzechu” lub po prostu „wina i grzech”, bo temat pojawia się w momentach, gdy tekst dotyczy właśnie tych elementów, są granymi arpeggio akordami. Obydwa lejtmotywy „dies irae”, nie reprezentują konkretnych wątków tekstowych, są raczej ogólnymi tematami obecnymi w całym cyklu, sygnalizując apokalipsę. Ostatni motyw reprezentujący w tekście słowo „amen” to klaster budowany stopniowo poprzez nakładanie się na siebie kolejnych dźwięków danej skali.

2.4. Język dźwiękowy dzieła

Język dźwiękowy zastosowany przez Stanisława Rzepielę w *Dies Irae* dopasowany jest do poematu Kasprowicza. Materiał wysokościowy jest zasadniczo dwunastodźwiękowy (wykraczające poza niego dźwięki wynikają z zastosowania glissand oraz sprechgesangu, w celach ekspresywno-semantycznych, przykł. 32).

A tempo; strisciare, sempre poco a poco accel. 35

215

Ob. *p* con disgusto costante e crescente; poco a poco più parlando (quasi alla "schprechgesang")

T. *p* seducente *p* *più*

Vn. mSP, FLT, nV *pp* *pp* *pp*

Vi. *pp* *più p* *pp*

Vc. *più p* *pp* *più p* *pp*

Cb. pizz. *p* arco, mSP *più p* *pp*

A spod ko-rze-ni ja-do - wi-tych ziół, spod kęp si - to-wia i trzeci-ny i traw, z ro-wów, prze-pa-dłisk, wą - do-lców i jam, po-kry-tych o - pa -

Przykład 32. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, nr 14, t. 215–221.

Uporządkowany został według kilku nakładających się na siebie zasad. Pierwszą z nich jest centralizacja – najczęściej za pomocą stosowania nut pedałowych (a niekiedy interwałów, na przykład *tremolando*). Drugim – często występująca tożsamość wymiaru pionowego i poziomego muzyki (określany niekiedy mianem strukturalizmu interwałowego). Przykładowo, materiał dźwiękowy pierwszej prezentacji tematu „Kyrie eleison” pokrywa się z trzecim akordem tematu „Dies irae” (rozdział 2.3, akordy „dies irae”). Istotny wydaje się również wpływ modusów kościelnych, choć sam kompozytor odżegnuje się od modalności w ścisłym rozumieniu. Ze względu na wprowadzenie melodii sekwencji *Dies irae* (utrzymanej w skali doryckiej), a także jej przekształceń kontrapunktycznych (inwersja, rak, rak inwersji), modalizujące brzmienie jest łatwo uchwytnie słuchowo, mimo często dysonujących innych warstw faktury i znacznej chromatyzacji. Zastosowanie przekształceń kontrapunktycznych, oprócz porządkowania materiału dźwiękowego, może mieć również znaczenie symboliczne – jako odwołanie do technik stosowanych w muzyce minionych epok, zwłaszcza renesansowej i barokowej, na czele z twórczością Johanna Sebastiana Bacha. Przynależy zwykle do stylu wysokiego i tym samym współbrzmi z tekstem słownym.

mf quasi senza emozione, annuziando;
quasi eco di canto gregoriano

Trą-ba dzi-wny dźwięk ro-zsie-je, o - gień skrze - pnie, blask ście-mnie-je;

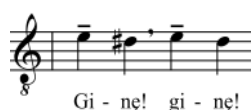
Przykład 33. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, inwersja melodii *Dies irae*, t. 13–17.

Widoczne i słyszalne są również echa systemu dur–moll – w często tercjowej budowie akordów (choć z dodanymi dysonansami) czy wykorzystaniu relacji kwintowych (np. w zakończeniu części pierwszej). Przykładem myślenia

trójdźwiękowego, ale нефunkcyjnego, może być odcinek części IV, w którym partia tenorowa została zapisana w c-moll, podczas gdy zespół instrumentalny tworzy pionowy, rozciągnięty akord C-dur (ma to oczywiście konsekwencje nie tylko czysto brzmieniowe, lecz także semantyczne).

Można przypuszczać, że punktem wyjścia dla melodyki cyklu była właśnie sekwencja *dies irae*. Nie występują w niej melizmaty, na jedną sylabę maksymalnie przypadają trzy dźwięki – podobnie jest w oryginalnych liniach skomponowanych przez Rzepiełę. Sekwencja ma niewielki ambitus oraz dominują w niej interwały sekundy i tercji (większe najczęściej występują jako „puste” lub „martwe” – pomiędzy frazami). W porównaniu z nią melodie napisane przez kompozytora są bardziej zróżnicowane i często dysonansowe, jednak stanowią jakby naturalne rozwinięcie sekwencji we współczesnym języku dźwiękowym – być może za wrażenie to odpowiada szacunek wobec aspektu brzmieniowego tekstu słownego, wynikanie melodii z jego prozodii i intonacji. Fragmenty tekstu Kasprowicza parafrazujące średniowieczny hymn zachowują oryginalne metrum poetyckie sekwencji (ośmioletkowiec trocheiczny), dzięki czemu opracowanie tekstu muzycznie z zastosowaniem średniowiecznej melodii nie nastręcza trudności.

Zastosowanie figur retorycznych i malarstwa muzycznego, również sprzyja takiej refleksji. Zarówno w partii wokalne, jak i instrumentalnej, daje się dostrzec między innymi liczne pathopoia, exclamatio, circulatio.



Przykład 34. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Koniec Świata*, partia tenoru, nr 3, t. 40.

Poprzez malarstwo dźwiękowe Rzepiela stworzył ilustracyjne odwzorowanie wątków tekstu Kasprowicza. Sugestywne glissanda i wijąca się partia fortepianu przypominają „zmij skłębiony płód” (*Dzień Gniewu*, t. 211–240), marszowy werbel i szybkie opadające przebiegi kwartetu smyczkowego utrzymane w skomplikowanym układzie polirytmicznym, przywodzą na myśl pokrzywiony marsz „wstających upiórów wieków” (t. 89–106).

4 Di fronte alla fine;
quasi senza misura, senza tempo

44 *p* quasi recitativo, ad lib., come in delirio, apatico

T. A cóz po - wsta - nie po - nad ni - co - ścia - mi,

Vn. FLT, nV, *radioso* *pp*

VI. FLT, nV, *radioso* *pp*

Vc. FLT, nV, *radioso* *pp*

Cb. FLT, nV, *radioso* *pp*

Pfte. sub. *pp* morbido, leggerissimo, *radioso*

Przykład 35. S. Rzepiela, *Dies Irae, Koniec Świata*, nr 4, t. 44.

Faktura całego cyklu jest zróżnicowana. Dominują ukształtowania typu melodia i akompaniament (można je rozumieć jak rozszerzenie prostej faktury homofonicznej), jak:

79 15

(in lontan.)

T. *poco f* przed nim i za nim plo - mie - ni - sty miecz i - skrzy się o - strzem cze - rwo - nem; *più f. appassionatamente* przed nim i za nim

Vn. *pp* — molto — *f*

VI. *pp* — molto — *f*

Vc. *pp* — molto — *f*

Cb. *ff* *sim.* *f marcato*

Pfte. *ff* *sim.*

Rull. *f*

T.-I. *mp*

Przykład 36. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, nr 5, t. 79–83.

Często warstw jest więcej niż dwie, tworzy się swoista „polifonia faktur”, na przykład w taktach 36–42 części *Adam i Ewa*, gdzie partie oboju i tenoru są ze sobą w relacji

polifonicznej, smyczki integrują je, dając rodzaj poświaty brzmieniowej, partia fortepianu tworzy warstwę trzecią, co prawda wysokościowo spokrewnioną z pozostałymi, jednak wyróżniającą się ze względu na konsekwentne zastosowanie rytmizowanego arpeggia.

Ob. **3** *p* *più* *Pochissimo string.* *più* *Poco meno mosso (♩ = ca 60)* *A tempo (♩=65, ♩=130)* *p* *più* *più*

T. *mp come svegliati dal letargo* *più* *mp*
i wie-ki wie-ków pnę się z tym cię-ża-rem ku wie-ku - i - stej wy-ży i zbla-dł nie śmiem o - dwó-cić się twa-rzą

Vn. arco *pizz.* *p*

Vi. arco, ord., nV *pizz.* *arco (nV e sempre sim.)* *p* *pizz.* *arco* *pizz.*

Vc. arco, nV *pizz. sim.* *arco (nV w sempre sim.)* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

Cb. *pizz.*

Pfte *leggero* *p* *mp* *sim.*

Przykład 37. S. Rzepiela, *Dies Irae, Adam i Ewa*, nr 3, t. 37–42.

W przykładzie numer 38 z kolei faktura jest jeszcze bogatsza:

222 *en dehors* $\text{♩} = 45$

Ob. *poco p* *mp* *poco mf*

T. *un poco* *mp*

lo-wym szkli-wem zgni-lych wód, za - czy-na wy-pe-lzać żmij skłę-bio-ny płód: cza-me pi - ja-wki, zie - lo-ne ja-szczu-ry

Vn. *p* *mp* *p* *poco mf*

Vi. *p* *mp* *p* *più p* *poco mf*

Vc. *p* *mp* *p* *più p* *poco mf*

Cb. *più p* *mp* *più p* *pp* *molto (f)* *poco mf*

Pfte. *poco più* *mp* *poco mf*

T.-t. *pp* *p*

Przykład 38. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, nr 14, t. 222–230.

Dla osiągnięcia specyficznego efektu ekspresywno-semantycznego (ukazanie osamotnienia, podkreślenie wagi tekstu słownego, którego rozumienia nie zaburzają towarzyszące instrumenty), Rzepiela wprowadził również odcinki monofoniczne, na przykład:

Mesto, consapevolmente; poco ad lib.
♩ = ca 60

mp calmo, descrivere le emozioni senza sperimentarle; quasi recitativo *più* *p* (pochissimo accel.) (A tempo) sub. *p*, dolce

Tenore Solo

Nie patrz gdzie sia - dla ja - sno - wło - sa E - wa, wy - gna - na z ra - ju na wie - czy - sty czas, ma - ją - ca zbro-dnię u swych bia-łych stóp, wie -

Przykład 39. S. Rzepiela, *Dies Irae, Adam i Ewa*, partia tenoru *a cappella*, t. 1–6.

Jest to początek części II. Kompozytor stworzył architektoniczną klamrę, zamykając tę pieśń analogicznym odcinkiem.

Niekiedy dwie partie – najczęściej tenoru i oboju – uzupełniają się dialogowo, na przykład:

Przykład 40. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Adam i Ewa*, nr 3, t. 49–52. Obój rozpoczyna, a tenor kontynuuje „temat Ewy”.

Niektóre procedury zastosowane przez kompozytora są stosunkowo „sztuczne”, na przykład wprowadzenie figur należących do sfery *Augenmusik*. Przykładem tej ostatniej jest wygląd tematu „głowy w cierniowej koronie” (rozdział 2.3). Pałeczki, chorągiewki, belki i znaki chromatyczne, w połączeniu z długą wijącą się frazą i miksturami (głównie tercjowymi), nasuwają skojarzenie skręconych gałązek cierniowych na głowie Chrystusa. Jeszcze mniej intuicyjne mogą się wydawać zakodowanie słów „Adam” i „dies irae” na zasadzie *soggetto cavato*, techniki stosowanej już przez Josquina des Prez na przykład w jego *Missa „Hercules Dux Ferrariae”*, polegającej na przyporządkowywaniu dźwiękom tematu sylab wyrazów (rozdział 2.3), czy użycie kodu Morse’a do urytmizowania słów „dies irae” w partii trąbki. Walorem utworu Rzepieli jest jednak zastosowanie tych prekompozycyjnych procedur w taki sposób, że nie zaburzają spójności języka, wkomponowują się naturalnie w środowisko brzmieniowe kompozycji.

Przykład 41. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Dzień Gniewu*, t. 1–5. W partii trąbki słowa „dies irae” zapisane alfabetem Morse’a.

Środki instrumentalne wykorzystane w *Dies Irae* Rzepieli nie wychodzą z reguły poza standardowe. Za nietypowe można uznać przeciągnięcie pałką od trójkąta po powierzchnię tam-tamu wykorzystywane np. w segmencie *Dnia Gniewu* na przestrzeni taktów 211–231.

Wszystkie zastosowane środki – zarówno językowe, jak i z zakresu poetyki, podporządkowane są w utworze Rzepieli poematowi Kasprowicza i jego interpretacji, zarówno w wymiarze mikro (na przykład kodowanie pojedynczych słów), jak i makro (tonalność, faktura, aura brzmieniowa).

2.5. Obsada i jej wykorzystanie

W skład wykonawców wchodzi tenor solo, fortepian, trąbka w B, obój, skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas pięciostunowy z piątą struną przestrojoną do H oraz bateria (tam-tam, dzwony rurowe, gran cassa, werbel). W części pierwszej i trzeciej grają wszyscy wykonawcy, w drugiej tenor fortepian, skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas, obój, a w czwartej tenor, fortepian, skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas i bateria. Instrumenty często reprezentują tematy, ilustrują tło wydarzeń lub „wypowiadają” poprzez lejtmotywy lub cytaty muzyczne fragmenty tekstu Kasprowicza. Faktura utworu jest często akordowa, homofoniczna, z głosem solowym (wokalista lub instrument), który odpowiedzialny jest za dany fragment hymnu.

Zespół wykonawców *Dies Irae* nie jest typowym składem, który występuje zazwyczaj przy formach pieśni. Fortepian i wokalista (w tym przypadku konkretnie tenor) jako standardowa częśćka utarta w historii muzyki jako obsada tej formy uzupełniana jest przez dodatkowe instrumenty. Kwartet smyczkowy, również nietypowy, posiadający tylko pierwsze skrzypce, altówkę, wiolonczelę i kontrabas pięciostunowy, dodatkowo z najniższą struną przestrojoną o pół tonu niżej do dźwięku H_2 . Pozostałe instrumenty: obój, trąbka i zestaw perkusyjny (gran cassa, tam-tam, werbel, dzwony rurowe) sprawiają, że kompozycja Rzepieli oddala się od kameralistyki, a zbliża w stronę symfoniki. Brzmienie tutti zespołu w kulminacjach wymaga przestrzeni sali koncertowej do odpowiedniego wybrzmienia, co pozwala na rozważanie, na ile możemy używać do określenia *Dies Irae* terminu wywodzącego się od *da camera*, pomimo tego, że wskazywałaby na to niewielka (dziewięćcioro) liczba wykonawców.

Jeżeli spojrzymy na obsadę kolejnych części, możemy wnioskować dokładnie zaplanowanie przez Rzepielę rozkładu napięcia dramatycznego w całym cyklu. W pierwszej części pojawiają się wszystkie instrumenty oraz tenor. Charakterystyczne jest tutaj określenie ekspresywne dla trąbki: *da lontanza*. Termin ten dosłownie tłumaczy się „z oddalenia”, co jest sugestią kompozytora, iż sygnał trąbki pochodzi z innej przestrzeni, bądź w znaczeniu fizycznym, bądź też w wymiarze eschatologicznym (głos trąbki pochodzi z „innego” świata). Zgodnie z konwencją przyjętą przez innych twórców, którzy zajmowali się umuzyycznianiem tekstów o tematyce eschatologicznej, tutaj także pojawia się nawiązanie do nowotestamentowej Apokalipsy według Świętego Jana. Trąbka zapowiada koniec świata, w tym przypadku enigmatycznym rytmicznie sygnałem, w którym możemy po uważnym wysłuchaniu odnaleźć słowa *dies irae*

zapisane alfabetem Morse'a. Ta sama wiadomość pojawia się także już na samym początku *Sądu ostatecznego*. Trębaczowi powierzone zostały również cytaty muzyczne i figury kojarzące się z trąbką sygnałową, towarzyszące na przykład kulminacji utworu. Od samego początku utworu zatem, na wykonawcach spoczywa obowiązek ilustrowania poematu Kasprowicza.

*Batteria*⁶⁵ ze względu na wykorzystanie instrumentów stosunkowo głośniejszych w porównaniu do pozostałego zespołu, zobowiązana została często do gry w dynamice pianissimo co jest dużym wyzwaniem dla wykonawcy. Gran cassa, razem z kontrabasem grającym swoje najniższe dźwięki tworzą wielokrotnie tło po wybuchach *sforzato*, co nasuwa na myśl uderzenie gromu i pogłos po nim pozostający. Dzwony obecne we fragmentach nawiązujących do chorału gregoriańskiego łączą się z symboliką dzwonu pogrzebowego wybijającego ostatnią godzinę. Pojawiają się także w momencie śmierci podmiotu lirycznego. Werbel wybija polimetryczny rytm w części określonej przez kompozytora jako *dance macabre*, opisaną określeniami ekspresywnymi: *quasi marziale*, a następnie *Barbaro poco pesante, ma e quasi grottescamente*, zaś tam-tam pojawia się jako kolejny narastający huk, monumentalny akcent lub na przykład efekt dźwiękowy tworzony poprzez przeciągnięcie po talerzu metalowej pałeczki do gry na trójkacie wprowadzający wersy o węzach, pijawkach i żmijach. *Batteria* wykorzystuje szereg różnych pałek, by móc w jak najlepszy sposób stworzyć krajobrazy muzycznie nakreślone przez kompozytora.

Nietypowy kwartet smyczkowy działa w *Dies Irae* jako zespół, tworząc razem współbrzmienia za pomocą różnych technik gry. Oprócz kontrabas, który dołącza się często ze swoimi najniższymi nutami do perkusji i fortepianu, pozostała część kwartetu pojawia się zawsze razem. Naprzemiennie w partyturze występują fragmenty, gdzie smyczki będą tworzyć tło akordowe z niewielkim ruchem w swoich głosach oraz takie, gdzie wystąpi zjawisko polifonizacji. Kompozytor przeniósł także fragmenty tekstu z hymnu z partii wokalisty do partii kwartetu, powierzając im powtarzający się wiele razy w *Dies Irae* cytat „Kyrie eleison” dając tym samym „głos” instrumentom. Pozwala to wnioskować, że Rzepiela postawił smyczki w równorzędnej roli do solisty, co z kolei stawia bardzo duże wymagania wobec wykonawców. Partia kwartetu pełna jest trudnych do wystrojenia akordów granych samymi flażoletami, *sul tasto* lub ostrych *sul ponticello*. Prawie cała kompozycja zapisana została w artykulacji *non vibrato*. W bardziej

⁶⁵ *Batteria* (wł.) – zestaw instrumentów perkusyjnych obsługiwany przez jednego perkusistę.

lirycznych fragmentach, w dynamice *piano* wystąpi *pizzicato* akompaniujące głosowi solowemu. Rzepiela wprowadził również do partii kontrabasu pierwiastek perkusyjny, nakazując grać bartokowskie *pizzicato* w częściach pieśni, gdzie na wierzch kompozycji wyłania się silna rytmika, a także dla podkreślenia ekspresji tenora, w momentach nagłych zrywów emocjonalnych partii wokalne.

Obój posiada szczególną rolę w *Dies Irae*. Już w pierwszym wejściu (przykł. 24, s. 64) zostaje zaprezentowany mocno schromatyzowany motyw Ewy, nasuwający na myśl melodie zaklinacza węży z kultury indyjskiej. Oprócz przypisania instrumentowi konkretnego tematu w tekście Kasprowicza, kompozytor powierza partii rolę głosu solowego. We fragmentach, w których towarzyszy wokaliście, materiał dźwiękowy przyjmuje formę dialogu w stosunku do tenora, lub kontrapunktu do niego (przykł. 37, s. 70; przykł. 38, s. 71). W tych zjawiskach, temat muzyczny Ewy zostaje wielokrotnie rozdzielony pomiędzy te dwa głosy, sugerując szczególną więź znaczeniową. W części III można dostrzec wielowymiarową rolę oboju, oprócz wspomnianej wcześniej relacji z tenorem, bardzo wyraźnie zarysowana została tu zależność z partią trąbki. Oba te instrumenty ponad współpracę z kwartetem i fortepianem, dialogują między sobą. Zauważalny są także figury retoryczne (np. *pathopoia*), realizowane przez trąbkę i obój (często w dialogu), będące komentarzem do słów w partii tenorowej.



Przykład 42. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Sąd ostateczny*, partie oboju i trąbki, nr 5, t. 88–89.

Niemal w całej Części III (od nr 3 do nr 8) występują fragmenty, gdy mamy zespolenie trzech „głosów” solistycznych: tenora, trąbki oraz oboju. Wynika to z wysokiego napięcia emocjonalnego oddanego za pomocą muzyki, które z kolei ewokuje obraz Sądu Ostatecznego pojawiający się w poemacie Kasprowicza. W ostatniej części cyklu nie występują już te dwa wiodące instrumenty, co wyraźnie wskazuje, iż główną postacią dramatu jest Adam – człowiek, pozostający w nicości i osamotnieniu.

Partia fortepianu obejmuje w sobie wszystkie rejestry instrumentu, wykorzystując czasem skrajnie oddalone od siebie dźwięki, nie jest zawężona do rejestru środkowego. Na przestrzeni całego cyklu jego rola nie jest związana z konkretną grupą czy instrumentem, raczej koreluje z tym co zapisane zostało innym wykonawcom. W partii

fortepianu pojawia się dźwiękonaśladowczość, różne rodzaje dzwonów, tremola, arpeggia, kompozytor wpisał także dokładnie opisaną pedalizację. Fortepian wprowadza niektóre z tematów muzycznych i pozostaje odpowiedzialny za ich główną reprezentację muzyczną. Warty wskazania są także oktawy w lewej ręce, występujące jako przednutki do akordów, podobny zabieg zastosowany został w pieśniach Szymanowskiego

Dobór instrumentów w poszczególnych momentach można przede wszystkim interpretować jako sposób zilustrowania „scen”, które niesie ze sobą hymn Kasprowicza. Uderzenie w dzwon rurowy, z poprzedzającym go motywem „Kyrie eleison” obok deklamacyjnego fragmentu opisanego *quasi preghieramoso*, dobrze obrazuje wspominaną w tekście świątynię bożą (przykł. 43, s. 76).

