


Zuzanna Ziarnowska

AKADEMIA MUZYCZNA IM. G. I K. BACEWICZÓW W ŁODZI

 ORCID: 0000-0001-9931-3506

Wizje Apokalipsy w muzyce XX wieku (Olivier Messiaen, George Crumb, Bernadetta Matuszczak, Aleksander Lasoń)

Apokalipsa św. Jana jest ostatnią księgą wchodzącą w skład chrześcijańskiego Pisma Świętego, jednocześnie będąc jedyną księgą prorocką Nowego Testamentu. Zawiera w sobie zapis wizji świętego Jana Apostoła, przez co nazywana też jest *Księgą Objawienia*. Janowe wizje dotyczą przede wszystkim wydarzeń, które będą mieć miejsce na końcu czasu – paruzji i Sądu Ostatecznego. Autor, któremu dane było widzieć obrazy niezwykle nie tylko dlatego, że pokazywały przyszłość, ale również ukazywały mu sceny mistyczne, nie z tego świata, używa wielu porównań i symboli, aby ludzkim językiem jak najlepiej opisać to, co objawił mu Bóg. Właśnie z tego powodu jest to jedna z najtrudniejszych do zrozumienia ksiąg biblijnych.

Ważną rolę w *Apokalipsie* pełnią symbole, a właściwe ich zrozumienie jest kluczem do jej poprawnej interpretacji. Wskazują i przywołują „rzeczywistość wyższego rzędu, którą trudno wyrazić słowami”¹. Bardzo duża ilość symboli skłoniła biblistów do ich klasyfikacji. I tak wyróżnia się symbolizm kosmiczny

1 M. Bednarz, *Język Symboliczny Apokalipsy św. Jana. Specyficzne formy języka symbolicznego*, http://wf3.xcdn.pl/files/14/03/17/054167_kalipsy.20Specyficzne2oformy.pdf [dostęp: 09.04.2019], s. 1.

(którego podstawę stanowią cztery strony świata), zoomorficzny (odwołujący się do różnych zwierząt, np. konie, Baranek, wąż), somatyczny (dotyczący pojawiających się w Apokalipsie postaci, jak Niewiasta, dwudziestu czterech Starców) arytmetyczny (przywołuje liczby, których symbolika znana jest już ze Starego Testamentu np. trzy, sześć, siedem, trzynastka), chromatyczny (dotyczący kolorów i barw, np. biel jest atrybutem Boga, czarny oznacza nieszczęście), symbolikę miast (Rzym i Sodomia to niemoralność, przepych, a Jeruzalem to symbol raj) i przedmiotów (korona to władza, miecz to zniszczenie, wieniec to zwycięstwo)². Bardzo ważnymi i często pojawiającymi się postaciami są anioły. Nie pełnią jednak roli symbolicznej, ale ich funkcję wyjaśnia Michał Bednarz:

Wizje związane są z pojawieniem się aniołów. Ze względu na nadprzyrodzony charakter objawienia konieczne jest, by na scenę wszedł anioł, umownie nazywany „interpretatorem”, który rozwiązuje zagadki wizji (por. Dn 7-12). Aniołowie oraz angelofanie odgrywają niezwykle ważną rolę w literaturze apokaliptycznej³.

Tajemniczość, mistycyzm oraz barwne, sugestywne opisy wydarzeń sprawiły, że artyści często sięgali po księgę *Apokalipsy* w celu uzyskania twórczej inspiracji. Rozbudowane, ilustrujące nierealne wizje opisy pobudzały wyobraźnię, a symbolika i metafory dawały duże pole dla artystycznej interpretacji. W malarstwie apokaliptyczne wątki można odnaleźć np. na drzeworycie Albrechta Dürera *Cztery jeźdźcy Apokalipsy* czy obrazie Hansa Memlinga *Sąd ostateczny*