11
Misterioso $\text{♩} = 70$

p quasi parlando, poco ad lib., quasi preghieramoso
W świą-ty - ni bo - żej za-milkł świę-ty śpiew,

Vn. SP, nV arco

VI. pp morbido

Vc. SP, nV arco
 pp morbido

Cb. SP arco [] - lento
 pp morbido

Pfte f pp morbido

G. C. mf

Cmp. p

Przykład 43. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, nr 11, t. 168–170.

2.6. Zagadnienia gatunkowe

Cykl *Dies Irae*, w pierwotnym założeniu kompozytora tworzony jako cykl pieśni, w ukończonej formie wymyka się z tradycyjnej klasyfikacji gatunkowej. Kolejne części

kompozycji są spójnie powiązane ze sobą pod względem tekstu źródłowego, tworzą także zgodny wewnętrznie łuk napięcia dramatycznego, nadający całości zintegrowany charakter. Całość, którą dodatkowo charakteryzuje koherentny język muzyczny i silny nacisk na relację słowo-dźwięk, powierzona została do wyśpiewania jednemu soliście. Tematyka oscyluje wokół psychologiczno-emocjonalnego doświadczania przez podmiot liryczny końca świata, zgłębiając jego stany wewnętrzne, kładąc na to wyraźnie największy nacisk. Mogą to być wskazania pozwalające na interpretację utworu jako współczesnego ujęcia cyklu pieśni.

Jednakże należałoby także zwrócić uwagę na stopień rozbudowania wewnętrznego, każdej z części oraz powiększoną obsadę wykonawczą, względem utartego schematu, gdzie występuje głos i fortepian. Szczególnie bateria i instrumenty dęte mogą sugerować, że pod kątem obsady cykl jest większą formą wokально-instrumentalną. Kolejnym argumentem będzie skomplikowana struktura formalna, długość części (najdłuższa trwa prawie 15 minut) oraz wysoce uwydatniona tematyka sakralna wynikająca z tekstu Kasprowicza. Biorąc to pod uwagę, nasuwa się skojarzenie z gatunkiem kantaty. Określenie badaczy literatury poematu Kasprowicza jako hymn stylizowany⁶⁶ też zbliża *Dies Irae* do tego takiego wniosku.

Literaturoznawcy rozpoznają jednak w tekście poety liczne elementy wskazujące na możliwą interpretację dramatyczną. Występująca dialogowość, narracja wizualna, jasno określony podmiot liryczny i pozostałe postacie. Rzepiela poprzez opracowanie tekstu na potrzeby swojej kompozycji, ustalił jaśniejszą chronologię wydarzeń, pozwalającą na stworzenie przebiegu wydarzeń, co za tym idzie dramaturgii. Całość obraca się wokół doświadczenia podmiotu lirycznego i tylko on ma głos, tworząc coś na kształt monodramu, a w rozumieniu muzycznym miniatury scenicznej, sceny koncertowej lub scenicznej pieśni dramatycznej. Obecność fragmentów w stylu recytatywów, obrazowe określenia agogiczne, wykazujące cechy didaskaliów oraz prezentacja pozostałych postaci w tematach, przychyła także do takiego rozumowania. Sam kompozytor nie pisał jednak dzieła w takim założeniu, aczkolwiek potwierdza, że widzi w nim taki potencjał⁶⁷.

⁶⁶ A. Hutnikiewicz, *Hymny...*, op. cit., s. 99.

⁶⁷ Pogląd wyrażony przez Stanisława Rzepielę w korespondencji z autorem opisu pracy doktorskiej.

3. Ekspresja partii tenorowej w cyklu *Dies Irae*

Partia tenorowa, odpowiadająca roli podmiotu lirycznego, który w Kasprowiczowskim hymnie pełni paralelnie rolę narratora i Adama, jest wewnętrznie silnie zróżnicowana, wymagająca techniki umożliwiającej dotarcie do słuchacza z tekstem ponad *forte* pozostałych wykonawców, ale zarazem tworzenia nastrojów intymności we fragmentach *a cappella*. Z perspektywy wokalisty, cykl jest rodzajem monodramu, gdzie tenor, jak w teatrze jednego aktora, musi przewodzić słowem przez cały łuk dramaturgiczny, żonglując wielorakimi emocjami, często o bardzo wysokim napięciu, a jednocześnie utrzymać się w ramach konwencji śpiewu klasycznego. Z punktu widzenia techniki śpiewu operowego, wykonawcy tego cyklu najbliżej do śpiewu werystycznego, miejscami przeradzającego się w *sprechgesang*. Tekst został opracowany sylabicznie, jedynym wyjątkiem są fragmenty hymnu, gdzie Kasprowicz nawiązał do oryginalnej łacińskiej sekwencji *dies irae*, a Rzepiela opracował je, stylizując, a czasem cytując wprost oryginalną melodię chorału. Ze względu na wymagającą strukturę rytmiczną utworu takie opracowanie tekstu prezentuje wielokrotnie wysoki poziom trudności dla solisty. Na złożoność tego zadania nie bez wpływu pozostaje rozpiętość skali, w której napisana została partia. Obejmuje ona dźwięki od niskiego *B* do wysokiego *b'* i wykorzystuje cały przedział dźwięków między nimi, obciążając zarówno rejestr górny, środkowy jak i dolny. Linia melodyczna kształtowana nie tylko poprzez ruch sekundowy, ale częstokroć na bazie skoków lub pasaży obejmujących całą rozpiętość skali, jawi się jako kolejna składowa wysokiego poziomu trudności cyklu *Dies Irae* z perspektywy wokalisty. Wiedząc, że Rzepiela stworzył silną zależność między warstwą muzyczną, a każdym słowem poematu Kasprowicza, na śpiewaku spoczywa obowiązek bardzo wyraźnego wyartykułowania tekstu, zgodnie z duchem kompozycji.

Bogaty repertuar środków emocjonalnych, który tenor musi zastosować w interpretacji utworu, opisany jest dokładnie w określeniach agogicznych, dynamicznych oraz ekspresyjnych. Rzepiela w tych wskazówkach zastosował miejscami dość ściśle opisy narzucanej przez niego ekspresji, co daje wokaliście z jednej strony możliwość precyzyjnego odczytania dzieła i stworzenia osobistego przekazu artystycznego. Z drugiej strony te bardzo ściśle wskazania kompozytora stwarzają często wyrafinowane wymagania wokalne. Pierwsza część cyklu, *Dzień Gniewu*, najbardziej rozbudowana ze wszystkich, stanowi ogromne wyzwanie dla wokalisty. Już pierwsze

frazy w partii tenorowej w takcie 13, stylizowane na chorał gregoriański, zapisany w zmieniającym się metrum, zaplanowanym tak, aby akcenty słowne zostały zachowane, są przedsmakiem sprawdzianu sprawności technicznej i wrażliwości artystycznej w kolejnych fragmentach utworu.

Interesujące przykłady charakterystycznych elementów partii tenorowej odnajdujemy w części I. W poniższym punkcie zostaną one opisane według następujących zasad:

1. tekst słowny przyporządkowany został do numerów taktów. W przypadku braku zmian w środkach wykonawczych, zapis powraca do wersyfikacji Kasprowicza;
2. tempo, dynamika i ekspresja podane zgodnie z zapisem w partyturze. Tłumaczenie określeń dokonane przez autora;
3. niektóre z przykładów poparte są fragmentami z partytury.

I Dzień Gniewu

nr 1 (t. 13–34)

Maestoso, di fronte alla fine; poco meno mosso di Tempo I, (poco ad libitum) (Majestatycznie, w obliczu końca)

♩=ca 68

nr taktu	tekst słowny	tempo, dynamika, ekspresja
13	Trąba dziwny dźwięk rozsiej,	<i>mezzo forte, quasi senza emozione, annuiziando; quasi eco di canto gregoriano</i> (jakby bez emocji, zapowiadając; jakby echo śpiewu gregoriańskiego)
	ogień skrzepnie, blask ściemnieje, w proch powrócą światów	
18	dzieje.	<i>mantenendo la tensione</i> (utrzymując napięcie)
19	Z drzew wieczności spadną liście na	<i>forte, più ardentemente</i> (bardziej żarliwie)
	Sędziego straszne przyjście, by świadectwo dać Psalmiście...	<i>più forte</i>
25	Grzech krwią czarną duszę plami...	<i>poco più mosso</i>
28	Bez obrońcy staniem sami – któż zlituje się nad nami?	<i>con certa paura</i> (z pewną bojaźnią)

Tabela 12. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, nr 1, tekst słowny, agogika i ekspresja.

W części *Dzień Gniewu*, w numerze 1, w taktach 13–18 (przykł 44, s. 80) czytamy: *quasi eco di canto gregoriano* (jakby echo śpiewu gregoriańskiego), co wskazuje na nawiązanie do określonej stylistyki o zabarwieniu archaiczno-religijnym, a następnie w taktach 19–31 pojawia się *mantenendo la tensione* oraz *più ardentemente*, (*podtrzymując napięcie, bardziej żarliwie*), gdzie w sferze melodii tenora ten rodzaj ekspresji pozostaje, ale pojawia się coraz liczniejsze brzmienie instrumentów. Brzmienia instrumentów pojawiają się w formie „słupów” akordowych, opierających się na jednym dźwięku. Taka konstrukcja i rozwój muzycznej formy nie zmieniają sposobu wykonania partii wokalne.

1 **Maestoso, di fronte alla fine;**
Poco meno mosso di Tempo 1
molto rall. . . . (poco ad lib.); ♩=ca 68

3

Przykład 44. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, t. 11–17.

Początek Pieśni *Dzień Gniewu* jest zapowiedzią dramatycznych i krwawych wydarzeń, które mają obrócić ziemię i ludzkość w proch. Wprowadzenie aluzji do śpiewu gregoriańskiego wprowadza surowość, ascetyczność, a także dostojność. Określenia: *quasi senza emozione, annunciando* stawiają śpiewaka w roli herolda obwieszczającego niezwykle, doniosłe wydarzenie. Określenie *mantenendo la tensione* nakazuje wykonawcy utrzymywanie stałego napięcia emocjonalnego, które dramatycznie wspiera dynamika *più forte*, począwszy od słów: *Grzech krwią czarną duszę plami...* Od tego wersu narrator staje się wyrazicielem głosu człowieka, reprezentanta całego ludzkiego rodzaju. Człowiek ulega bojaźni (*con certa paura*), gdyż przeczuwa całą grozę wydarzenia, które ma nastąpić. Linia melodyczna oscyluje wokół tenorowego *passaggio*⁶⁸, wymaga poprawnej kontroli oddechowej i dobrej artykulacji pomiędzy rejestrami.

Określenie: *quasi eco di canto gregoriano* pojawia się po raz kolejny w nr 7, w takcie 107, ale tutaj uzupełnione jest określeniami: *forte, con orrore, ma anche con*

⁶⁸ Miejsce w skali głosu, gdzie następuje przejście między różnymi rejestrami wokalnymi – najczęściej między rejestrem piersiowym a głowowym (czasem także między innymi rejestrami). W skali głosu tenorowego, w zależności od cech osobniczych, znajduje się pomiędzy dźwiękami *es¹-fis¹*.

delizia (z przerażeniem, ale także i z zachwytem). Występujący tutaj *quasi*-chorał gregoriański zapisany jest w stosunkowo wysokiej *tessiturze*. Biorąc pod uwagę skonstrastowanie poszczególnych numerów utworu, szybkie zmiany stylistyki oraz elementów muzycznych, a więc także gotowość techniczną głosu do szybkich zmian, niezbędne jest dobre rozplanowanie sił na wszystkie 4 części. Ostatni raz określenie *quasi eco di canto gregoriano* pojawia się w finale Części I *Dzień Gniewu*. Niewątpliwie stylizację na chorał gregoriański należy uznać za jedną z najważniejszych cech charakterystycznych w partii tenorowej.

I Dzień Gniewu nr 2 (t. 35–48) <i>Meno mosso di Tempo I; tranquillo, melancholico, con rassegnazione</i> (spokojnie, melancholijnie, z rezygnacją) ♩=ca 70		
nr taktu	tekst słowny	tempo, dynamika, ekspresja
39	Żałobna drogo nieochybnej kary, broczącej we łzach i przy	<i>piano, miseramente</i> (żałośnie) <i>poco a poco più con disapprovazione</i> (stopniowo z coraz większą dezaprobatą)
42	jęków wtórze	<i>mf</i>
43	w ten pozbawiony końca	<i>f, inesorabilmente</i> (nieubłagalnie)
45	dzień, Pańskiego gniewu	<i>Molto declamativamente, estenendo</i> (bardzo deklamująco, rozszerzając)
46	dzień,	<i>Tempo I, inesorabilmente</i> (nieubłagalnie)

Tabela 13. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień gniewu*, nr 2, tekst słowny, agogika i ekspresja.

8

41

Tr. (in lontan.)

— poco a poco più con disapprovazione — *mf* — *f* — *p* — *mf* — *ff* —

T. bro - czą - cej we łzach i przy ję - ków wtó - rze w ten po - zha - wio - ny ko - ńca Pa - ńskie - go gnie - wu

Vn. *mf* *fp* *poco f* *ff*

Vi. *mf* *fp* *poco f* *ff*

Vc. *mf* *fp* *poco f* *ff*

Cb. *mf* *mp* *f* *ff*

Pf. *molto* *f* *poco*

Cmp. *poco f*

Przykład 45. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, nr 2, t. 41–44.

Takt 39 po krótkim uspokojeniu, przynosi wybuch emocjonalny w takcie 43 na dźwięku g^1 , a następnie opadającą frazę w dół, która utrzymana jest w dynamice *forte*, narastającej do *fortissimo* w takcie 46. Pojawiające się w takcie 45 określenie *molto declamativamente, estendendo*, na słowach zapisanych poniżej średnicy głosu tenorowego, na tle reszty zespołu grającego w głośnej dynamice, nakazuje użyć maksymalnej nośności głosu, jednak bez zniekształcania tekstu. Jest to bardzo trudne zadanie dla wykonawcy.

I Dzień Gniewu nr 3 (t. akty 49–56) <i>Meno mosso, tranquillo, (wolniej, spokojnie) ♩=65</i>		
nr taktu	tekst słowny	tempo, dynamika, ekspresja
49–53	Pańskiego gniewu dzień,	<i>mezzo piano, morbido</i> (spokojnie, miękko)
50	w którym w pożarach spokoj	<i>poco trattenendo</i> (trochę powstrzymując)
51	nego słońca	<i>pochissimo più ampio</i> (troszeczkę szerzej)
52	szatańskim chichotem	
53	płoną	<i>subito mezzo piano, senza cesura</i>
54–56		<i>pochissimo meno mosso, ma senza rubato (in tempo)</i> (wolniej, ale bez rubato) ♩=65

56	świeże, niezwiędłe róże	<i>dolce, nauseabondo</i> (słodko, mdlejąco)
	grzechu i winy!	<i>poco trattenendo</i> (trochę powstrzymując)

Tabela 14. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, nr 3, tekst słowny agogika i ekspresja.

10

49

3

Meno mosso, tranquillo

mp, morbido

poco tratten.

Pochiss. più ampio

mf

sub. mp

(senza cesura)

T.

Pa - Ńskie - go gnie - wu dzieŃ, w któ - rym w po - ąa - rach spo - ko - jne - go sło - ńca sza - ta - Ńskim chi - cho - tem plo - ńa

Pfte

pp, ma sonore

(con 2da)

pp

T-t

5/4

Przykład 46. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, nr 3, t. 49–53.

Numer 3 jest swego rodzaju oddechem wobec wcześniejszego natężenia ekspresji. Pojawia się określenie *morbido*, a wokalista *a cappella* wprowadza nową myśl muzyczną, dopiero po chwili w podobnej artykulacji dołącza fortepian i gran cassa. W takcie 53, na końcu frazy kompozytor zapisał dwie fermaty, następnie *senza cesura* poprowadził dalszą wypowiedź dodając określenia: *dolce, nauseabondo* (słodko, mdląco). Jest to niezwykle trudne do wykonania miejsce, w którym przesadne skupienie się na jednym z aspektów: technicznym lub wyrazowym, może doprowadzić do zakłamania emocjonalnego w interpretacji.

I Dzień Gniewu nr 5 (t. 68–88) <i>pesante, grave, quasi marziale</i> (ciężko, jakby w tempie marsza) ♩=95		
nr taktu	tekst słowny	tempo, dynamika, ekspresja
78	Od twego drzewa ode- rwany liść, pędzi duch ludzki i naprzód, i wstecz, niby garść kurzu, po- rwana cyklonem:	<i>mezzo forte, sonore, quasi marcato</i> , (brzmiąco, prawie marcato)
79	przed nim i za nim płomie-	<i>più</i>
86	nisty miecz	<i>poco f</i>
	iskrzy się ostrzem czerwonym;	
83	przed nim i za nim	<i>più forte, appassionatamente</i> (namiętnie)

86	wstają z swych cmentarzy	poco trattenendo
87	upiory wieków,	<i>pochissimo meno mosso</i>
88	naznaczone sromem	
	winy i	
	grzechu,	<i>con rabbia, un poco alla gridare, quasi sputare</i> (ze złością, trochę
	i	krzycząc, prawie plując)

Tabela 15. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, nr 5, tekst słowny, agogika i ekspresja.

Przedtakt do 89 *con rabbia, un poco alla gridare, quasi sputare* wprowadza nas do części 6

nr 6 (t. 89–106), nr 8 (t. 115–134)

Obydwa numery posiadają początkowe określenia: *Subito più mosso, barbaro, poco pesante, ma e quasi grottescamente* (nagle przyspieszając, barbarzyńsko, trochę ciężko, ale i prawie groteskowo) Sam kompozytor odniósł się do tego fragmentu jako nawiązanie do *danse macabre*, mające przedstawić marsz wstających z martwych upiorów, o którym mowa w tekście⁶⁹. Wyrazista w swej nieregularności rytmika tego odcinka, ma reprezentować wynaturzone formy działania i ruchu w ich wykonaniu, obrazując w jak najlepszy sposób zapisane przez Kasprowicza słowa.

O obydwu fragmenty wymagają od tenora wyrazistości głosu i artykulacji w rwanych krótkich frazach, w wielokrotnie zmieniającym się metrum. Konieczna jest umiejętność szybkiego przeskoku z artykulacji jakby „krzyczącego” marcato do bardziej lirycznego budowania fraz wieńczących obie z tych części (przykł. 47).

⁶⁹ Pogląd wyrażony przez Stanisława Rzepielę w korespondencji z autorem opisu pracy doktorskiej.

98 rall. -

T. sy - czą i dy - szą nie - u - sta - ją - cą ro - zpa - czą, od sza - le - ń - cie - go za - mie - ra - ją śmie - chu

Vn. *sf* *mp* *f* *sf* *poco f. marcato*

VI. *sf* *mp* *f* *sf* *poco f. marcato*

Vc. *sf* *mp* *f* *sf* *poco f. marcato*

Cb. pizz. arco *sf* *mp* *f* *sf* *poco f. marcato*

Przykład 47. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, nr 6, t. 98–104.

I Dzień Gniewu nr 10 (t. 149–167) <i>Poco più vivo</i> (trochę żywiej) ♩=70		
nr taktu	tekst słowny	tempo, dynamika, ekspresja
154	O Boże miłosierny, zmiłuj się nad nami! Twojego gniewu nadszedł wielki	<i>doloroso</i> (boleśnie)
157	czas,	<i>poco rallentando</i>
158	głos już zagrzmiał hio- bowy niebios wałą się posowy, z owiniętej cierniem Głowy	<i>poco meno mosso</i> , „grave” (poważnie) ♩=65
164	rzeką i morzem płynie ciepła krew,	<i>poco avvivando</i> (trochę ożywiając)
166	w rzekę i morze krwi jej	<i>più</i>
167	ból się zmienia...	<i>molto rallentando</i>

Tabela 16. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, nr 10, tekst słowny, agogika i ekspresja.

Głos pojawia się w takcie 154, dzięki czemu, śpiewak ma około 30 taktów na przygotowanie się do zaprezentowania tematu „O Boże miłosierny”, i następujących po nim fraz, schodzących miejscami nawet do granic dolnego zakresu skali tenorowej. Bardzo szeroki ambitus partii tenorowej rozpościerający się pomiędzy *B* a *as*¹, pomiędzy numerami 10, 11 i 12, z deklamacyjnymi frazami wokół dźwięku *c* w numerze 11, wymaga uważnego balansu techniki i ekspresji. Po gwałtownym wzroście dynamiki

w ostatnich dwóch taktach (166–167), następuje nagle wyciszenie do *pp*, które przygotowuje nastrój numeru 11.

I Dzień Gniewu nr 11 (t. 168–184) <i>Misterioso</i> (tajemniczo) ♩=70		
nr taktu	tekst słowny	tempo, dynamika, ekspresja
170	W świątyni bożej zamilkł święty śpiew, już się zasłona rozdarła na dwoje, mur się już wali i skała już pęka...	<i>quasi parlando, poco ad lib., quasi preghieramoso (prawie mówiąc, trochę swobodnie, prawie modląc się)</i>
177	A krew w tych morzach, w tych czerwonych morzach ścięła się w ciemny lód...	<i>poco più vivo ♩=75</i> <i>rallentando</i> <i>declamativamente</i> (deklamacyjnie)
183–184	Kyrie eleison!	<i>molto rallentando</i>

Tabela 17. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, nr 11, tekst słowny, agogika i ekspresja.

Sposób skonstruowania partii tenora wyraźnie wykazuje „modlitewny”, medytacyjny wręcz charakter. Krótkie deklamacyjne motywy umieszczone są w niskim rejestrze, opierają się na bardzo bliskich interwałach i chromatyce. Pojawiają się w dialogu z instrumentami. Przykład 48 ilustruje zasadę występowania głosu:

29

171

T. już się za-sło-na ro-zda-rła na dwo-je, mur się już wa-li i ska-la już pę-ka

SP, nV arco

Vn. *pp morbido*

Vl.

Vc.

Cb. *sim.*

Pfte.

G.C.

Cmp.

Przykład 48. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, nr 11, t. 171–176.

I Dzień Gniewu nr 12 (t. 185–205) <i>A tempo, ma poco più mosso</i> ♩=75		
nr taktu	tekst słowny	tempo, dynamika, ekspresja
185	Straszny przed nami otwo- rzyłeś grób...	<i>poco ff con rimprovero</i> (z wyrzutem)
	Światy pochłania nieprzebyty muł, Światy pochłania nieprzebyty muł, światy, od bożych odepchnięte bram.	
198	Straszny przed nieprzebyty muł, światy od bożych odepchnięte bram.	<i>nella follia</i> (w szaleństwie)
204–205	Kyrie eleison!	<i>ff</i>

Tabela 18. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, nr 12, tekst słowny, agogika i ekspresja.

Kontynuowany jest na tej samej zasadzie dialog partii tenorowej z partiami instrumentów, a zwłaszcza z solistycznie traktowaną trąbką.

Cały numer podkreśla narastające „szaleństwo” melodyczne: ostinato, uporczywie powtarzanego w melodii zwrotu melodycznego, przypominającego obiegnik, przy nieustannie zmieniającej się dynamice.

Pigramente, poco più mosso ♩=65 (leniwie)

	nr 15 (t. 241–260)
	<i>A tempo, sempre poco a poco accelerando</i>

A tempo, sempre poco a poco accelerando

89

	<i>quasi sussurando (mezza voce), con un misto di disgusto ed eccitazione (subito piano, niemal szeptem, z mieszaniną obrzydzenia i ekscytacji)</i>
--	---

Tabela 19. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, nr 14 i nr 15, tekst słowny, agogika i ekspresja.

249

Ob. *mf* *poco f* *mf*

T. *f cresc. sempre poco a poco*

Vn. *mf*

Vl. *mp* *p* *poco f* *mf*

Vc. *mf* *mp* *mf* *poco f* *mf*

Cb. *p* *mf* *poco f* *mf*

Poco a poco più estatico; accel.

t. = 55

tych po - ma - rłych ciał... I sko - śne, mę - tne o - czy po - dno - szą do gó - ry ku ich schy - lo - nym skro - niom...

Przykład 49. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, nr 15, t. 249–253.

Do partii tenorowej w numerach 14 oraz 15, Rzepiela wprowadził bardzo specyficzne określenia ekspresyjne: *con disgusto costante e crescente; poco a poco più parlando (quasi alla „sprechgesang”), poco a poco più estatico, sub. p, quasi sussurando (mezza voce), con un misto di disgusto ed eccitazione*. Występują one zmieniając tym samym sposób budowania narracji. Od taktu 215 do 256 wokalista musi stworzyć stopniowe ekspresyjne *crescendo* na kanwie falującej, dysonansowej frazy muzycznej. Dodatkowo od taktu 241 kompozytor wprowadził *poco a poco accelerando* obowiązujące do taktu 256, w którym tenor doprowadza od wyjściowej *poco a poco più estatico*, by zakończyć cały fragment 4 taktami *con un misto di disgusto ed eccitazione*. Należy zauważyć, że cały fragment oznaczony jako *Sprechgesang* (takty 215–260), dotyczy jednego rozbudowanego obrazu w Hymnie Kasprowicza, zawierającego naturalistyczny opis przyrody i ludzkich trupów, mający wzbudzić w odbiorcy uczucie obrzydzenia, co symbolicznie sugeruje zgniliznę i brzydotę świata skażonego grzechem i zepsuciem.

A spod korzeni jadowitych ziół,
spod kęp sitowia i trzciny, i traw,
z rowów, przepadłisk, wądoców i jam,
pokrytych opałowym szklivem zgniłych wód,

zaczyna wypływać żmij skłębiony płód:
czarne pijawki, zielone jaszczury
wiją się naprzód wpław
i oplatają kręgami śliskimi
męczeńskich krzyży smutne miliardy,
z bagnistej wyrosłe ziemi,
zapadłe w bagnisty kał...

I oto głowy
swoje, dziwne, ludzkie głowy,
świecące trupim tłuszczem żółkłych, łysych czoł,
o szczękach otulonych kłębem czarnych bród,
kładą na łonach tych pomarłych ciał...

I skośne, mętne oczy podnoszą do góry
ku ich schylonym skroniom...
I biodra opasawszy w lubieżnym uścisku,
zwilgotniałymi usty
szepczą im słowa rozpusty...

Obydwa numery dają przestrzeń na w większym stopniu popis aktorski niż wokalny. Efekty wpisane w partie instrumentalne dodatkowo potęgują skomponowane przez Rzepielę długie nabudowanie napięcia w sprzecznych emocjach obrzydzenia, ekscytacji z podtekstem seksualnym, pozwalając tenorowi poprzez *quasi*-teatralną interpretację stworzyć ohydny obraz zawarty w słowach Kasprowicza. Ważnym jest, aby wyraz manifestował się tutaj znacznie wyraźniej niż technika wokalna. Dzięki temu, eksklamacja *a cappella* pojawiająca się w numerze 16: „jakaż to orgia dzika! Jakiż to chaos mąk!”, zapisana w dynamice *mp*, będąca zarazem zapowiedzią subiektywizmu części *Adam i Ewa*, wybrzmi w odpowiednim kontekście.

I Dzień Gniewu, nr 16

Takt 266, *Poco meno mosso, quasi senza tempo, mp rubato, con rassegnazione e disgusto* (z rezygnacją i obrzydzeniem) może wywołać skojarzenie nagłego zatrzymania i refleksji. Bardzo mocno skonstrastowany z poprzednim odcinkiem opracowany monofonicznie tekst *a cappella*, z perspektywy wykonawcy, pozwala wprowadzić kilka taktów spokoju w oddechu i przygotować się na trudny numer 17. Można tu także dopatrywać się podobieństwa między innymi wypowiedziami *a cappella*

w utworze, co z kolei pozwala doszukiwać się tu pierwszej „subiektywnej” wypowiedzi podmiotu lirycznego zaplanowanej przez Rzepielę w przebiegu cyklu.

Przykład 50. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Dzień Gniewu*, t. 266–272.

I *Dzień Gniewu*, nr 17

Ostatni numer partyturowy utworu, 17, stanowi klamrę zamykającą dramaturgicznie *Dzień Gniewu*. W takcie 274 powraca *quasi*-chorałowa melodia, podzielona na trzy osobne prezentacje, modulujące do kolejnych centrów tonalnych. Tym razem linia melodyczna jest silnie schromatyzowana, oscyluje w podwyższonej *tessiturze* i nie jest pozbawiona dramatyzmu. Również dynamika tego fragmentu jest wysoka i nie ulega spadkowi na ostatnich taktach. Podyktowane jest to zapewne semantyką oraz kształtem wersyfikacyjnym tekstu:

Szum się wielki stał dokoła,
Kiedy surma archanioła
Na ostatni sąd zawoła

Gwiazdy z orbit wytrąciła
Archanielskiej trąby siła
Już rozwarła się mogiła

Idą na się zmartwychwstali
Ogniem buntu świat się pali
Tłumy w krwawej brodzie fali.

Tekst Kasprowicza składa się tutaj z trzech tercyn pisanych trzynastozgłoskowcem o bardzo regularnych rymach i wyraźnie jest stylizowany na wiersz staropolski. Wokalista musi zwrócić uwagę i wyartykułować jak najwyraźniej pojawiającą się w ostatnim przebiegu, będącym zarazem kulminacją tej części, oryginalną melodię

(jednak o pół tonu niższej niż pierwotna) średniowiecznej sekwencji *Dies irae* (przykł. 51).

286 A tempo ma pochissimo più ampio; inesorabilmente 45

Tr. (in lontan.) *sfp* *ff* *sfp* *sfp*

T. I - dą na się zma - rtwych-wsta - li, o - gniem... bu - ntu... świat - się pa - li,

Vn. *pp* *molto* *ff* *poco mf* *ff* *poco mf*

Vl. *pp* *molto* *ff* *poco mf* *ff* *poco mf*

Vc. *pp* *molto* *ff* *poco mf* *ff* *poco mf*

Cb. *ff* *poco mf* *ff* *poco mf* *ff* *poco mf*

Pfle. *ff* *p* *ff* *ff pesante* *ff* *sf*

G. C. *sfp* *f* *mp* *sf* *mp* *sfp*

Przykład 51. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Dzień Gniewu*, nr 17, t. 286–291.

Pozostałe pieśni dzieła Rzepieli są podobnie zbudowane, jeśli chodzi o partię głosu tenorowego, dlatego w dalszej części wywodu autor – ze względu na duże rozmiary utworu – nie przeprowadzi tak dokładnej analizy materiału, jak w przypadku pieśni *Dzień Gniewu*. Zostaną jednak przytoczone najważniejsze odcinki i omówione elementy istotne dla opisanego wyrazu artystyczno-dramatycznego *Dies Irae*, które musi uwzględnić tenor w swojej interpretacji utworu.

Część II Adam i Ewa

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech części II jest klamra muzyczna w formie recytatywów *a cappella* na początku i końcu utworu (przykł. 52; przykł. 39, s. 71).

Calm, poco ad lib. $\text{♩} = \text{ca } 60$
mp doloroso, con un senso di
fallimento; quasi recitativo - parlando a se stesso

65

112

T.

Za-kryj błę-dne źre-ni - ce, ści - ga - ny A - da-mie! Nad to - bą tam! u szczy-tu zło - ci - sto-wło-sa E - wa! Jej grze-chu cię-żar zgniółł cię, sta -

Przykład 52. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Adam i Ewa*, nr 8, t. 112–117.

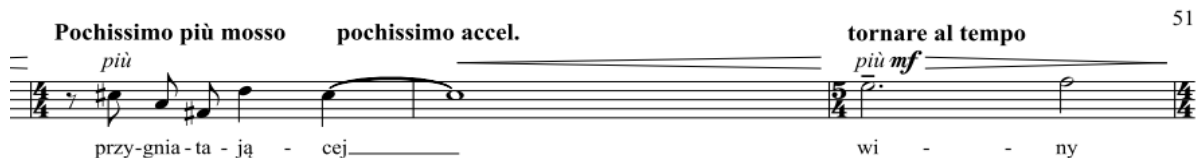
Adam i Ewa jest częścią, która ma na celu ukazanie emocji podmiotu lirycznego, a zarazem jest przygotowaniem merytorycznym słuchacza do *Sądu ostatecznego*. Rama stworzona przez kompozytora z recytatywu *a cappella* w partii tenorowej, umożliwia wykonawcy wykreowanie bardzo osobistej interpretacji postaci. Rzepiela poprzez swobodę zawartą w recytatywach oraz wygodną dla śpiewaka *tessiturę* utrzymaną na całej długości obu odcinków, formułuje nietypową przestrzeń ciszy i słowa.

II Adam i Ewa przed nrem 1 (t. 1–10) <i>Mesto, consapevolmente; poco ad lib. ♩=ca 60 („smutno, świadomie”)</i>		
nr taktu	tekst słowny	tempo, dynamika, ekspresja
1	Nie patrz, gdzie siadła jasno- włosa Ewa, wygnana z raju na wieczysty czas,	<i>mp calmo, descrivere le emozioni senza sperimentarle; quasi recitativo</i> („opisując emocje bez doświadczania ich; prawie recytatyw”)
5	mająca zbrodnię u swych białych stóp, wieczyście żarta płomie-	<i>pochissimo accel.</i> (<i>A tempo</i>) <i>sub. P dolce</i> <i>pochissimo trattenendo</i>
9	nistą żądzą	
10	winy i grzechu...	<i>sub. mp, con disgusto</i> („z obrzydzeniem”)
nr 8 (t. 109–125) <i>Mesto, leggero (♩=60); senza speranza („smutno, lekko; bez nadziei”)</i>		
nr taktu	tekst słowny	tempo, dynamika, ekspresja
112	Zakryj błędne źrenice, ści gany Adamie!	<i>calmo, poco ad lib. (♩=60) mp doloroso, con un senso di fallimento; quasi recitativo – parlando a se stesso</i> („boleśnie, z poczuciem porażki, prawie recytatyw – mówiąc do samego siebie”)
114	Nad tobą tam! u szczytu	<i>meno</i>
116	Złocistowłosa Ewa! Jej grzechu ciężar zgniółł cię, sta-	<i>mp mesto, con desiderio</i> („smutno, z pożądaniem”)
118	nałeś w pół drogi! Zakryj błędne źrenice	(<i>poco rallentando</i>) (<i>A tempo</i>)
120	i na wieki wieków	(<i>poco stringendo</i>) <i>con crescente amarezza e rabbia</i> („z rosnącym zgorzknieniem i gniewem”)
121	rzuć się w przepastny żleb!...	

Tabela 20. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Adam i Ewa*, nr 14 i nr 15, tekst słowny, agogika i ekspresja.

Część II *Adam i Ewa* na tle całości cyklu, może nasunąć skojarzenie z oddechem ulgi po bardzo intensywnej części I, ale także z opcją zbliżenia na szczegól, po bardziej panoramicznym spojrzeniu, które kreśli *Dzień Gniewu. Adama i Ewę* charakteryzując liryczność partii tenorowej, podkreśloną relacją z towarzyszącą mu partią oboju, za każdym razem, gdy tekst Kasprowicza dotyczy Ewy. Posiada *quasi*-zwrotkową formę zamkniętą klamrą wypowiedzi Adama do samego siebie. Ze wszystkich części, ta najbardziej przypomina pieśń i pomimo braku rozmachu części ją okalających, jest ona bardzo ważnym ogniwem całości, wprowadzająca najważniejsze dramaturgicznie dla *Dies Irae* zagadnienia tematyczne. We wskazanych powyżej numerach partytury (tabela 20) pojawiają się oryginalne określenia ekspresywne: *con disgusto* („z obrzydzeniem”), *con un senso di fallimento; quasi recitativo – parlando a se stesso* („boleśnie, z poczuciem porażki, prawie recytatyw – mówiąc do samego siebie”), *con crescente amarezza e rabbia* („z rosnącym zgorzknieniem i gniewem”). Taka obfitość określeń ekspresji, skłania do bardzo zróżnicowanej i przemyślanej interpretacji stosunkowo krótkiego recytatywu. Na przestrzeni tych taktów, wokalista może zademonstrować różne barwy swojego głosu, podkreślając kolorem odpowiedni tekst oraz wyeksponować charakter tworzonego przezeń podmiotu lirycznego, realizując w swój sposób wszelkie zwolnienia i przyśpieszenia.

Muzyka w części *Adam i Ewa* pozwala na stworzenie spokojniejszej narracji i rozbudowanie subiektywnego „ja” podmiotu lirycznego, z perspektywy którego należy stworzyć interpretację kolejnych części. W partii tenorowej podobnie jak poprzednio, pojawia się znaczny ambitus *c-as¹*, a także chwilowe zrywy emocjonalne, jednak nie są aż tak dominujące jak w *Dniu Gniewu*. Jedno z najbardziej problematycznych technicznie miejsc utworu to takty 32–34, w których Rzepiela zapisał od *cis¹* opadającą trójdźwiękiem frazę, która po skoku o sekstę, wraca do *cis¹* na którym przez ćwierćnutę i całą nutę tenor realizuje crescendo, by w ostatnim takcie w metrum 5/4 na półnucie z kropką *e¹* następnie, półnucie *f¹* wykonać diminuendo. Ze względu na wysokości dźwięków oraz wymagania dotyczące dynamiki, przebieg ten stanowi wyzwanie wymagające dobrej technicznie kontroli oddechu. Problematiczna może okazać się także zmiana z *e¹* na *f¹*, która może sprowokować wybiecie się nieakcentowanej części słowa „winy”.



Przykład 53. S. Rzepiela, *Dies Irae, Adam i Ewa*, partia tenoru, nr 2, t. 32–34.

Część III *Sąd ostateczny*

Sąd ostateczny pomimo mniejszego zróżnicowania wewnętrznego i rozbudowania strukturalnego, stanowi prawdopodobnie największe wyzwanie spośród wszystkich części dla artysty śpiewaka. Zawiera on w sobie materiał muzyczny z dwóch poprzednich odsłon, pod względem formy jest analogiczny do *Dnia Gniewu* jednak materiał muzyczny jest skondensowany. Fragmenty czysto instrumentalne, momenty ciszy, które pozwalały na odpoczynek pomiędzy kolejnymi sekcjami partii tenorowej, tutaj są znacznie ograniczone, a ekspresja wynikająca z dramaturgii tekstu oraz muzyki towarzyszącej głosowi, już od samego początku wprowadza poczucie kulminacji, która rozrasta się wraz z przebiegiem utworu. Również materiał dźwiękowy i agogiczny zapisany dla tenora jest trudniejszy – pojawia się więcej wysokich dźwięków i fraz zbudowanych wokół nich, zagęszczenie narracji nie pozwala na spokojny oddech, a wymagania interpretacyjne zapisane przez kompozytora rozpościerają się od początkowego *con orrore, di fronte alla maestà*, przez *sull'orlo della follia* oraz *di fronte alla morte*, aż do *annunciando la fine del mondo*. *Sąd ostateczny* rozpoczyna się recytatywem zwieńczonym wyeksponowaną frazą rozpiętą od *B* do *a¹*, aby tak niskie dźwięki mogły swobodnie wybrzmieć, głos śpiewaka musi pozostać świeży, pomimo tego, że emocjonalnie cały cykl może prowokować do forsowania głosu.



Przykład 54. S. Rzepiela, *Dies Irae, Sąd ostateczny*, partia tenoru, t. 8–9.

W kontekście partii tenorowej, *Sąd ostateczny* jest najbardziej intensywną częścią cyklu w aspektach technicznych i ekspresyjnych. Zintegrowany materiał poprzednich pieśni, zamknięty w oscylujących w ekstremach środkach wykonawczych, mieści w sobie dwie najważniejsze kulminacje cyklu. W 5 takcie odcinka nr 6, który zawiera opis zdrady Ewy pojawia się szereg wskazówek ekspresywno-wyrazowych od kompozytora. Oprócz bardzo opisowego: *Quasi senza misura, poco ad libitum; con la*

consapevolezza della sconfitta („prawie bez miary, ze świadomością porażki”), znajdujemy kluczowe zdanie: *tutto è compiuto* („dokonało się”). Są to słowa pochodzące z Ewangelii według św. Jana, wypowiedane przez Jezusa na krzyżu, tuż przed swoją śmiercią⁷⁰. Biblijny cytat wpisuje się w Kasprowiczowską estetykę i tworzy ważną alegorię, wskazującą ciężar semantyczny tego odcinka.

Pochissimo meno mosso;
Quasi senza misura, poco ad lib.;
con la consapevolezza della sconfitta.
"...tutto è compiuto"

Przykład 55. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Sąd ostateczny*, partia tenoru, nr 6, t. 108–110.

Melodia odcinka nr 6 w stosunkowo wysokim rejestrze, zapisana w dynamice *piano*, po tak obciążającym wokalnie do tego momentu materiale nutowym jest niewralgicznym punktem *Dies Irae*. Kompozytor poprzez trzykrotne powtórzeniu pionu akordowego na przestrzeni trzech taktów zarówno na początku jak i na końcu numeru 6, stworzył również przestrzeń na przygotowanie dla wokalisty przed numerem 7, będącym ogromnym wybuchem emocjonalnym i muzycznym, jako konsekwencji poprzedniego segmentu. Zawiera się w nim bardzo gęste nagromadzenie apostrof, zapisanych przez Rzepielę na falująco-wznoszącej linii melodycznej, osiągającej najwyższe dźwięki cyklu – b^2

Przykład 56. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Sąd ostateczny*, partia tenoru, nr 7, t. 121–127.

Kontynuacją treści numeru 6, są numery 7 i 8. Partia tenorowa, przedstawia w nich eksplozję ekspresji pod postacią desperackiego gniewu, szaleństwa, pogardy, krystalizujący się w ostatniej frazie odcinka 8 w bluźnierczą apostrofę.

⁷⁰ „A gdy Jezus skosztował octu, rzekł: «Wykonało się!» I skłoniwszy głowę oddał ducha”. J 19, 30, Biblia Tysiąclecia.

III Sąd ostateczny przed nrem 7 (t. 121–140) <i>Più mosso</i> (♩=75) <i>ardentemente</i> („żarliwie”)		
nr taktu	tekst słowny	tempo, dynamika, ekspresja
121	Mą duszę pali	<i>più f molto espressivo, disperatamente, con rabbia</i> („desperacko, z gniewem”)
	wieczna, nie zamknięta rana!	
	Któż mi lekarstwo poda?	
126	Ojczy rozpuszty!	
	Nic, co się stało	<i>più</i>
	pod sklepem niebiosów,	
	bez Twojej się woli nie stało!	
131	O źródło	
	zdrady!	<i>ff</i>
	Przyczynę grzechu	
134	i zemsty, i rozpaczy szaleń- czego śmiechu!	<i>più mf</i>
	szaleńczego śmiechu! szaleńczego śmiechu!	<i>accelerando, perdermi nella follia (poco a poco più fuori di tempo)</i> („gubiąc się w szaleństwie” („stopniowo coraz bardziej poza tempem”))
139-140	Kyrie eleison	<i>poco più mosso</i> (♩=80) <i>molto rallentando</i>

Tabela 21. S. Rzepli, *Dies Irae*, *Sąd ostateczny*, nr 7, tekst słowny, agogika i ekspresja.

Przed wieńczącym numer „Kyrie eleison”, emocjonalny zryw wokalny kończy się w taktach 135–136 powtarzaną frazą „szaleńczego śmiechu”, który został opisany za pomocą charakterystycznej, wiele mówiącej wskazówki ekspresywnej: *perdermi nella follia* (gubiąc się w szaleństwie), pozwalając wykonawcy wynieść ekspresję poza rygor agogiczny (*poco a poco più fuori di tempo*), podkreślając teatralny charakter dzieła.

Przykład 57. S. Rzepiela, *Dies Irae, Sąd ostateczny*, nr 7, t. 135–140.

III Sąd ostateczny nr 8 (t. 141–150) <i>Pesante, maestosamente</i> (♩=55) („ciężko, majestatycznie”)		
nr taktu	tekst słowny	tempo, dynamika, ekspresja
141	Sądz, Sprawiedliwy!	<i>con disprezzo</i> („z pogardą”)
145	Krusz światów posady,	
146	rozżegnij wielki pożar w tle- jącej iskierce, na	<i>molto più fluente</i> (♩=75)
147	popiół spal Adama oszu- kane serce	<i>meno mosso</i> (♩=65)
148	i	<i>rallentando</i>
149	plącz! Z nim razem płacz, kamienny, lodowaty Boże!	<i>grave</i> (♩=ca 50); <i>quasi senza misura, ad libitum</i> (seguirente il solista) <i>quasi parlando</i> („poważnie, prawie bez miary, podążając za solistą, prawie mówiąc”)

Tabela 22. S. Rzepiela, *Dies Irae, Sąd ostateczny*, nr 8, tekst słowny, agogika i ekspresja.

W taktach 147–149 solista ma możliwość w wygodnej średnicy, na powtarzanym dźwięku *c*¹ za pośrednictwem deklamacyjnej frazy wypowiedzieć dobitnie w imieniu podmiotu lirycznego, pretensję do Boga. Rzepiela zapisał dźwięki solisty w ciszy pomiędzy uderzeniami *forte* dźwięku *c*, powierzonymi całemu zespołowi, a samo ostatnie

wykrzyknienie „Boże” opracował jako skok kwinty zmniejszonej od *es¹* do *a* w dół. Tenor poprzez swój śpiew powinien stworzyć wypowiedź będącą rozładowaniem napięcia dramaturgicznego narastającego konsekwentnie od samego początku cyklu.

90

146

rall. Meno mosso (♩=65) rall. Grave (♩ = ca 50); Quasi senza misura, ad lib. (seguirente il solista) In tempo ♩=50; molto rall.

Ob. *mp* *più f* *ff marcantissimo* *pp*—molto—

Tr. *più f* *(mf)* *più f* *ff marcantissimo* *pp*—molto—

T. *più f* *(mf)* *più f* *ff marcantissimo* *pp*—molto—

T. ja - cej i - skie - rce, na po - piół spal A - da - ma o - szu - ka - ne se - rce i płacz! Z nim ra - zem płacz, ka - mie - nny, lo - do - wa - ty Bo - ze!

Vn. *più f* *(mf)* *più f* *ff marcantissimo* *pp*—molto—

Vi. *più f* *(mf)* *più f* *ff marcantissimo* *pp*—molto—

Vc. *più f* *(mf)* *più f* *ff marcantissimo* *pp*—molto—

Cb. *più f* *(mf)* *più f* *ff marcantissimo* *pp*—molto—

Pfte *mp* *più f* *ff marcantissimo* *pp*—molto—

G. C. *mp* *più f* *pp*—molto—

T.-t. *pp* *più mf* *mp* *più f* *p*

Przykład 58. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Sąd ostateczny*, nr 8, t. 146–150.

III *Sąd ostateczny* nr 9 (t. 151–163)

Più mosso (♩=65); tutta forza („z całą siłą”)

nr taktu	tekst słowny	tempo, dynamika, ekspresja
151	Niech Twa surma przeraźliwa echem płaczu się odzywa nad pokosem Twego żniwa...	<i>di fronte alla morte</i> („w obliczu śmierci”)
158	Dwujęzycznego smoka, Szatana o trzech grzbietach	<i>meno mosso di tempo precedente</i> (♩= ca 60); <i>quasi senza misura, ad lib. (seguirente il solista)</i> ; <i>più mf, quasi declamativamente; melorecitazione; annunciando la fine del mondo</i> („prawie bez miary, prawie deklamacyjnie, melorecytacja, ogłaszając koniec świata”)
159	zwalczył w wielkim boju archanioł pański, Michał,	
160	i zginał w otchłani.	

Tabela 23. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Sąd ostateczny*, nr 9, tekst słowny, agogika i ekspresja.

Odcinek 9 ma niezwykle ładunek dramatyczny, którego głównym „aktorem” jest tenor. Wyraźnie dzieli się na dwie części: bardzo dramatyczną: takty 151–154 oraz takty

158–169 zawierające ostatni obraz ginącego świata. Ma on formę melorecytatywu. Kompozytor wyraźnie podkreślił muzycznie tę wypowiedź oraz dał śpiewakowi wszelkie środki by mógł przelać w nią całą swoją interpretację. W tych słowach Kasprowicza możemy doszukiwać się skryzalizowanych uczuć i myśli Adama w kontekście zarówno poematu, jak i cyklu, w związku z tym całe napięcie emocjonalne, budowane w partii tenorowej, znajduje swoje *catharsis* w tych taktach. Po tak wyczerpującym kondycyjnie pod względem techniki wokalne oraz wrażliwości artystycznej przebiegu, następuje deklamacyjne ogłoszenie końca świata w taktach 158–160, zapisane na powtarzanym dźwięku *d*. Jest to miejsce w *Dies Irae* o niebagatelnym znaczeniu, podkreśla to tym bardziej pojawiająca się w numerze 9 melodia chorału (przykł. 58, s. 98), oddzielająca kłamrą znaczeniową esencjonalną materię cyklu i sugerując, że to co nadejdzie dalej, jest swego rodzaju posłowiem.

151 **9** Più mosso (♩=65);
tutta forza

Ob. *ff* *poco f* *ff* *poco f* *ff* *poco f* *ff marcato*

Tr. *ff* *poco f* *ff* *poco f* *ff* *poco f* *ff marcato*

T. *ff* *di fronte alla morte*
e - chem pla - czu... się o - dzy-wa nad po - ko - sem... Tve-go zni- wa...

Vn. *ff* *poco f* *ff* *poco f* *ff* *poco f* *ff marcato*

Vl. *ff* *poco f* *ff* *poco f* *ff* *poco f* *ff marcato*

Vc. *ff* *poco f* *ff* *poco f* *ff* *poco f* *ff marcato*

Cb. *ff* *poco f* *ff* *poco f* *ff* *poco f* *ff marcato*

Pfte *ff* *ff marcato*

G. C. *f* *poco mf* *f* *poco mf* *fp* *f* *fp* *mf* *molto*

T.-L. *f* *poco mf* *f* *poco mf* *fp* *f* *fp* *mf* *molto*

molto rall. . . . Poco meno mosso (♩=60) Poco più mosso (♩=ca 65) molto rall. . . . 91

Przykład 59. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Sąd ostateczny*, nr 9, t. 151–157.

Część IV Koniec Świata

Koniec Świata Rzepiela zapisał *quasi attacca* po części III. Otwiera go kontynuowana na dźwięku *d*, fraza *a cappella quasi parlando, senza tempo*. Zmieniony enharmonicznie motyw Adama pojawiający się na początku numeru 1, opisany został

określeniem ekspresji *impotente*, pozostaje ono właściwie dla interpretacji prawie całej części IV. Partia wokalna zdominowana jest przez średnicę i niską średnicę, co pozwala na swobodną interpretację, a także z perspektywy techniki na uspokojenie oddechu i ciała. Faktura i instrumentacja całego ogniwa pozostawia szeroką przestrzeń akustyczną do interpretacji tekstu w sposób bardziej zbliżony do kameralnego. Rzepiela użył miejscami akordów w dynamice *pp* lub ciszy, z których wyłania się fraza tenorowa, dzięki temu, wykonawca może stworzyć kontrastującą z poprzednią częścią atmosferę intymnej wypowiedzi. Numer 3 jest ostatnim wybuchem muzyczno-tekstowej ekspresji, zapisanej w partii wokalne w frazie zapisanej w lub ponad tenorowym *passagio*.

Pesante, pochissimo più fluente
di tempo precedente

Pochissimo più pesante,
persistentemente

Molto tenuto
con un senso di ingiustizia

con furia *con disprezzo*

T. 37 8

de mną prze-pać zro - dzo - na przez wi - nę, przez grzech Twój, Bo - że!... Gi - nę! gi - nę!

Przykład 60. S. Rzepiela, *Dies Irae, Koniec Świata*, partia tenoru, nr 3, t. 37–40.

IV Koniec Świata nr 4 (t. 44–55) <i>Di fronte alla fine; quasi senza misura, senza tempo</i> (naprzeciw końca, prawie bez miary, bez tempa)		
nr taktu	tekst słowny	tempo, dynamika, ekspresja
44	A cóż powstanie ponad nicościami,	<i>p, quasi recitativo, ad libitum, come in delirio, apatico</i> (prawie recytatyw, jakby w delirium, apatycznie)
48	gdzie ongi były światy i Ja, w chęć życia bogaty, a dziś w umarłych postawiony rzędzie?	<i>quasi parlando</i> (prawie mówiąc)
50	Niech nic nie będzie!	pauza generalna na początku taktu. Potem SOLO
52	Amen	<i>poco rallentando</i>
53	Bo cóż być może, jeśli ja zaginął?... Na wszystko mrok nicości nieprzebyty spłynął Amen.	<i>poco meno mosso</i>

Tabela 24. S. Rzepiela, *Dies Irae, Koniec Świata*, nr 4, tekst słowny, agogika i ekspresja.

Ostatnie dziewięć taktów cyklu *Dies Irae* są wypowiedzią w postaci recytatywu, mogącego kojarzyć się z pewnego rodzaju refleksją, podsumowaniem i dopowiedzeniem po wydarzeniach, które do tej pory miały miejsce w utworze. Z punktu widzenia wykonawcy, istotna jest przede wszystkim nieoczywistość harmoniczna przebiegu – utrzymujący się w sekcji smyczkowej akord C-dur utrudnia zaśpiewanie poprawnych wysokości melodii głosu zapisanej w c-moll. Ponadto kompozytor powtarza określenie *di fronte alla fine* („w obliczu końca”), które znajdują się również na samym początku linii tenorowej w pierwszej części. Warto przemyśleć ten zabieg i dostosować do niego interpretację, gdyż jest to ewidentnie punkt widzenia okalający całe dzieło. Świadomość tragicznego losu i nieuchronnego „końca” towarzyszy więc Adamowi od samego początku. Charakterystycznym elementem partii, są tutaj także liczne pauzy z dodaną fermatą. Odpowiednia „gra ciszą”, która dzieli dłuższą wypowiedź na krótkie urywki, pozwala tym lepiej zrealizować wskazane *come in delirio*.

44 **4** Di fronte alla fine,
quasi senza misura, senza tempo
p quasi recitativo, ad lib., come in delirio, apatico

T. A cóż po - wsta - nie po - nad ni - co - ścia - mi, gdzie o - ngi by - ty świa - ty i Ja, w chęć ży - cia bo - ga - ty.

Vn. FLT, nV, *radioso* *pp*

VI. FLT, nV, *radioso* *pp*

Vc. FLT, nV, *radioso* *pp*

Cb. FLT, nV, *radioso* *pp*

Pf/c sub. *pp* morbido, leggierissimo, *radioso*

Przykład 61. S. Rzepiela, *Dies Irae, Koniec Świata*, nr 4, t. 44–46.

Cykl zamyka się wyciszeniem doświadczanym przez wykonawców i słuchaczy. Zakończenie przynosi poczucie uspokojenia, po bardzo intensywnym i zmiennym

przebiegu całości. Wykorzystanie ostatnich słów poematu, szczególnie nasyconego semantycznie „amen”, śpiewanego, a właściwie prawie powiedzianego w niskiej dynamice, skutkuje wrażeniem domknięcia formy i ostatecznego zakończenia *Dies Irae*.

Rozdział IV

Porównanie muzycznych opracowań Kasprowiczowskich *Hymnów* w dziełach Szymanowskiego i Rzepieli pod względem interpretacyjno-wykonawczym

1. Wymagania i trudności wykonawcze obu utworów

Cykle Stanisława Rzepieli i Karola Szymanowskiego niosą ze sobą szereg różnorodnych wyzwań dla artysty śpiewaka. Wiele z nich będzie odmiennych dla obu cykli, co wynika bezpośrednio z różnic języka muzycznego, użytego przez kompozytorów, a część, związanych bezpośrednio z tekstem, może być do siebie podobna.

Porównując dwa badane cykle można odnaleźć w nich następujące podobieństwa:

1. Istotą spajającą *Dies Irae* Stanisława Rzepieli oraz *Trzy fragmenty* Karola Szymanowskiego jest oczywiście wybór tekstów, oraz jego opracowanie w partii wokalne, będące opracowaniem sylabicznym z nielicznymi wyjątkami, w których występują uzasadnione (np. stylizacja u Szymanowskiego, lub wprowadzenie słów Kasprowicza do oryginalnej melodii sekwencji *dies irae*) niezbyt liczne melizmaty.

2. Zestaw środków wykorzystany przez obu kompozytorów do umuzycznienia poematów różni się od siebie, jednak możemy odnaleźć pewne wspólne elementy. Wspomniane wcześniej szerokie spektrum dynamiczne obu kompozycji, szczegółowe określenia agogiczne, ale także nagłe zrywy ekspresji, zmiany artykulacji, miejscowe stylizacje czy imitacje oraz cytaty i ekspresjonistyczny dramatyzm. Stanisława Korwin-Szymanowska wskazała, że *Trzy fragmenty* balansują między śpiewem a recytacją⁷¹, zaś Stanisław Rzepiela podkreślił istniejące podobieństwo między swoim utworem, a rozbudowanym recytatywem *accompagnato*⁷². Jeżeli jednak przyjrzeć się językowi harmonicznemu oraz wykorzystanej rytmice obu cykli, unaoczną się wyraźne kontrasty. Karol Szymanowski, korzysta z języka harmonicznego będącego sprzężeniem plagalności i modalności⁷³, z wyraźnie osłabionymi relacjami funkcyjnymi, pełnym chromatyki. Odnaleźć w nim można zwroty melodyczne charakterystyczne dla skal

⁷¹ Stanisława Korwin-Szymanowska, *Jak należy śpiewać utwory Karola Szymanowskiego*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1938, s. 54 [https://polona.pl/item-view/a127a324-9bee-4e84-b948-c2e8f68f2ea5?page=55, dostęp: 10.09.2025].

⁷² Pogląd wyrażony przez Stanisława Rzepielę w korespondencji z autorem opisu pracy doktorskiej.

⁷³ D. Jasińska, op. cit.

frygijskich, eolskich i lidyjskich. Śpiewak musi odnaleźć się w rozbudowanym świecie współbrzmień Karola Szymanowskiego, aby w pełni zrealizować zamysł kompozytora. Skrupulatna współpraca z pianistą i świadomość swojej funkcji w danym fragmencie utworu jest tutaj obowiązkowa. Skutkuje to także zmianą roli śpiewaka z solisty na współwykonawcę. Stanisław Rzepiela, odchodząc od harmoniki funkcyjnej, zastosował często zmieniające się centra tonalne, pojawiają się liczne oscylacje akordów pomiędzy dur a moll, obecne są struktury akordowe pozbawione tercji. Przykładowo w *Końcu świata*, partia tenora zapisana została w c-moll, na tle rozbrzmiewającego C-dur, co tworzy metaforyczne półtonowe tarcie pomiędzy partią solisty i zespołu. Struktura utworu zbudowana jest także na lejtymotywach, spośród których, pewne z nich pojawiają się zawsze w tych samych dźwiękach. Linia melodyczna solisty, budowana często poprzez dysonanse i chromatykę, umiejscowiona na tle skomplikowanego języka harmonicznego kompozytora, prezentuje duże wyzwanie w już procesie przyswojenia partii przez wokalistę. Niezbędna staje się świadomość tego, jak głos koresponduje z warstwą instrumentalną, jak również, w których miejscach kompozytor wykorzystał powtarzające się przez cały cykl zwroty melodyczne. Rytmika *Dies Irae* opiera się na polimetrii sukcesywnej, która staje się ekwiwalentem dla tekstu Kasprowicza, który także jest nieregularny, raczej balansuje między różnymi układami, w zależności od potrzeby określonej dramaturgią. Dla wykonawcy jest to wysoce wymagający element dzieła, szczególnie w sytuacjach szybkiego tempa, nagłych jego zmian lub rozbudowanych wielotaktowych fraz, w których kompozytor wskazał *accelerando*. Polimetrie, choć nie tak regularną jak u Rzepieli, odnajdziemy w *Trzech fragmentach*, gdzie podobnie jak harmonika, jest ona wskazaniem kontekstu emocjonalno-znaczeniowego w obrębie danego fragmentu. Wielokrotnie obecne zmiany tempa, nadające właściwy wymiar ekspresji, a także liczne fermaty i pauzy retoryczne wpisują się we wspomniany wyżej charakter deklamacyjny dzieła i nadają mu wyraz naturalnej wypowiedzi. Wyczucie zapisu rytmicznego kompozytora oraz przełożenie go na naturalną ekspresję, a następnie zgranie jej z pianistą jest istotą stworzenia formy wypowiedzi artystycznej.

3. Wymagająca partia głosu tenorowego, która swobodnie używa różnych technik, takich, jak: recytatyw *secco*, *accompagnato*, śpiew gregoriański, melorecytacja (skrzydłami trzepocę, jak ptak), sprechgesang.

Faktura monofoniczna lub recytatyw *secco* zostały wykorzystane do umuzycznienia wypowiedzi podmiotu lirycznego o charakterze osobistym. Jednym z takich przykładów, mogą być takty 1–10 (przykł. 62, s. 105) w *Święty Boże*. Podobne

frazy *a cappella* refleksyjne, czy osobisto-intymne w swoim charakterze, możemy odnaleźć w *Dies Irae* (przykł. 39, s. 71; przykł. 52, s. 92; przykł. 61, s. 101). Nasuwa to myśl, że zarówno Rzepiela jak i Szymanowski w podobny sposób zinterpretował i opracował muzycznie fragmenty poematu, zawierające wyznania podmiotu lirycznego.

Lento mesto
w powolnym, poważnym ruchu

KAROL SZYMANOWSKI, OP. 5

Canto

ppp

O nie - zgłę - bio - ne, nie - ob - ję - te, mo - ce!
Ô Sain - te Puissance, ô For - ce Im - mor - tel - le!

Piano

ppp

pp ma pesante

poco rit.

Skrzydła - mi trze - po - czę, jak ptak ten noc - ny,
Je bats des ai - les -, tris - te oi - seau de

p

Przykład 62. K. Szymanowski, *Trzy fragmenty...*, *Święty Boże*, t. 1–10.

Można dostrzec także pewien stopień podobieństwa pomiędzy zakończeniami *Trzech fragmentów* oraz *Dies Irae* (przykł. 63, 64, s. 106).

51

poco rall. Poco meno mosso

lunga

T. Na wszy-stko mrok ni - co - ści nie - prze - by - ty sply - - nął- A - men.

Vn. FLT, ST, nV

Vl. FLT, ST, nV

Vc.

Cb.

Pfte. più *p* morendo

T.-L.

pp poss.

Przykład 63. S. Rzepiela, *Dies Irae, Koniec świata*, nr 4, t. 51–55.

Adagio

tak po - za - da - nym, a tak żrą - cym wid - - mem.
som - bre fan - to - me qui vient cru-el et dé - si - ré.

124

p sub. *p* *pp* *ppp* morendo

Przykład 64. K. Szymanowski, *Trzy fragmenty..., Moja pieśń wieczorna*, t. 124–128.

Oba zakończenia są zbliżone do siebie refleksyjnym, melancholijnym charakterem, niską, stopniowo obniżaną dynamiką (*p* – *pp* – *ppp*) dynamiką, opatrzone przez kompozytorów oznaczeniami graficznymi diminuendo. *Koniec świata* kończy fermata na nutach partii fortepianu i tam-tamu, z zaznaczonym diminuendo w obrębie całego taktu, co można interpretować jako sprowadzenie obu brzmień do poziomu ciszy. *Moja pieśń wieczorna*, oprócz oznaczenia *morendo* (zamierając), została zakończona pauzą nad która

Szymanowski zapisał fermatę, wskazując wyraźnie ciszę, która powinna „zagrać” ostatnie pół taktu pieśni.

Prócz tego recytatywy w obu cyklach przybierają różne postaci. U Szymanowskiego stają się również inwokacjami, modlitwą. U Rzepieli zaś pojawiają się w postaci czystej deklamacji naśladującej mowę (przykł. 50, s. 90), poprzez fragmenty opisane przez kompozytora jako recytatywy (przykł. 39, s. 71; przykł. 52, s. 92), po fragmenty stylizowane na chorał gregoriański, oraz o charakterze modlitewnym (przykł. 65). Dokładniejsza analiza wspomnianych przykładów została przedstawiona w Rozdziale III niniejszej pracy.

1. Numer 6 w *Sądzie ostatecznym* mieści w sobie wyjątkowo dramatyczny tekst, opracowany w formie recytatywu *accompagnato* (przykł. 65). Warto skojarzyć ten przykład z taktami 9–18 pieśni *Jestem i płaczę* (przykł. 3, s. 35). Przy powierzchownym spojrzeniu można nie dostrzec podobieństwa, jednak poprzez rozpatrzenie charakteru słów i sposobu ich umuzycznienia uwydatniają się następujące elementy – podobny tragizm obu wypowiedzi, wzmocnienie instrumentalne i urytmizowanie słów o największej wartości semantycznej, dominująca dynamika *piano* rosnąca do *forte* wraz z rozwojem wypowiedzi.

Przykład 65. S. Rzepiel, *Dies Irae*, *Sąd ostateczny*, nr 6, t. 111–113.

Recytatyw w partii tenorowej w numerze 11 partytury *Dnia Gniewu* Stanisława Rzepieli, poprzez swój modlitewny charakter (*quasi preghieramoso*), może nasunąć skojarzenie z suplikacją, której użył Karol Szymanowski w *Święty Boże*.

165 *piu* *molto rall.* **11** *Misterioso* $\text{♩} = 70$ *p quasi parlando, poco ad lib., quasi preghieramoso*

T. cie - pla krew, w rze-kę i mo-rze kwi jej ból się zmie - nia... W świą-ty - ni bo - żej za-milki świą-ty śpiew,

Vn. (ST) *mp* *mp* *f* *pizz.* *SP, nV arco* *pp morbido*

Vl. (ST) *mp* *mp* *f* *pizz.* *SP, nV arco* *pp morbido*

Vc. (ST) *mp* *mf* *f* *pizz.* *SP, nV arco* *pp morbido*

Cb. *mf* *f* *pp morbido* *SP arco* *pp morbido* *lento*

Pfte. *poco mf* *molto* *(piu f)* *pp morbido*

G. C. *pp* *mf* *p*

Cmp. *p*

Przykład 66. S. Rzepiela, *Dies Irae, Dzień Gniewu*, nr 10–11, t. 165–170.

4. Zarówno w cyklu Szymanowskiego, jak i Rzepieli, wymagany jest ten sam rodzaj techniki głosowej. Szczególnie należałoby skojarzyć wymagany rodzaj techniki z tym, który wykorzystywany jest do wykonywania oper romantycznych, postromantycznych i werystycznych. Szukając podobnych wymagań głosowych w polskiej literaturze wymienić należy: Moniuszkę, Nowowiejskiego, a także Szymanowskiego w dziełach operowych (np. *Król Roger*).

Porównanie dzieł Szymanowskiego i Rzepieli ujawniło też liczne różnice pomiędzy tymi dwoma utworami:

1. Przy pierwszym spojrzeniu na materiał nutowy lub zapis audio, oczywistą staje się różnica długości *Dies Irae* oraz *Trzech fragmentów z poematów Jana Kasprowicza*. Według nagrania autora pracy przedstawia się ona następująco: Stanisław Rzepiela, *Dies Irae* – 37:30, Karol Szymanowski, *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza* – 18:21. Niemal 20 minut różnicy w utworze napisanym tylko dla jednego śpiewaka potrafi mieć kolosalne znaczenie, w zależności od materiału dźwiękowego, który artysta zobowiązany jest wykonać. W tym przypadku, oba cykle zawierają w sobie bardzo wymagające partie wokalne, nieoszczędzające śpiewaka ani pod względem wymagań interpretacyjnych, ani w zakresie trudności technicznych, co zostało bardziej

szczegółowo omówione w rozdziałach II i III. Zatem pod względem kondycji potrzebnej wykonawcy na zaśpiewanie całości dzieła, cykl *Dies Irae* jawi się jako zdecydowanie bardziej wymagający.

2. Podążając dalej tropem porównywalnych parametrów, należy wskazać na zakres skali głosu, w jakiej zapisana została partia wokalna. Stanisław Rzepieła zaplanował wykorzystanie prawie całej rozpiętości głosu tenorowego, od niskiego, rzadko spotykanego u tenora *B* aż do wysokiego *b¹*. Szymanowski nie przeznaczył *Trzech fragmentów* dla konkretnego typu głosu, w każdym razie w dostępnych źródłach historycznych nie znajduje się taka informacja. Co prawda, Andrzej Chłopecki, podaje za Kornelem Michałowskim informację, że przyjaciel Karola Szymanowskiego – Jarosław Iwaszkiewicz twierdził, że pierwotnie cykl istniał z przeznaczeniem na tenor i baryton, jednak nie jest to potwierdzone⁷⁴. Wiemy, że pierwszą wykonawczynią była siostra Szymanowskiego, dysponująca sopranem liryczno-koloratutowym. Na przestrzeni cyklu wokalista korzysta z zakresu od *B* do *g¹*, co w porównaniu z *Dies Irae* stawia artyście podobne wymagania w dolnym rejestrze, natomiast w górnym rejestrze można dostrzec aż tercję małą różnicy. Różnica tego typu, która dotyczy ekstremum skali, może często okazać się kluczowa choćby przy decyzji wykonania danego cyklu. Jest to związane z naturą głosu ludzkiego, ograniczeniami technicznymi, organicznymi i też kondycyjnymi, jeżeli weźmiemy pod uwagę wcześniej wspomniany czas trwania. Nasuwa się wniosek, że cykl Karola Szymanowskiego, choć nie można tego sformułowania udokumentować bez kontekstu porównawczego, jest w tym zestawieniu bardziej przystępny. Świadczyć o tym może fakt, że *Trzy fragmenty* były i są wykonywane zarówno przez głosy tenorowe (choć nieczęsto), jak i sopranowe i mezzosopranowe. Trzeba jednak wskazać, że przystępność ta jest największa dla głosów mezzosopranowych, ze względu na ambitus *Trzech fragmentów*.

3. Ogromną różnicę w wymaganiach stawianym soliście zaobserwować można w warstwie muzycznej. Dotyczy to zarówno rytmiki, języka muzycznego, kreowania frazy wokalne, sposobu wykorzystania głosu, długości utworu i ambitusu partii w obu cyklach. *Dies Irae*, zostało napisane przez Rzepielę jako konkretnie przeznaczone na głos tenorowy. Kompozytor wykorzystał prawie całą skalę, według tradycyjnej klasyfikacji rozpościerając partię solisty w zakresie *B-b¹*. W zależności od części cyklu, pojawiają się fragmenty, w których bardziej obciążony będzie rejestr dolny, górny lub środkowy, zatem

⁷⁴ A. Chłopecki, op. cit., s. 246.

interpretacja cyklu wymaga opanowania operowania, w bardzo szerokim zakresie dynamicznym, w obrębie dwóch oktaw, z dużą swobodą pozostawiającą miejsce na interpretację te osobistą oraz narzuconą przez kompozytora w warstwie agogicznej. *Trzy fragmenty* przeznaczone zostały przez Karola Szymanowskiego na głos i fortepian, nie został tu wskazany konkretny jego rodzaj. Partia napisana została pomiędzy *B-g¹*. W tradycji wykonawczej utartej od powstania utworów, cykl ten wykonują sopran, mezzosopran, alt, rzadziej tenor⁷⁵. Cykl często kładzie nacisk na dolny i środkowy rejestr, pozostawiając poruszanie się w obrębie górnych dźwięków na momenty kulminacyjne, kompozytor jednak wprowadził warianty melodii (*ossia*), które pozwalają wyższym głosom na swobodniejsze budowanie frazy. Stawiane wymagania dla śpiewaka wśród określeń agogicznych i dynamicznych wskazują na potrzebę posiadania umiejętności wykorzystania różnorodnych kolorów i odcieni w głosie, oraz kreowania frazy od *ppp* do *fff*. Częściowo omówione powyżej elementy możemy zaliczyć do podobieństw, a częściowo do różnic pomiędzy cyklami.

4. U Szymanowskiego, z perspektywy głosu tenorowego, jest to niewątpliwie bardzo częste utrzymywanie melodii w obrębie niskiej średnicy, poniżej *c¹*. Występujące w bezpośrednim sąsiedztwie takich miejsc nagłe zwroty emocjonalne, często związane z odmienną dynamiką, wyższym umiejscowieniem melodii i natężeniem ekspresji, stają się wyjątkowo trudnymi zadaniami technicznymi. W takich sytuacjach istnieje ryzyko zaburzenia ciągłości frazowania oraz w konsekwencji – zafałszowanie emocjonalne. Przykładowo, sam początek cyklu zawiera w sobie opadające do dolnych rejestrów głosu melodie, po których wyższe frazy, jeżeli chceć je zaśpiewać w poprzednim charakterze, mogą okazać się problematyczne (przykł. 61, s. 101). W tej samej pieśni, możemy znaleźć więcej miejsc o podobnym charakterze. Jednym z najtrudniejszych „przeskoków” tego typu, są takty 101–109 (przykł. 67, s. 111).

⁷⁵ Np. Szymanowski: *Complete Songs for voice and piano*, vol. 1, Piotr Beczała, Reinlid Mees, Channel Classics, 2012.

pa - li się w przestworzu. Dla - cze-go sam mam wlec się po roz-dro-żu ku tym pochy-łym krzy - żom?
 - el so- leil rou- ge et me trai-ner seul sans joie et sans re - pos vers tes croix lu - gu - bres?

101

ff *fff*

rall.

Meno mosso

Któ - rym na czar-ne ra - mio - na kra - czą - ca sia-dła wro-na? I
 Où le noir corbeau jet - te vers les cieux sa mor-ne plainte?

106

pp subito *mf*

Przykład 67. K. Szymanowski, *Trzy fragmenty...*, *Święty Boże*, t. 101–109.

Fermata emocjonalna wpisana przez kompozytora, umożliwia przejście pomiędzy *fff* oraz *pp subito*, jednak wykonanie poprawnie technicznie, natychmiast po kulminacyjnej frazie, jest wyjątkowo trudnym zadaniem dla artysty śpiewaka. Konieczne jest natychmiastowe opanowanie emocjonalnego napięcia, a tym samym uspokojenie oddechu. Wzięcie nowego oddechu, racjonalnie zaplanowane, musi umożliwić wykonanie kolejnej frazy w dynamice *pp*.

Przykładem innego rodzaju wyzwania wykonawczego, jest doprowadzenie i sama kulminacja pieśni *Jestem i płaczę*. Po wielotaktowym marszu pogrzebowym, powrocie tematu muzycznego z początku pieśni, bez żadnej przerwy dla wykonawcy, następuje łącznik mający doprowadzić z powrotem do cytatu z suplikacji (przykł. 68, s. 112).

The image shows two systems of a musical score for voice and piano. The first system, starting at measure 66, features a vocal line with the lyrics "nie do - step - nym tro - nie sie - dzisz po - mię - dzy gwiaz - da - mi! I" and "qui re - po - ses sur ton trô - ne se - mé d'é - toi - les, un". The piano accompaniment has a complex, rhythmic pattern. The second system, starting at measure 69, includes the instruction "accel." and the lyrics "gło - wą na zło - ci - stym spoczaw - szy Trój - ką - cie, krzyż" and "nim - be de so - leil au - tour de ta tê - te, la croix". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked with "crescendo" and "sff".

Przykład 68. K. Szymanowski, *Trzy fragmenty...*, *Jestem i płacę*, t. 66–72.

Wprowadzone przez kompozytora *accelerando*, dwukrotnie powtórzone w taktach: 66 oraz 69, staje się czynnikiem dodatkowo utrudniającym realizację tych taktów przez wokalistę. Brakuje miejsca, w którym śpiewak może wziąć swobodny oddech, gdyż „zapas” oddechu mógł zostać już nadwyreżony przez silne w ekspresji poprzednie fragmenty. Pojawia się realny problem, który może zostać rozwiązany jedynie przez „dobranie” powietrza, kosztem przerwania frazy. *Accelerando* dla wokalisty oznacza w tym przypadku jeszcze mniej czasu na taką strategię. Planując oddechy musimy uwzględnić stopniowe przyspieszanie tempa, gdyż naturalnie wpływa to na dystrybucję oddechu. Autor nagrania uznał, że wykrzyknik, następujący po słowie „gwiazdami” jest miejscem semantycznie najlepszym na oddech. W konsekwencji spójnik „i”, śpiewany na ostatniej ósemce taktu 68, musiał zostać skrócony do nuty szesnastkowej. Możliwe są inne warianty oddechowe w tej frazie, jednak ten, wydał się autorowi najbardziej spójny z jego interpretacją. Podobna problematyka związana z brakiem możliwości dobrania swobodnego oddechu, wiąże się tak naprawdę z całą końcówką *Jestem i płacę*. Partia wokalna już od taktu 54 jest wyjątkowo intensywna i aż do samego końca rosnąca w natężeniu ekspresji. Wymagań tego typu raczej nie odnajdziemy w *Dies Irae* Rzepieli. Kompozytor zaplanował partię wokalną z dużą świadomością pracy instrumentu,

a fragmenty, które mogą okazać się problematyczne jak np. takty 86–90, rozdziela przecinkiem w partii wokalne od kolejnej frazy, zaczynającej się w takcie 91 z nutą szesnastkową przedtaktu „i” obecną w takcie 90 (przykł. 69). Pozwala to śpiewakowi gospodarować oddechem bez nadwyřeżeń jego zasobów w zgodzie z zapisanym materiałem muzycznym.

85

A tempo, poco tratten. Subito meno mosso ($\text{♩}=60$) Subito più fluente ($\text{♩}=65$); dondolando poco accel.

Ob. *più f*

Tr. *più f* (*p*) *ff* *f* *più f* *sub. pp* *molto* *f* *più* *pp*

T. *Jej na-gie u - da drża pa - lca - mi ro - zcze - su - je zło - to swych wa - rko - czy i fa - lą zło - ci - stych wło - sów o - sła - nia je - go na - gość i*

Vn. *più f* *mf* *più f* *fp* *fp* *fp* *fp*

Vl. *più f* *mf* *più f* *fp* *fp* *fp* *fp*

Vc. *più f* *mf* *più f* *fp* *fp* *f* *fp*

Cb. *più f* *mf* *più f* *poco f* *mf* *poco f* *mf* *poco f* *mf* *poco f* *mf*

Pfte *più f* *poco più* *f* *meno* *f* *meno* *f*

G. C. *f* *pp* *più* *p* *più mf* *pp*

T.-L. *noco f*

Przykład 69. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Sąd ostateczny*, nr 5, t. 85–90.

5. Pierwsze spojrzenie na *Dies Irae* Stanisława Rzepiela, może nasunąć wniosek o trudności, związanej z językiem muzycznym oraz skomplikowaną polirytmią, której przykłady znajdziemy na przestrzeni całego cyklu (przykł. 70, s. 114).

Przykład 71. S. Rzepiela, *Dies Irae*, *Sąd ostateczny*, nr 5, t. 71–77.

Zapisaane przez kompozytora *quasi rubato*, *poco rallentando* oraz pozostałe określenia, dotyczące już nie tempa, ale rodzaju ekspresji, podnoszą poprzeczkę dla wykonawcy. Duży ambitus, nie będący w swej rozpiętości wcale unikalnym dla tych konkretnych taktów, oraz nieustająca polirytmia, to powtarzające się elementy, mogące jawić się jako wyzwanie. Warto wspomnieć, że „wiersz wolny” do którego często blisko jest poematom Kasprowicza, jest powodem zapisu muzyki w powtarzających się nieregularnych układach różnych metrum, co pozwala z kolei w jak najlepszy sposób zachować oryginalną wersyfikację, a także podkreślić akcenty słowne. Solista musi więc być u Rzepieli punktem rytmicznego odniesienia dla całego zespołu, który ze względu na specyfikę muzyki, nie zawsze będzie się nawzajem słyszał. Jest to duża odpowiedzialność, która nie jest wymagana w *Trzech fragmentach* Karola Szymanowskiego.

2. Różnice wynikające z obsady obu dzieł

Część różnic, zarówno interpretacyjnych, jak i technicznych, wynika organicznie z przeznaczenia obu cykli na dwie zupełnie odmienne obsady. Pierwszym najbardziej oczywistym elementem, wynikającym z różnic obsadowych w obu dziełach są różne

poziomy dynamiczne pojawiające się w nich oraz gęstość faktury. *Forte* u Szymanowskiego nie jest równoznaczne z *forte* u Rzepieli, co skutkuje doбором zróżnicowanych środków technicznych.

Większy skład instrumentalny założony przez Rzepielę sugeruje śpiewakowi korzystanie z metody śpiewu właściwej scenie operowej. Podejście kameralistyczne i szukanie najdrobniejszych niuansów w przestrzeni dynamicznej lub kolorystycznej głosu, we fragmentach, w których obecna jest większa część instrumentów, może się wiązać z niewystarczającym natężeniem dźwięku, a co za tym idzie, z sytuacją, w której słowa poematu nie dotrą do słuchaczy. Kompozytor przewidział jednak w utworze przestrzenie, które pozwalają wokaliście na podejście bardziej kameralistyczne. Fragmenty przy akompaniamencie złożonym z pizzicato, flażoletów, długich statycznych dźwięków w partii fortepianu, czy wręcz *a cappella*, stają się obszarem, w którym na tenorze spoczywa prawie cała lub cała odpowiedzialność za ekspresję dzieła.

Przez całość cyklu śpiewak nie może zapomnieć, że kompozytor postawił tekst poematu na pierwszym miejscu, co wymusza też dobór odpowiedniej artykulacji słów, dobranej do poziomu dynamicznego i specyfiki towarzyszących mu instrumentów w danych fragmentach utworu. Potrzebna więc jest synteza technik wykonawczych z zakresu śpiewu kameralnego i śpiewu scenicznego, pozwalająca na utworzenie z głosu odpowiedniego medium, które ponad warstwę muzyczną przeniesie dokładnie poezję Kasprowicza i emocje wynikające z jej interpretacji. Świadomość doboru środków, którymi posługiwać się będzie tenor podczas współtworzenia dzieła jest kluczowa.

Trzy fragmenty Karola Szymanowskiego pozwalają w o wiele większym stopniu przyjąć podejście kameralistyczne. Wokalista nie musi konkurować o przestrzeń dźwiękową z instrumentami o znacznym potencjale dynamicznym, takimi jak trąbka czy perkusja. Nie należy jednak zapominać, że kompozytor stworzył partię fortepianu w sposób wykorzystujący maksymalnie jego potencjał, a śpiewakowi powierzył do operowania dolny, bądź środkowy rejestr. Ze względu na nierzadko zapisane kulminacje w środkowych i niskich partiach fortepianu, szczególnie w przypadku głosu tenorowego istnieje tu ryzyko pokrycia się alikwotów i pewnego zamazania brzmienia wokalisty i wytworzenia stłumionej ekspresji wbrew założeniom twórcy. Determinuje to w danych fragmentach potrzebę sięgania przez śpiewaka po zasoby techniczne właściwie dla dużej estrady lub sceny.

Obie kompozycje stanowią więc wyzwanie dla solisty śpiewaka, stawiając go przed wyzwaniem świadomego doboru odpowiednich środków technicznych

i artykulacyjnych, odpowiednich w stosunku do między innymi faktury, obsady, dynamiki, artykulacji w danym fragmencie. W cyklu *Dies Irae* wymagany jest szerszy repertuar środków pozwalających na interpretację w stosunku do *Trzech fragmentów*, co podyktowane jest w dużej mierze rozszerzoną obsadą instrumentalną oraz specyfiką instrumentów, które w niej się znajdują. Zwłaszcza „dialogowy” charakter, współdziałania głosu (Adam) i oboju (Ewa), znajduje odbicie w odpowiednim doborze barwy głosu i sposobie prowadzenia frazy wokalne (przykł. 71, s. 115).

3. Rodzaj ekspresji artystycznej warunkującej konsekwentną interpretację wokalną

Aby określić wymagany rodzaj ekspresji, którą artysta śpiewak powinien przyjąć, podejmując się interpretacji cykli, należy wziąć pod uwagę kilka aspektów. Elementy takie jak: relacja tekstu do muzyki, kontekst historyczno-kulturowy zarówno dzieła poetyckiego jak i muzycznego, intencje kompozytora, obsadę oraz gatunek utworu, a także osobista relacje wokalisty z treścią poematu i kompozycją, która go wykorzystuje.

Relacja słowo-dźwięk jest jednym z najważniejszych wymiarów form wokально-instrumentalnych. W związku z tym w poszukiwaniu ekspresji odpowiedniej danemu dziełu, należy pamiętać, że partia wokalna nie może funkcjonować w oderwaniu od tekstu, co za tym idzie, należy dokładnie zbadać związek obu tych warstw stworzonych przez poetę i kompozytora. Koniecznym jest rozpatrzenie kilku wyznaczników takiej relacji. Konstrukcja frazy wokalne w kontekście frazy poetyckiej, czyli w jaki sposób partia solisty przekłada się na naturalny podział zdania wynikający z zasad językowych oraz jak zaburzenie takiego podziału zaplanowane przez poetę przekłada się na muzykę. Następnie znaczenie prozodii języka w linii melodycznej śpiewaka, czy kompozycja odzwierciedla organiczne narastanie i opadanie mowy, a co za tym idzie napięcia intonacyjne. Kolejnym istotnym akcentem do przeanalizowania będzie rytm i akcentacja frazy wokalne i jej przełożenie na naturalnie padające akcenty słowne według zasad języka, a także akcenty zaplanowane przez poetę. Wreszcie czy muzyka i słowo współdziałają dając efekt synergii, czy są ustawione w sposób przeciwny, czy melodia ma funkcje komentującą sensy tekstu oraz czy je ilustruje. Wszystkie te elementy pomagają wskazać właściwy wybór ekspresji artystycznej, która przełoży się dalej na interpretację.

Kontekst historyczny oraz kulturowy, nie powinien pozostawać bez znaczenia. Waga znaczeniowa kształtująca się na przestrzeni lat, którą niesie ze sobą tekst źródłowy

jest czynnikiem determinującym w jaki sposób należy podejść do wykonania muzyki, wykorzystującej jego słowa. Świadomość tradycji wykonawczej (lub jej braku) dotyczącej opracowań muzycznych danej treści jest również polem do polemiki albo przeciwnie, asymilacji schematów ekspresji, powstałych od napisania utworu.

Wiedza o zamyśle i intencji kompozytora (o ile są znane) to także ważna kwestia. Pierwotny obraz dzieła w koncepcji twórcy, najważniejsze jego elementy, sposób wykonywania zadanej agogiki, frazowania, dynamiki oraz przede wszystkim informacja o tym co chciał przekazać poprzez utwór. Interesujące okazać się być może także spojrzenie autora muzyki na przestrzeni lat, komentarz z perspektywy innego miejsca na drodze życia i sztuki. Zatem sięgnięcie po dostępne źródła, za pośrednictwem których można dotrzeć do uwag kompozytora na temat dzieła, jawi się jako obowiązek na drodze do stworzenia pełnej wizji artystycznej.

Wreszcie przeanalizowanie formy, ciężaru gatunkowego, obsady i skonfrontowanie tych, oraz wyżej wymienionych elementów z osobistą relacją wobec tekstu i muzyki. Dzięki takiemu zbiorowi informacji, artysta ma wszelkie predyspozycje do wyboru ekspresji artystycznej i stworzenia właściwej sobie, muzyce i poezji interpretacji.

Relacja słowa i dźwięku wskazać może kierunek interpretacji obu utworów. Szczegółowe uwagi dotyczące tego zagadnienia pojawiły się w rozdziałach poświęconych poszczególnym dziełom, warto jednak przyjrzeć się tej problematyce w perspektywie porównawczej. Fraza wokalna w obu cyklach kształtowana jest z uwzględnieniem różnorodnej i skomplikowanej frazy Kasprowiczowskiej. Zarówno Rzepiela jak i Szymanowski uwzględnili regularne i nieregularne struktury wersyfikacji, zastosowane w poematach. Stało się to czynnikiem determinującym budowę fraz zgodnych z okresami tekstowymi, a nie muzycznymi. W *Dies Irae* objawia się to przez obfite zastosowanie polimetrii, u Szymanowskiego zaś, poprzez wielotaktowe skomplikowane frazy.

Oba cykle łączy element ekspresyjny, zawarty w poematach Kasprowicza. Zarówno *Dies Irae* jak i *Trzy fragmenty*, są muzyką wysoce przesyconą ekspresją i emocjami, które można odnaleźć we wszystkich warstwach dzieła. Spojrzenie na oba utwory przez ten pryzmat, pozwala znaleźć klucz do ich interpretacji. Zawarty tragiczny obraz ludzkiego cierpienia w obu cyklach, zbliża je do siebie w warstwie semantycznej i pozwala wyciągnąć wniosek, że jest to właściwy tor myślenia do wybrania łączącej oba dzieła ekspresji artystycznej.

Podsumowanie

Monumentalne poematy, manifestujące ducha epoki Młodej Polski, a zarazem będące zapisem osobistych rozterek poety, umuzycznione w cyklach Karola Szymanowskiego i Stanisława Rzepiela, wymagają świadomego wykonania. Dlatego warto osobno rozpatrzyć same dzieła literackie pod kątem ich kształtu poetyckiego, przekazu, tła historycznego, nastrojów idei i konfliktów wartości, istniejących w czasach, gdy *Hymny* powstawały. Rozpatrując te wszystkie elementy rozpoznajemy zarówno piękność, kunsztowność formy poetyckiej, jak i znaczenie ich przesłania, zarówno dla okresu Młodej Polski, jak i dla współczesnych odbiorców kultury. Należy pamiętać, że styl poetycki *Hymnów* jest bogaty i zróżnicowany, ale nawet w epoce, w której powstał, zdecydowanie modernistyczny. Ekspresjonizm, tak wyraźny w *Hymnach*, pojawia się jako nowatorski w polskiej literaturze, a symbolizm, jako sposób tworzenia dzieł sztuki nie traci na wartości nawet w czasach współczesnych. Tak wypowiada się na temat poezji *Hymnów* Stanisław Rzepiel:

„Teksty te są w odbiorze trudne, nasycone symboliką często już nieodczytywalną dla młodsze pokolenia. Mimo to *Hymny* odciśkają swoje piętno. Nie pozwalają pozostać wobec nich obojętnym. Wzbudzają emocje, nie tłumacząc, jak sobie z nimi poradzić. I choć ich tematyka jest wymagająca, są w moim odczuciu tekstami na nasz czas”⁷⁶.

Tło historyczne *Trzech fragmentów* jest spójne, kompozycja powstała w 1902 roku, czyli tym samym, w którym Kasproicz wydaje pierwszy tomik, zatytułowany *Ginącemu światu*. Nasuwa się pytanie, czy rok zakończenia prac kompozytorskich nad *Dies Irae* (2024) można porównać z czasem powstania tych pierwszych. Czy kondycja człowieka, atmosfera intelektualna, kulturowa, społeczna; a także wyzwania, którym musi stawiać czoła jednostka nie znajdują pewnej analogii w latach przełomu XIX i XX wieku? Szczególnie w kontekście przemian społecznych, zawodu i buntu wobec wartości ustanowionych przez pokolenia urodzone między 1946 a 1980 rokiem, dostrzec można pewne podobieństwa do epoki Młodej Polski. Dla śpiewaka informacja ta niesie wniosek, że tekst ma podstawy, aby korespondować z muzyką, która zgodna jest w obu cyklach z najważniejszymi prądami obu epok. Zatem nie należy odrywać interpretacji poezji od muzyki, a raczej szukać pewnego konsensusu pomiędzy językiem kompozytora,

⁷⁶ Ta i kolejne wypowiedzi Stanisława Rzepiela pochodzą z rozmowy przeprowadzonej przez autora pracy z kompozytorem 10.09.2025. Transkrypcja całej rozmowy zamieszczona w Aneksie nr 2.

a językiem poety. Warto zauważyć także, że opracowanie tekstu w *Trzech fragmentach...* i *Dies Irae* świadczy o przyznaniu wysokiej rangi do treści poematów źródłowych.

Zgodnie z duchem Młodej Polski poezja Kasprowicza jest niezwykle „umuzyczniona” i operuje symbolicznym, malarskim obrazowaniem. Cechy te znakomicie wykorzystał Karol Szymanowski, komponując swój cykl *Trzy fragmenty do słów poematów Jana Kasprowicza*. Dokonał wyboru pewnych fragmentów, które zainteresowały go jako zamknięte symboliczne wizje: modlitwa błagalna, pogrzeb ludzkości, metafizyczna tęsknota za utraconą harmonią świata. Andrzej Chłopecki, w cytowanym w pracy artykule *Jestem i płaczę. Hymn Jana Kasprowicza według Karola Szymanowskiego* zwraca uwagę na szczególnie osobisty stosunek Szymanowskiego do materii literackiej, twierdząc, że Hymny są swoistym manifestem pokolenia, pod którym podpisał się młody wówczas kompozytor Szymanowski. Inni badacze, których wnioski zostały przedstawione w Rozdziale II, w punkcie 2.1. „Cykl w świetle analiz i interpretacji teoretyczno-muzycznych”, podkreślają afiliacje pomiędzy stylem muzycznym Szymanowskiego, a nurtami estetycznymi okresu, w którym tworzył (Zofia Helman, Katarzyna Suska). Danuta Jasińska wymienia trzy główne kategorie, które uważa za najważniejsze w cyklu: wzniosłość, liryzm, dramatyzm. Małgorzata Janicka-Słysz stwierdza, że *Hymny* w muzyce Szymanowskiego są „świadectwem rozpadającego się pozytywistycznego obrazu człowieka”⁷⁷.

Rozpatrzenie dzieł Kasprowicza w kontekście jego życia osobistego stanowi zadanie równorzędnej wagi. Bez odpowiedniej wiedzy istnieje ryzyko odczytania odwoływania się poety do ludowej religijności czy budowania poematu na fundamencie wizji apokalipsy, w sposób naiwny, doszukujący się folkloryzmu czy silenia się na mistycyzm. Oba te nurty, będące popularne w czasach Młodej Polski, nie są jednak motywami przewodnimi w *Hymnach* Jana Kasprowicza, a raczej konsekwencją poszukiwania symboliki organicznie związanej z najgłębszą emocjonalnością. Symbolika ta zakorzeniona w kulturze polskiej tamtego okresu, a w szczególności pośród społecznych warstw, z których wywodził się Kasprowicz. Poprzez taki dobór tematów i obrazów, sięga on do silnie nasyconych uczuciowo przestrzeni, pozwalających na stworzenie dzieła przepełnionego ekspresją. Wokalista powinien zatem nie tylko przeczytać, ale i przeżyć wybrany przez kompozytora tekst, odnaleźć w nim bardzo

⁷⁷ Małgorzata Janicka-Słysz, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego: Studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013, s. 184.

osobiste wezwanie i ekspresję uczuciową, opartą nie o odgrywanie ról, czy stylizację, a raczej o wcielenie się w podmiot liryczny i poszukiwanie psychologicznego realizmu. Podobne wnioski prezentuje także Stanisława Korwin-Szymanowska⁷⁸, sugerująca „wczytywanie się” w teksty, które wybierał Szymanowski dla lepszego zrozumienia muzyki.

Spośród zagadnień wykonawczych, które należy koniecznie poruszyć, omawiając cykl Szymanowskiego, na plan pierwszy wybijają się: specyfika fraz wokalnych w odniesieniu do ukształtowania tekstu Kasprowicza, poddana analizie w Rozdziale II, w punkcie 2.2 oraz Plan dynamiczny jako główne medium stylu ekspresjonistycznego, opisany w Rozdziale II, w punkcie 2.3. niniejszego Opisu pracy doktorskiej. Dokładne odczytanie relacji pomiędzy tekstem słownym i muzycznym, a także realne przełożenie wskazań dynamicznych na środki wokalo-wyrazowe, są w odczuciu autora najważniejszym elementem stylistyki cyklu w perspektywie wykonawczej.

Niezwykłe inspirującym i ważnym doświadczeniem było dla autora niniejszej pracy zetknięcie się z nowym, współczesnym i bardzo odmiennym od Szymanowskiego dziełem, jakim jest *Dies Irae* na tenor i zespół instrumentalny. Studiowanie, przygotowanie, a także nagranie tego utworu, otworzyło drogi nowego, całkowicie pozbawionego tradycji zinterpretowania dzieła Stanisława Rzepieli. Interesująca jest relacja kompozytora dotycząca pracy nad *Dies Irae*:

„Zacząłem od analizy tekstu. Jego budowy, struktury. Wielokrotnie go «naczytywałem», próbując jak najlepiej zagłębić się w jego naturalną dramaturgię. Chciałem usłyszeć jego rytm, melodię. Następnie próbowałem odpowiedzieć sobie na pytanie: jak mogę przełożyć narrację poematu na grunt muzyczny inaczej, niż w sposób linearny. Wiedziałem, że umuzyycznienie tekstu w jego istniejącej formie – od początku do końca – nie wchodziło w grę. Narracja takiego utworu stałaby się wówczas nużąca dla słuchacza, niezależnie od doboru środków i technik kompozytorskich”.

Analiza *Dies Irae* przeprowadzona w Rozdziale III przynosi następujące wnioski: główną cechą, którą kompozytor uwypuklił w cyklu jest swoista sceniczność narracji hymnu *Dies irae* Kasprowicza. Objawiło się to w paru kwestiach. Kompozytor niezwykle drobiazgowo opisał partię tenora, umieszczając w niej wiele nietypowych określeń ekspresyjnych, które określił jako „didaskalia”. Ponadto dokonał zmian w chronologii poematu, co sam tłumaczy następująco:

⁷⁸ S. Korwin-Szymanowska, op. cit., s. 19–20.

„Dodanie zatem warstwy muzycznej do tekstu musi w moim odczuciu wyjściową dramaturgię wzmacniać, nie zaś ślepo za nią podążać i w ten sposób osłabiać. Dlatego też postanowiłem rozdzielić część poematu na dwie równoległe biegnące osie czasowe. W ten sposób zaczęły się wydzielać w tekście dwa główne wątki: Dnia Gniewu oraz Adama i Ewy, które to stały się dwoma pierwszymi ogniwami cyklu”.

Język dźwiękowy, a zwłaszcza użycie lejtmotywów oraz oryginalnej obsady wykonawczej, podporządkowane są zasadniczo wymowie tekstu, w formie artystycznej bliskiej wrażliwości i odczuwaniu współczesnego kompozytora i artysty. Kształt partii tenorowej w utworze jest niezwykle zróżnicowany, stanowi pole do zaprezentowania wielu zmiennych emocji. Stanowi ona wdzięczny, choć wymagający materiał dla analizy w ramach pracy doktorskiej, biorąc pod uwagę zarówno Dzieło artystyczne, jak i jego opis. W centrum zainteresowania śpiewaka jest bowiem interpretacja utworów w perspektywie wykonawczej.

Pozostaje jeszcze kwestia analizy porównawczej obu utworów i rozstrzygnięcia, co decyduje o ich pokrewieństwie, lub braku związków. Chociaż formalnie *Dies Irae*, oraz *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza* łączy jedynie sięgnięcie po poematy z tego samego tomu poezji *Ginącemu światu*, to bliższa analiza ujawnia argumenty przemawiające za tym, iż mają one punkty styeczne. Niezwykle silna zależność obu cykli od tekstu słownego poematów, z których środki stylistyczne, nurty artystyczno-ideowe, tematyka i wreszcie emocjonalność zostają przetłumaczone na język muzyczny, staje się cechą pokrewną dla *Dies Irae* i *Trzech fragmentów*... Wynikająca z tej zależności ekspresja, która pierwotnie jest cechą charakterystyczną tomu *Ginącemu światu*, wyłania się jako element wspólny dla tych dwóch kompozycji. Poprzez uwypuklenie tych związków z tekstem słownym oraz zestawienie ich ze sobą w porównaniu obu utworów na łamach poprzednich rozdziałów niniejszej pracy, autor chciał szczególnie tę zależność podkreślić. I choć obydwa utwory nie posiadają ani jednego wspólnego wersu z poezji Kasprowicza, to wewnętrzna spójność *Ginącemu światu*, konsekwentna emocjonalność i ekspresyjność poematów umożliwiają zestawienie *Dies Irae* i *Trzech fragmentów*. Tak więc postawiona we wstępie teza, że młodopolska ekspresja *Hymnów* Jana Kasprowicza jest główną cechą łączącą dwa przedstawiane cykle pieśni Szymanowskiego i Rzepieli, zaś różnice stylistyczne w obu tych utworach wynikają z odmienności środków muzycznych, służących tej właśnie ekspresji, znajduje swoje potwierdzenie.

Ostatnim elementem podsumowania niech będzie subiektywna refleksja autora pracy doktorskiej na temat dzieła artystycznego, którego opis stanowi niniejsza praca. Uwagę autora jako artysty śpiewaka, przykuwa aspekt wykonawczy, z dużym naciskiem na wymagania techniczne obu dzieł. *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza* były wielokrotnie interpretowane i nagrywane. Warto zwrócić uwagę, że przede wszystkim przez głosy żeńskie, i to właśnie dzięki śpiewaczkom, od wspomnianej Stanisławy Szymanowskiej począwszy, powstała pewna tradycja wykonawcza tego cyklu. Choć wyzwania wykonawcze w przypadku wykonania przez głos męski będą podobne, efekt brzmieniowy stanie się odmienny, a tenor w inny sposób będzie tworzył interpretację, inne też będzie sprawiał wrażenie na słuchaczach. Pozwoliło to niejako w ramach interpretacji autorskiej wejść w polemikę z tradycją wykonawczą oraz na ukazanie świeżego, osobistego spojrzenia na dzieło. W przeciwieństwie do *Trzech fragmentów...*, *Dies Irae* jest utworem nigdy dotąd niewykonywanym, a prezentowana tutaj rozprawa jest połączona z jego premierą fonograficzną. Taka czysta karta, na której śpiewak może jako pierwszy zapisać własną interpretację, jest zarówno rzadką okazją do twórczego spojrzenia od podstaw, w oderwaniu od narzuconych przez innych przekonań, jak i ogromnym wyzwaniem, nakładającym na artystę ciężar stworzenia własnego wyobrażenia dzieła i, być może, ustanowienia punktu odniesienia dla kolejnych wykonawców.

Bibliografia

Książki

1. Biblia Tysiąclecia, Pallottinum, Poznań 1965 [<https://biblia.deon.pl>, dostęp: 10.09.2025].
2. Cassou Jean, *Encyklopedia symbolizmu*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1997.
3. Gombrowicz Witold, *Dziennik 1953–1969*, Instytut Literacki, Paris, 1984.
4. Hutnikiewicz Artur, *Hymny Jana Kasprowicza*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, wyd. 1, Warszawa 1973.
5. Janicka-Słysz Małgorzata, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013.
6. Kasprowicz Jan, *Ginącemu światu*, Towarzystwo Wydawnicze, Lwów 1902.
7. Kasprowicz Jan, *Hymny*, Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska, Warszawa 1921.
8. Kasprowicz Jan, *Moja pieśń wieczorna*, skan rękopisu, polona.pl [<https://polona.pl/item-view/a557755f-b4c5-484f-afd5-5817b17c2d0c?page=0>, dostęp: 10.09.2025] .
9. Kasprowicz Jan, *Salve Regina*, Księgarnia Polska B. Połonieckiego, E. Wende i spółka, Lwów—Warszawa 1902.
10. Kasprowicz Jan, *Wybór poezji*, Biblioteka Narodowa, wyd. II, Ossolineum, Wrocław 1973.
11. Kasprowiczowa Maria, *Moje życie z nim: 1910–1914*, Wydawnictwo Instytutu Literackiego, Warszawa 1932 [<https://bc.radom.pl/dlibra/publication/26933/edition/26454/content>, dostęp: 10.09.2025].
12. Kołaczkowski Stefan, *Twórczość Jana Kasprowicza*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924.
13. Korwin-Szymanowska Stanisława, *Jak należy śpiewać utwory Karola Szymanowskiego*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1938 [<https://polona.pl/item-view/a127a324-9bee-4e84-b948-c2e8f68f2ea5?page=55>, dostęp: 10.09.2025].
14. Samson Jim, *Music in transition: a study of tonal expansion and atonality*, Norton, New York 1977.

15. Sierosławska Elżbieta, *Fraza muzyczna a fraza tekstowa. Prozodia w przekładzie arii operowych*, Akademia Pedagogiczna w Krakowie, Kraków 2008.
16. Suska Katarzyna, *O poezji i liryce wokalne epoki modernizmu. Debussy, Szymanowski – inspiracje*, Wydawnictwo Akademii im. J. Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2008.
17. Wightman Alistair, *Karol Szymanowski: his life and work*, Routledge, London 2016.
18. Zieliński Tadeusz A., *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, PWM, Kraków 1997.

Artykuły i rozdziały w pracach zbiorowych

1. Chłopecki Andrzej, „Jestem i płaczę”. *Hymn Jana Kasprowicza według Karola Szymanowskiego* [w:] *Pieśń artystyczna narodów Europy*, red. Mieczysław Tomaszewski, „Muzyka i Liryka”, z. 8, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1999.
2. Helman Zofia, *Pieśni Karola Szymanowskiego w kontekście literackim i muzycznym jego czasów* [w:] *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, red. Zofia Helman, Musica Iagellonica, Kraków 2001.
3. Jasińska Danuta, „Hymny” Kasprowicza w ujęciu Szymanowskiego [w:] *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, red. Zofia Helman, Musica Iagellonica, Kraków 2001.
4. Mikulski Tadeusz, *Wrocławska korespondencja Jana Kasprowicza 1885–1888*, „Pamiętnik Literacki” 1961, nr 52/2
[https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/pamietnik-literacki-czasopismo-kwartalne-poswiecone-historii-i-krytyce-literatury-polskiej/1961-tom-52-numer-2/pamietnik_literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1961-t52-n2-s427-522.pdf, dostęp 10.09.2025].
5. Moréas Jean, *Manifest symbolistyczny* [w:] Maria Niemojowska, *Zapiski zmierzchu*, Czytelnik, Warszawa 1976.
6. Suska-Zagórska Katarzyna, *Analiza emisyjno-semantyczna utworu wokálnego* [w:] *Z zagadnień emisji głosu*, red. Hubert Miśka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

7. Suska-Zagórska Katarzyna, *Asymilacja ludowych pierwowzorów w polskiej pieśni artystycznej – zarys problematyki* [w:] *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna 12*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2017
8. Suska-Zagórska Katarzyna, *Pamięć i wyobrażenia dźwiękowa w procesie nauczania śpiewu* [w:] *Kształcenie wokalne*, red. Bogumiła Tarasiewicz, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2016.
9. Tynecki Jerzy, *Metafizyczny motyw i religijny wątek: o metafizycznej i religijnej interpretacji „Hymnów” Jana Kasprowicza*, „Prace Polonistyczne” 1982, nr 38.

Aneksy

Aneks 1

Wykorzystanie tekstu Kasprowicza w utworze *Dies Irae* Stanisława Rzepieli

Oryginalny tekst hymnu *Dies irae* Kasprowicza (całość)

Część I utworu *Dies Irae* KOLOR ZIELONY

Część II utworu *Dies Irae* KOLOR FIOLETOWY

Część III utworu *Dies Irae* KOLOR NIEBIESKI

Część IV utworu *Dies Irae* KOLOR BORDOWY

Pominięte w utworze *Dies Irae* fragmenty oznaczone są na ŻÓŁTO

Jan Kasprowicz, *Dies irae*

Trąba dziwny dźwięk rozsiej,
ogień skrzepnie, blask ściemnieje,
w proch powrócą światów dzieje.
Z drzew wieczności spadną liście
Na Sędziego straszne przyjście,
by świadectwo dać Psalmiście...

A ty, psalmisto Pański, nastrój harfę swoją
już na ostatni ton!

Grzech krwią czarną duszę plami...
Bez obrońcy staniem sami -
któż zlituje się nad nami?

Kyrie elejson!...
O Boże! Ty bądź naszą łaską i obroną!
Kyrie elejson!

O Głowo, owinięta cierniową koroną,
gasnącym wieki wieków spojrzysz na nas okiem!
O spojrzysz na nas z tej głuszy,
która swym tchnieniem głębokiem
ogarnia światów bezmiary,
a którą ty wypełniasz swych bólów ogromem,
o Głowo, owinięta cierniową koroną.

Żałobna drogo nieochybnej kary,

broczącej we łzach i przy jęków wtórze
w ten pozbawiony końca
Pańskiego gniewu dzień,
w którym w pożarach spokojnego słońca
szatańskim chichotem płoną
świeże, niezwiędłe róże
grzechu i winy!

Na ich purpurze
osiadł posępny i siny
tej Konieczności cień,
z której przepastnej głębiny,
z łona, pełnego niweczających tchnień,
nad boskiej woli złomem
wyrosły zabójcze kwiaty
w Pańskiego gniewu nieskończony dzień...

A Ewa jasnowłosa, matka gwiazd i ziemi,
upaja się ich wonią, schylona nad niemi.
Kyrie elejson!
Przez ciebie w proch nicości wracają Twe światy,
o Boże miłosierny, zmiłuj się nad nami!

Od twego drzewa oderwany liść,
pędzi duch ludzki i naprzód, i wstecz,
niby garść kurzu, porwana cyklonem:
przed nim i za nim płomienisty miecz
iskrzy się ostrzem czerwonym;
przed nim i za nim wstają z swych cmentarzy
upiory wieków, naznaczone sromem
winy i grzechu,
i klną, i bluźnią, i płaczą,
jęczą i syczą, i dyszą
nieustającą rozpaczą,
od szaleńczego zamierają śmiechu
w ten Pańskich gniewów nieskończony dzień...

O Głowo, owinięta cierniową koroną,
Ty, co rozpierasz swej męki ogromem
pierś Konieczności! O Głowo,
której źrenice, jako dwie pochodnie
dogasające, płoną nad krętą,
pustą, nieskończoną drogą
i gasną, gasną, a zgasnąć nie mogą,

zawrzyj, swe oczy nad nami,
nie patrz na boleść i zbrodnię!...

Jedno jest tylko w przestworzach widomem,
jedno w zachodniej płomienieje zorzy
nad płomiennymi falami
wiekuistego Żywota
i nigdy w ciemnię grobu się nie złoży,
i nigdy ciężkich stóp swych nie poruszy,
by iść i iść, i iść
poza granice duszy -
jedno jest tylko Jednem,
grmiącym miedzianą surmą archanioła
ponad pokoleń pokoleniem biednem
w Pańskiego gniewu nieskończony dzień:
wielki, wszechmocny Ból.

O Boże miłosierny, zmiłuj się nad nami!
Niech łaska Twoja winy nam odpuści...
A ty swe skronie tul
do zimnych opok, do strzaskanych grani,
do sterczących smutnie nad gardłem czeluści,
i płacz...

Surma jęczy, surma woła!
Giną w chmurach wirchów czoła;
wałem mżących mgieł dokoła
nieznany oddech miota,
jakieś potworne, dzikie kształty tworzy
i po dolinach rozpędza ich stada,
i znów je skupia w przepastnej otchłani,
i ku niebiosom wyrzuca ich kłęb,
i w jakieś czarne rozsnuwa całuny
ten niewidzialny, dreszcz budzący Tkacz,
i ciężką, mokrą tą przędzą pokrywa
wszystko, co jest...
O biada!...

Biada!... Pierś światów, przed chwilą tak żywa,
kona pod strasznym ciężarem...
Olbrzymy świerków padają strzaskane;
las się położył na skalisty zrąb;
węże kosówek, wyprężwszy ciała
w kurczach śmiertelnych, drętwieją bezwładne;

wrzos na granitów podścielisku szarem
spełznął na wieki;
kozice stromą oblepiły ścianę
i patrząc trwożnie w bezmierny, daleki,
w ten nieskończony chaos mgieł i cieni,
runęły w żlebny grób...
Rozkrzyżuj silne ramiona
i paznokciami wpij się w twardy głaz,
i odwróć oczy od onej przestrzeni,
w której rozsadza horyzontów krańce
ta Głowa, w cień uwieńczona!

Nie patrz, gdzie siadła jasnowłosa Ewa,
wygnana z raju na wieczysty czas,
mająca zbrodnię u swych białych stóp,
wieczyście żarta płomienistą żądzą
winy i grzechu...

O duszo, pełna miłości,
a którą nieustannie szarpią niepokoje!
Pańskiego gniewu zwałił się już dzień!
Trombita Sądu nad tobą rozbrzmiewa
piorunną mocą archanielskich tchnień
w Pańskiego gniewu nieskończony dzień...

Niechaj mnie sędzą,
niechaj mnie karzą -
tak, mnie, Adama, com na barki swoje
zabrał z Ogrodu to nadludzkie brzemie
przygniatającej winy
i wieki wieków pnę się z tym ciężarem
ku wiekuiściej wyży,
i zbladła nie śmiem odwrócić się twarzą
tam, ku tym zmrokom, co zaległy ziemię,
tam, ku piekielnej przełęczy,
na której siadła jasnowłosa Ewa
z padalcem grzechu u swych białych stóp...

Miliardy krzyży,
opromienione okręgami tęczy,
z padolnych Styksów powstają głębiny
w Pańskiego gniewu nieskończony dzień
i rosną, rosną w jakiś straszny las,
co wierzchołkami swych bolesnych drzew

przeszywa wszystkie mgły
i wszystkie blaski, które lśnią nad mgłami,
wypływające z Wszechmocy Istnienia.

O Boże miłosierny, zmiłuj się nad nami!
Twojego gniewu nadszedł wielki czas,
głos już zagrział hiobowy,
niebios wałęsa się posowy,
z owiniętej cierniem Głowy
rzeką i morzem płynie ciepła krew,
w rzekę i morze krwi jej ból się zmienia...
W świątyni bożej zamilkł święty śpiew,
już się zasłona rozdarła na dwoje,
mur się już wali i skała już pęka...
A krew w tych morzach, w tych czerwonych rzekach,
ścięła się w ciemny lód...
Kyrie elejson!

Ogromna, niesłychana, wiekuista męka,
z nie przygasłymi oczyma,
milcząca, cicha i jak zmierzch poblądła,
na wklęsłych skroniach siadła,
na wpółotwartych powiekach
i na wydętych piersiach tych olbrzymich ciał,
które do krzyży przybiła
nielitościwa Dłoń...
W kleszczach je swoich trzyma,
wpija się w kąty ust,
ramiona w kabłąk gnie
dręcząca wieki niezmożona siła
i jak śmiertelny szal,
zastygły, skamieniały w godzinie konania,
swoim ciężarem się wgniata
w zwiędłe, z przepasek odsłonięte brzuchy
i biodra spłaszcza, kolana rozsuwa
i pokrzywione, czarne palce nóg,
pokrytych siecią fioletowych żył,
w zamarłych karczach wydłuża...
O grozo świata!
O widma, płynące w dal! -
W ten przestwór ślepy i głuchy,
w wilgotny, mgławczy pył,
w te ciemne wnętrza bezsłonecznych brył -
w potworne gmachy nadszczytowych chmur!

Jeszcze nie zapiał kur,
a na piekielnej przełęczy,
nad dnem Styksowych otchłani,
siedzi pod złomem niebotycznej grani
pramatka Grzechu, jasnowłosa Ewa,
z gadziną zdrady u swych białych stóp.

Kyrie elejson!

Straszny przed nami otworzyłeś grób...

I płyną, płyną te milczące krzyże
razem z ruchomym, wielkim trzęsawiskiem,
Błoto
które swą rdzawą kałużą oblewa
męczeńskie drzewa.
Wszystko, co było dalekim i bliskiem,
co opadało w niedojrzaną głęb
i w niedojrzane wznosiło się wyżej,
teraz tym wielkim, grząskim bagnem płynie
w Pańskiego gniewu ostatniej godzinie...
Kyrie elejson!

Światy pochłania nieprzebyty muł,
światy, od bożych odepchnięte bram

razem z ruchomym, wielkim trzęsawiskiem,
które swą rdzawą kałużą oblewa
męczeńskie drzewa.
Wszystko, co było dalekiem i bliskiem,
co opadało w niedojrzaną głęb
i w niedojrzane wznosiło się wyżej,
teraz tym wielkim, grząskim bagnem płynie
w Pańskiego gniewu ostatniej godzinie...
Kyrie elejson!

A spod korzeni jadowitych ziół,
spod kęp sitowia i trzciny, i traw,
z rowów, przepadłisk, wądoców i jam,
pokrytych opałowym szkliwem zgniłych wód,
zaczyna wypływać żmij skłębiony płód:
czarne pijawki, zielone jaszczury
wiją się naprzód wpływ

i oplatają kręgami śliskimi
męczeńskich krzyży smutne miliardy,
z bagnistej wyrosłe ziemi,
zapadłe w bagnisty kał...

I oto głowy swoje, dziwne, ludzkie głowy,
świecące trupim tłuszczem żółkłych, łysych czoł,
o szczękach otulonych kłębem czarnych bród,
kładą na łonach tych pomarłych ciał...
I skośne, mętne oczy podnoszą do góry
ku ich schylonym skroniom...
I biodra opasawszy w lubieżnym uścisku,
zwilgotniałymi usty
szepczą im słowa rozpusty...

O Boże miłosierny, zmiłuj się nad nami!
W królestwie Śmierci staje nagi szal.
W niedoścignionym błysku
tchnienie żywota przenika
to, co od wieków zagasło...
W Pańskiego gniewu ostatniej godzinie
krew świeża płynie
z odrywających się od krzyży rąk,
z odrywających się od krzyży nóg...
I Głowa, owinięta cierniową koroną,
ta Głowa, która przestwór wypełnia bezbrzeżny,
podnosi ciężkie powieki i patrzy...

Jakaż to orgia dzika!
Jakiż to chaos mąk!
Kyrie elejson!
Idą na się zmartwychwstali,
ogniem wojny świat się pali,
tłumy w krwawej brodzie fali!
Adamie potępiony, zwróć się z strasznych dróg!
Zawiśnij na swym krzyżu, sterczącym w niebiosy,
i nie patrz, gdzie w spokoju Ewa jasnowłosa,
piekielny zajmąwszy próg,
do rozpustnego przytula się gada!
O biada! -

Idą na się zmartwychwstali -
w oku mściwy skrzy się gniew,
rozpaczy kurcz wypręża rozchylone wargi,

kroplisty pot oblewa policzki zapadłe,
kudły włosów zlepia gęsta krew.
Z wyciem hyjen, z rykiem lwów,
z psów szczekaniem, z rżeniem koni,
które cugli nie zaznały,
łkając, jęcząc, grożąc, klnąc,
poszarpane miecąc skargi,
pędzi tuman ludzkich żądz.

Ten upada, ten się broni,
temu dłoń ścisnęła krtań,
ten się w swojego brata paznokciami wrył,
a tamten zęby szczyrzy, poszarpawszy ramię,
a ten olbrzyma ręką pochwycił dwie nogi
i rozdarł na dwie szczypy tułów Heraklowy,
i w ciemną rzucił bezdeń, w Sądu straszną noc...
A z parą szklanych, martwych kul,
rozsadzających oczodoły,
biegnie bez końca, bez końca, bez końca,
gnając przed sobą bratobójczy huf,
niemy i głuchy Strach...

Zakryj błędne źrenice, ścigany Adamie!
Nad tobą tam! u szczytu
złoćistowłosa Ewa!
Jej grzechu ciężar zgniótl cię, stanąłeś w pół drogi!
Zakryj błędne źrenice i na wieki wieków
rzucić się w przepastny żleb!...

Enoch i Elias z proroczymi księgi
przyszli obwieścić szalonemu światu
Pańskiego gniewu moc.
Lecz nim zdołali rozedrzeć swój płaszcz,
nim głos wytrysnął z przepełnionych łon,
padli w zamęcie spadających gwiazd,
zgaśli jak słońca,
na to wzniecone w przedpoczątkach bytu,
ażeby zgasły... Amen.

Szum się wielki stał dokoła,
kiedy surma archanioła
na Ostatni Sąd zawoła.
Głos rozlega się ponury,
jak grzmot leci złotopióry,

z dolinami równa góry.
Drży strwożona światów dusza,
a on głębie mórz wysusza.
kości wieków w grobach rusza.
Gwiazdy z orbit wytrąciła
archanielskiej trąby siła,
już rozwarła się mogiła.
Idą na się zmartwychwstali,
ogniem buntu świat się pali,
tłumy w krwawej broczą fali.
Z wyciem hyjen, z rykiem lwów,
łkając, jęcząc, grożąc, klnąc,
pędzi tuman ludzkich żądz...

A On,
potężne Łono przepotężnych łon,
Jasność jasności,
Zmrok zmroków,
Łaska łask i gniewów Gniew,
stanął nad skonem Żywota
i rękę położywszy na głowie Boleści,
na niezmierzonej, cierniem opasanej Głowie,
wypełniającej wszechświatów przestwory,
rozpoczął Sąd.
Biją pioruny,
a nad pioruny idzie Jego zew!
Ogrom bytu błyskawic wszystkich nie pomieści,
a Jego światłość złota
strzela nad pełnię, nad ogniste łuny
błyskawicowych potoków...

Czym jestem wobec Ciebie, ja, com z rajskich włości
zabrał z sobą, wygnaniec, tę łamiącą winę
i teraz ginę,
od Wschodu do Zachodu tułacz nieszczęśliwy,
pod nieuchronnych wyroków
w początkach dnia i nocy wzniesionym obuchem?!

Stopę swoją złożyłeś na pokoleń grzbiecie
i sądzisz! Kyrie elejson!

Płaczów i jęków słuchasz nie słyszającym uchem
i sądzisz! Kyrie elejson!

Na mękę wieków patrzysz nie widzącym okiem
i sądzisz! Kyrie elejson!

Niewiasta z rozpaczliwym krzykiem rodzi dziecię,
Ty duszę jego grzechu oblewasz hyzopem

i sądzisz! Kyrie elejson!

Wicher idzie po rozdrożach westchnieniem głębokiem,
ku Twojej wyży
modlitwy niesie krwawe, przybite do krzyży,
Ty sądzisz! Kyrie elejson!

A kto mnie stworzył na to, ażeby w tej chwili,
odziany potępienia podartą żałobą,
kawalem kiru, zdjętym z mar Twojego świata,
wił się i czołgał przed Tobą,
i martwym, osłupiałym z przerażenia okiem
straszego Sądu wyławiał płomienne,
świat druzgocące rozkazy?

A kto mi kazał patrzeć na te czarne głązy,
rozpadające się na gruz pod mocą
Twojego gniewu, przeraźliwy Boże -
na głązy te, gdzie straszny owoc Twego drzewa,
złocistowłosa Ewa,
do piersi pierś padalca tuli obnażoną?...

O Głowo, przepasana cierniową koroną!...

Któż się nad dolą zlituje sierocą,
nad moją dolą,
której, Boże, Twe ręce, z kajdan nie wyzwolą?
Kyrie elejson!

Patrzaj!... Kyrie elejson!

Ona swą białą dłoń
kładzie na jego skroń -
na trupa, zapadniętą, żółkłą skroń zleniałą...
Kyrie elejson!

I podczas gdy swe Sądy sprawiasz Ty, o morze
niewyczerpanych gniewów,
ona swym okiem patrzy w jego oczy -
omdlewającym okiem!

Kyrie elejson!

Jej nagie uda drżą,
palcami rozczesuje złoto swych warkoczy
i falą złocistych włosów
osłania jego nagość i pieści, i pieści
ustami czerwonymi bladość jego ust.

Kyrie elejson!

Wężowe jego kręgi opasują biodra
rozlubieżnionej Boleści,
a ona, wyprężwszy swe rozpustne ciało,
nienasyconym oddycha pragnieniem.

Kyrie elejson!

Na łonie jej spoczęła czarna, lśniąca broda
rozpalonego Szatana,
co świat umierający okrył swoim cieniem,

Kyrie elejson! [dodane u Rzepieli]

a ona,
w zbrodniczych pieszczot rozdawaniu szczodra,
zamknęła w drżące go biodra,
w nabiegłe żądzą ramiona...

Kyrie elejson!

Mą duszę pali wieczna, nie zamknięta rana!
Któż mi lekarstwo poda?
Ojczy rozpusty! Kyrie elejson.
Nic, co się stało pod sklepem niebiosów,
bez Twojej się woli nie stało!
Kyrie elejson!
O źródło zdrady! Kyrie elejson!
Przyczyno grzechu
i zemsty, i rozpaczy szaleńczego śmiechu!
Kyrie elejson!

Sądź, Sprawiedliwy!
Krusz światów posady,
rozżegnij wielki pożar w tlejącej iskierce,
na popiół spali Adama oszukane serce
i płacz!
Z nim razem płacz, kamienny, lodowaty Boże!

Niech Twoja surma przeraźliwa
echem płaczu się odzywa
nad pokosem Twego żniwa...

Dwujęzycznego smoka,
Szatana o trzech grzbietach zwalczył w wielkim boju
archanioł pański, Michał, i zginął w otchłani. Amen.

I stał się koniec świata... O chwilo spokoju!
Zgasł płomienny głos proroka
i wieczności noc głęboka
nieprzejrzana jest dla oka.
A ja, wygnaniec z Raju, tułacz nieszczęśliwy,

zesłany, aby konać, na te ziemskie niwy,
i patrzeć, jak pod złomem niebotycznej grani,
usiadła matka Śmierci, Ewa jasnowłosa,
pieszcząca węża Grzechu, posyłam w niebiosy,
opadło nad wieczności tajemniczym mrokiem,
to moje wiekuiste, nieprzebrzmiałe: Amen!
Amen!
W umarłych bytów milczeniu głębokiem,
słychać jedynie Amen, moje straszne Amen.

O Boże miłosierny, zmiłuj się nad nami!
Kyrie elejson!

Przedemną przepaść, zrodzona przez winę,
przez grzech Twój, Boże!... Ginę! ginę! ginę!
Amen.

A cóż powstanie ponad nicościami,
gdzie ongi były światy
i Ja, w chęć życia bogaty,
a dziś w umarłych postawiony rzędzie?

Niech nic nie będzie!
Amen!

Bo cóż być może, jeśli ja zaginął?...

Na wszystko mrok nicości nieprzebyty spłynął

Amen.

Tekst opracowany na podstawie: Jan Kasprowicz, *Wybór poezji*, Biblioteka Narodowa, wyd. II, Ossolineum, Wrocław 1973, s. 152–167.

Aneks 2. Rozmowa z kompozytorem Stanisławem Rzepiela, **przeprowadzona 10.09.2025**

Piotr Kalina: Jak tworzył się kształt utworu *Dies Irae*? Co było punktem wyjścia?

Stanisław Rzepiela: Zacząłem od analizy tekstu. Jego budowy, struktury. Wielokrotnie go „naczytywałem”, próbując jak najlepiej zagłębić się w jego naturalną dramaturgię. Chciałem usłyszeć jego rytm, melodię. Następnie próbowałem odpowiedzieć sobie na pytanie: jak mogę przełożyć narrację poematu na grunt muzyczny inaczej niż w sposób linearny. Wiedziałem, że umuzycznienie tekstu w jego istniejącej formie – od początku do końca – nie wchodziło w grę. Narracja takiego utworu stałaby się wówczas nużąca dla słuchacza, niezależnie od doboru środków i technik kompozytorskich. Poemat nie bez powodu jest formą literacką, przeznaczoną do czytania – przy takim obcowaniu z dziełem można do poszczególnych jego wątków wracać, chłonąć „wizualnie” budowę utworu. Utwór w takiej postaci wymyka się ramom czasowym. Gdy jednak postawimy go posłuchać, przenosimy dzieło w domenę zdarzeń rozgrywających się linearnie w czasie. Uwaga słuchacza zostaje więc poddana próbie – musi być odpowiednio stymulowana, by odbiorca był skłonny podążać za narracją. Dodanie zatem warstwy muzycznej do tekstu musi w moim odczuciu wyjściową dramaturgię wzmacniać, nie zaś ślepo za nią podążać i w ten sposób osłabiać. Dlatego też postanowiłem rozdzielić część poematu na dwie równoległe biegnące osie czasowe. W ten sposób zaczęły się wydzielać w tekście dwa główne wątki: Dnia Gniewu oraz Adama i Ewy, które to stały się dwoma pierwszymi ogniwami cyklu. Tutaj jednak pojawił się kolejny problem: jak dać słuchaczowi wyraźną przesłankę, że akcja owych części dzieje się równoległe, skoro utwór odbieramy linearnie w czasie? Z pomocą przyszła budowa dzieła Kasprowicza, w którym to autor zastosował technikę motywów przewodnich, wiążąc w ten sposób tekst w całość, mimo jego rozmiarów i wielowątkowości. Jakkolwiek technika motywów przewodnich w muzyce była szeroko stosowana w minionych epokach i współcześnie uważa się ją jako przeżytek, postanowiłem po nią sięgnąć w myśl oddania należnego szacunku wobec tekstu, które ma się zamiar umuzyczyć. Skoro Kasprowicz użył takiego właśnie środka wyrazu, ja również powinienem. Dlatego też kolejnym punktem w tworzeniu materii muzycznej dla *Dies Irae* było skomponowanie wyrazistych, dających się łatwo rozpoznać motywów przewodnich, kojarzonych z poszczególnymi fragmentami słownymi lub

obrazami i postaciami zawartymi w poemacie. Uznałem, że zastępując poszczególne części tekstu przypisanymi im motywami, będę w stanie stworzyć iluzję ciągłości wątków w taki sposób, by słuchacz był w stanie „usłyszeć” budowę poematu mimo mojej w nią ingerencji. Tak oto wytworzył się plan podzielenia poematu na cztery segmenty: wspomniane już dwa biegnące równolegle i dwa kolejne, stanowiące już wartość, ciągłą narrację. Rzecz jasna nie obyło się bez usunięcia niektórych fragmentów tekstu, które w moim subiektywnym odczuciu utrudniłyby osiągnięcie postawionego od początku celu: udźwignięcia ciężaru dramaturgii poematu Kasprowicza przez muzykę, która miałem zamiar skomponować.

Czy forma utworu *Dies Irae* była od początku przez Pana przemyślana, czy też rodziła się w trakcie jego tworzenia?

Jak już wspomniałem, formę utworu wymyśliłem na etapie tzw. prekompozycji. Mowa tu oczywiście o makroformie, czyli ogólnych ramach utworu. Narracja na poziomie mikroformalnym powstawała na bieżąco w wyniku podążania za poszczególnymi wątkami zawartymi w tekście oraz żeglowania motywami przewodnimi, tak by odzwierciedlić budowę poematu Kasprowicza. Można więc mówić tutaj o wypełnianiu muzyczną materią wcześniej stworzonej formy. Poza wspomnianymi strategiami, miały miejsce oczywiście te dość standardowo występujące w procesie twórczym, jak chociażby nawiązywanie do poszczególnych fragmentów wcześniejszych części, przetwarzanie ich lub „wplatanie” w warstwę instrumentalną.

Być może warto tutaj również wspomnieć o procesie kodowania w warstwie muzycznej różnych pozamuzycznych elementów przy pomocy alfabetu Morse’a lub prostego przełożenia słów na nazwy literowe i solmizacyjne dźwięków, jak również cytowania i przetwarzania istniejących w kulturze motywów muzycznych (chorałowej melodii sekwencji *dies irae*, czy nawiązania do kolędy *Bóg się rodzi*).

Czy miał dla Pana znaczenie fakt, że komponuje Pan dla jednego głosu solistycznego i zespołu instrumentalnego? Czy wpłynęło to na sam proces tworzenia?

Utwór został przez solistę zamówiony, więc to z myślą o nim konstruowałem całość kompozycji. Dobór poszczególnych skal i pól tonalnych był zawsze podyktowany rozpiętością głosu wykonawcy, zaś poszczególne fragmenty melodyczne pomyślane

z uwzględnieniem szeroko pojętej „wygody” wokalne. W tych zaś miejscach, w których zwroty melodyczne owej „wygodzie” przeczyły, decydowały o tym względy ekspresyjne lub znaczeniowe. Należy też tutaj wspomnieć, że pierwotnie utwór miał być „transponowalny” na wersję z towarzyszeniem samego fortepianu. Stąd spore ograniczenie środków wyrazowych w warstwie instrumentalnej – musiałem mieć na uwadze możliwość ich w miarę bezstratnego przeniesienia na grunt faktury fortepianowej. Jednak na późniejszym etapie zdecydowałem o pozostawieniu materiału w wyłącznej wersji na pełny skład instrumentalny i z takim zamysłem komponowałem jego dalszy ciąg. I choć powstała w ten sposób całość cechuje się dość konwencjonalnymi środkami wyrazu artystycznego, to pozostaje jednocześnie w moim odczuciu w spójności z dziełem Kasprowicza, uwydatniając przy tym jego zamysł i zawartą w nim narrację.

Również dobór konkretnych instrumentów miał znaczący wpływ na kształt kompozycji. Zależało mi z jednej strony na kameralnej obsadzie, z drugiej zaś na oddaniu atmosfery majestatycznej (a czasem wręcz patetycznej) grozy odmalowanych przez Kasprowicza w tekście obrazów. Stąd m.in. obecność instrumentów perkusyjnych. Instrumenty dęte zaś mają w utworze wymiar bardziej symboliczny – mają kojarzyć się z konkretnymi elementami poematu. Trąbka – „przeraźliwa, archanielska surma”, „rozsiewająca dziwny dźwięk”. „Tuba mirum spargens sonum” zawarta w średniowiecznej sekwencji. Z kolei obój, niosący dalekie echo arabskich piszczałek zaklinaczy węży, kojarzyć ma się właśnie z owymi gadami, a konkretnie jednym, który uwiódł biblijną Ewę. Jest więc także jej przewodnim instrumentem, któremu najczęściej powierzony jest temat „pramatki grzechu”.

Jakie wartości w tekście literackim uznaje Pan za najważniejsze z punktu widzenia kompozytora utworu muzycznego?

Poemat Kasprowicza jest z jednej strony mocno anachroniczny, z drugiej zaś w pewnym sensie aktualny. Mowa w nim o apokalipsie – jakże nośnej tematyce z perspektywy czasów, w których żyjemy, nacechowanych upadkiem człowieka i jego moralności, zatarciem ideałów i wreszcie degradacją otaczającego nas świata – dosłowną i symboliczną. Przy tym wszystkim tekst ten jest niezwykle poruszający, ze względu na jego ludzki wymiar. Oto bowiem podmiot liryczny nie tylko jest świadkiem i uczestnikiem końca świata, ale i jego osobisty świat rozpada się na jego oczach. Stwórca odbiera mu świat dosłowny, Szatan w postaci węża pozbawia go świata emocjonalnego

i intymnego, Ewy. Uświadamiając sobie zawarte w poemacie autobiograficzne wątki z życia Kasprowicza, trudno nie dostrzec ogromu emocji i przeżyć przelanych przez autora *Hymnów* na grunt poetycki. Wszystkie te elementy wręcz tętnią zawartą w nich ekspresją, stanowiącą żywe pole dla kompozytora, chcącego przełożyć ją na płaszczyznę dźwiękową. Nie jest wręcz wyobrażalne, by taki tekst nie odcisnął się w osobowości czytającego go człowieka, szczególnie takiego, którego domeną jest twórcze przetwarzanie i wyrażanie myśli czy emocji.

Dlaczego umieścił Pan w *Dies Irae* tak wiele określeń tempa, dynamiki, ekspresyjnych? Czy chciał Pan, aby wykonawcy, a zwłaszcza tenor, ściśle dostosowali się do tych „wskazówek”?

Jednym z bardziej istotnych elementów mojego języka twórczego i warsztatu kompozytorskiego są określenia ekspresyjne i agogiczne, które na własny użytek nazywam „didaskaliami”. Skojarzenie teatralne nie jest tu bez znaczenia – moim celem jest zawarcie w partyturze konkretnych wytycznych dla wykonawcy, zawierających określony zestaw emocji, których oczekiwałbym podczas wykonywania poszczególnych fragmentów utworu. W przypadku kompozycji większej, takiej jak chociażby *Dies Irae*, owe „didaskalia” stanowią wręcz rodzaj rysu psychologicznego postaci, w którą wciela się wykonawca. Zależy mi na tym, aby emocje zarysowane w określeniach ekspresji i agogiki były nierozdzielną częścią kształtowania materii utworu podczas jego wykonywania i wymagały od wykonawców precyzyjnego podążania za warstwą emocjonalną, bez której – w moim odczuciu – trudno mówić o wykonawstwie muzyki, bez względu na jej pochodzenie, gatunek czy czas powstania. Stąd ogromna ilość dookreśleń, które powinny być przez wszystkich wykonawców traktowane na równi z prawidłowym odczytaniem wysokości dźwięków, rytmu czy artykulacji. Uważam ekspresję za równoprawny element dzieła muzycznego i takiego jej traktowania przez wykonawców oczekuję w swoich utworach. Komponując muzykę komponuję również w ten sposób jej warstwę wyrazową.

Czy poezja Kasprowicza jest według Pana anachroniczna, czy też aktualna w dzisiejszej rzeczywistości – chodzi o formę poetycką i treści w niej zawarte?

Wspomniałem w odpowiedzi na wcześniejsze pytanie, że mimo swojej anachroniczności, poezja Kasprowicza posiada swoistą aktualność. Dopowiadając, sądzę, że jej nieco staroświecka, ekstrawertyczna ekspresyjność może stanowić impuls do przeżywania większych uczuć. W dobie coraz większej degradacji emocjonalności i empatii w społeczeństwie oraz utraty naturalnej niegdyś człowiekowi umiejętności tworzenia relacji, poemat będący apoteozą uczuć skrajnych (choć w dużej mierze negatywnych: strachu, gniewu, obrzydzenia, obrazoburczej odwagi, zazdrości itd.) być może jest w stanie wzbudzić żywe emocje u odbiorcy. Może skłonić go do refleksji na temat samego siebie, człowieczeństwa, otaczającego świata. Wreszcie – refleksji na temat kwestii wiary, czy ogólnie religijności człowieka jako jednostki (bo przecież podmiot liryczny w poemacie Kasprowicza jest silnie odizolowanym bytem).

Teksty te są w odbiorze trudne, nasycone symboliką często już nieodczytywalną dla młodszych pokoleń. Mimo to *Hymny* odciskają swoje piętno. Nie pozwalają pozostać wobec nich obojętnym. Wzbudzają emocje, nie tłumacząc jak sobie z nimi poradzić. I choć ich tematyka jest wymagająca, są w moim odczuciu tekstami na nasz czas. Tekstami mocnymi, wyrazistymi – takimi, których być może trzeba w dobie nijakości, bezsensu i braku wyrazu. Choć to oczywiście subiektywne odczucie osoby, która porwała się na przełożenie ich na grunt muzyki.

Spis przykładów nutowych

Przykład 1. K. Szymanowski, <i>Trzy fragmenty...</i> , <i>Święty Boże</i> , t. 101–105.	33
Przykład 2. K. Szymanowski, <i>Trzy fragmenty...</i> , <i>Święty Boże</i> , t. 96–100.	34
Przykład 3. K. Szymanowski, <i>Trzy fragmenty...</i> , <i>Jestem i płaczę</i> , t. 13–16.	35
Przykład 4. K. Szymanowski, <i>Trzy fragmenty...</i> , <i>Moja pieśń wieczorna</i> , t. 43–48.	36
Przykład 5. K. Szymanowski, <i>Trzy fragmenty...</i> , <i>Moja pieśń wieczorna</i> , t. 97–99.	37
Przykład 6. K. Szymanowski, <i>Trzy fragmenty...</i> , <i>Święty Boże</i> , t. 17–20.	38
Przykład 7. K. Szymanowski, <i>Trzy fragmenty...</i> , <i>Święty Boże</i> , t. 57–62.	38
Przykład 8. K. Szymanowski, <i>Trzy fragmenty...</i> , <i>Święty Boże</i> , t. 91–95.	39
Przykład 9. K. Szymanowski, <i>Trzy fragmenty...</i> , <i>Jestem i płaczę</i> , t. 1–3.	39
Przykład 10. K. Szymanowski, <i>Trzy fragmenty...</i> , <i>Jestem i płaczę</i> , t. 27–29.	40
Przykład 11. K. Szymanowski, <i>Trzy fragmenty...</i> , <i>Jestem i płaczę</i> , t. 79–83.	41
Przykład 12. K. Szymanowski, <i>Trzy fragmenty...</i> , <i>Moja pieśń wieczorna</i> , t. 29–92.	42
Przykład 13. K. Szymanowski, <i>Trzy fragmenty...</i> , <i>Moja pieśń wieczorna</i> , t. 110–114.	42
Przykład 14. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , partia skrzypiec, t. 11–12.	61
Przykład 15. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Sąd ostateczny</i> , partia tenoru, nr 7, t. 139–140.	61
Przykład 16. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , partia fortepianu (r. prawa), nr 2, t. 35–40.	62
Przykład 17. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Sąd ostateczny</i> , partie altówki i wiolonczeli, nr 4, t. 66–68.	62
Przykład 18. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , partia trąbki, nr 2, t. 44–45.	62
Przykład 19. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Adam i Ewa</i> , partie skrzypiec, altówki, wiolonczeli i kontrabas, nr 1 t. 11–12.	62
Przykład 20. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> : akord pierwszy – partie fortepianu i kontrabas, t. 1–2; akord drugi – partie fortepianu, kontrabas i trąbki, t. 6–7; akord trzeci – pierwszy pion, partie fortepianu, kontrabas, wiolonczeli, altówki i skrzypiec, dodatkowo wybrzmienie dźwięku <i>es</i> z poprzedniego taktu w partii trąbki, t. 11.	63
Przykład 21. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Adam i Ewa</i> , partia fortepianu, nr 8, t. 109–111.	63
Przykład 22. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , nr 3, t. 54–56.	63
Przykład 23. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Adam i Ewa</i> partia fortepianu, t. 9–10.	64
Przykład 24. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , partia oboju, nr 4, t. 57–67.	64
Przykład 25. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Sąd ostateczny</i> , partia tenoru, nr 4, t. 62–63.	64
Przykład 26. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , partie skrzypiec i altówki, nr 10, t. 149–150.	64
Przykład 27. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Adam i Ewa</i> , partia tenoru, nr 2, t. 26.	64
Przykład 28. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , partia tenoru, nr 10, t. 154–157.	65
Przykład 29. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Adam i Ewa</i> , partia oboju, nr 8 t. 83–85.	65
Przykład 30. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Adam i Ewa</i> , partia fortepianu, nr 8, t. 125–126.	65
Przykład 31. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Koniec Świata</i> , partia fortepianu, nr 3, t. 42–43.	65
Przykład 32. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , t. 215–221.	67
Przykład 33. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , inwersja melodii <i>Dies irae</i> , t. 13–17.	67
Przykład 34. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Koniec Świata</i> , partia tenoru, nr 3, t. 40.	68
Przykład 35. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Koniec Świata</i> , nr 4, t. 44.	69
Przykład 36. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , nr 5, t. 79–83.	69
Przykład 37. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Adam i Ewa</i> , nr 3, t. 37–42.	70
Przykład 38. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , nr 14, t. 222–230.	71
Przykład 39. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Adam i Ewa</i> , partia tenoru <i>a cappella</i> , t. 1–6.	71
Przykład 40. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Adam i Ewa</i> , nr 3, t. 49–52. Obój rozpoczyna, a tenor kontynuuje „temat Ewy”.	72
Przykład 41. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , t. 1-5. W partii trąbki słowa „dies irae” zapisane alfabetem Morse’a.	72
Przykład 42. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Sąd ostateczny</i> , partie oboju i trąbki, nr 5, t. 88–89.	75
Przykład 43. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , nr 11, t. 168–170.	76
Przykład 44. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , t. 11–17.	81
Przykład 45. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , nr 2, t. 41–44.	83
Przykład 46. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , nr 3, t. 49–53.	84
Przykład 47. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , nr 6, t. 98–104.	86
Przykład 48. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , nr 11, t. 171–176.	88
Przykład 49. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , nr 15, t. 249–253.	90
Przykład 50. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , t. 266–272.	92

Przykład 51. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , nr 17, t. 286–291.....	93
Przykład 52. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Adam i Ewa</i> , nr 8, t. 112–117.....	94
Przykład 53. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Adam i Ewa</i> , partia tenoru, nr 2, t. 32–34.....	96
Przykład 54. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Sąd ostateczny</i> , partia tenoru, t. 8–9.....	96
Przykład 55. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Sąd ostateczny</i> , partia tenoru, nr 6, t. 108–110.....	97
Przykład 56. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Sąd ostateczny</i> , partia tenoru, nr 7, t. 121–127.....	97
Przykład 57. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Sąd ostateczny</i> , nr 7, t. 135–140.....	99
Przykład 58. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Sąd ostateczny</i> , nr 8, t. 146–150.....	100
Przykład 59. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Sąd ostateczny</i> , nr 9, t. 151–157.....	101
Przykład 60. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Koniec Świata</i> , partia tenoru, nr 3, t. 37–40.....	102
Przykład 61. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Koniec Świata</i> , nr 4, t. 44–46.....	103
Przykład 62. K. Szymanowski, <i>Trzy fragmenty...</i> , <i>Święty Boże</i> , t. 1–10.....	107
Przykład 63. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Koniec świata</i> , nr 4, t. 51–55.....	108
Przykład 64. K. Szymanowski, <i>Trzy fragmenty...</i> , <i>Moja pieśń wieczorna</i> , t. 124–128.....	108
Przykład 65. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Sąd ostateczny</i> , nr 6, t. 111–113.....	109
Przykład 66. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , nr 10–11, t. 165–170.....	110
Przykład 67. K. Szymanowski, <i>Trzy fragmenty...</i> , <i>Święty Boże</i> , t. 101–109.....	113
Przykład 68. K. Szymanowski, <i>Trzy fragmenty...</i> , <i>Jestem i płaczę</i> , t. 66–72.....	114
Przykład 69. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Sąd ostateczny</i> , nr 5, t. 85–90.....	115
Przykład 70. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Dzień Gniewu</i> , nr 15, t. 244–248.....	116
Przykład 71. S. Rzepiela, <i>Dies Irae, Sąd ostateczny</i> , nr 5, t. 71–77.....	117

Spis tabel

Tabela 1. Wybrane dzieła Jana Kasprówicza w kontekście nurtów modernistycznych.	10
Tabela 2. Zestawienie słów poematu Kasprówicza <i>Święty Boże, Święty Mocny</i> oraz pieśni Szymanowskiego <i>Święty Boże</i> ; czerwony – tekst opuszczony przez Szymanowskiego, zielony – tekst zmieniony przez Szymanowskiego, niebieski – tekst dodany przez Szymanowskiego.	29
Tabela 3. Zestawienie słów poematu Kasprówicza <i>Święty Boże, Święty Mocny</i> oraz pieśni Szymanowskiego <i>Jestem i płaczę</i>	30
Tabela 4. Zestawienie słów poematu Kasprówicza <i>Moja pieśń wieczorna</i> oraz <i>Mojej pieśni wieczornej</i> Szymanowskiego.	31
Tabela 5. Twórczość wokalo-instrumentalna Stanisława Rzepiela.	46
Tabela 6. Forma części I cyklu <i>Dies Irae</i> S. Rzepiela z uwzględnieniem tekstu literackiego.	49
Tabela 7. Forma części II cyklu <i>Dies Irae</i> S. Rzepiela z uwzględnieniem tekstu literackiego.	50
Tabela 8. Forma części III cyklu <i>Dies Irae</i> S. Rzepiela z uwzględnieniem tekstu literackiego.	52
Tabela 9. Forma części IV cyklu <i>Dies Irae</i> S. Rzepiela z uwzględnieniem tekstu literackiego.	53
Tabela 10. S. Rzepiela, <i>Dies Irae</i> , część I – ekwiwalenty tekstu słownego Kasprówicza pominiętego w partii tenorowej (lejtymotywy), a umieszczone w głosach instrumentalnych.	55
Tabela 11. S. Rzepiela, <i>Dies Irae</i> , część II – wkwiwalenty tekstu słownego Kasprówicza pominiętego w partii tenorowej (lejtymotywy) umieszczone w głosach instrumentalnych.	55
Tabela 12. S. Rzepiela, <i>Dies Irae</i> , <i>Dzień Gniewu</i> , nr 1, tekst słowny, agogika i ekspresja.	80
Tabela 13. S. Rzepiela, <i>Dies Irae</i> , <i>Dzień gniewu</i> , nr 2, tekst słowny, agogika i ekspresja.	82
Tabela 14. S. Rzepiela, <i>Dies Irae</i> , <i>Dzień Gniewu</i> , nr 3, tekst słowny agogika i ekspresja.	84
Tabela 15. S. Rzepiela, <i>Dies Irae</i> , <i>Dzień Gniewu</i> , nr 5, tekst słowny, agogika i ekspresja.	85
Tabela 16. S. Rzepiela, <i>Dies Irae</i> , <i>Dzień Gniewu</i> , nr 10, tekst słowny, agogika i ekspresja.	86
Tabela 17. S. Rzepiela, <i>Dies Irae</i> , <i>Dzień Gniewu</i> , nr 11, tekst słowny, agogika i ekspresja.	87
Tabela 18. S. Rzepiela, <i>Dies Irae</i> , <i>Dzień Gniewu</i> , nr 12, tekst słowny, agogika i ekspresja.	88
Tabela 19. S. Rzepiela, <i>Dies Irae</i> , <i>Dzień Gniewu</i> , nr 14 i nr 15, tekst słowny, agogika i ekspresja.	90
Tabela 20. S. Rzepiela, <i>Dies Irae</i> , <i>Adam i Ewa</i> , nr 14 i nr 15, tekst słowny, agogika i ekspresja.	94
Tabela 21. S. Rzepiela, <i>Dies Irae</i> , <i>Sąd ostateczny</i> , nr 7, tekst słowny, agogika i ekspresja.	98
Tabela 22. S. Rzepiela, <i>Dies Irae</i> , <i>Sąd ostateczny</i> , nr 8, tekst słowny, agogika i ekspresja.	99
Tabela 23. S. Rzepiela, <i>Dies Irae</i> , <i>Sąd ostateczny</i> , nr 9, tekst słowny, agogika i ekspresja.	100
Tabela 24. S. Rzepiela, <i>Dies Irae</i> , <i>Koniec Świata</i> , nr 4, tekst słowny, agogika i ekspresja.	102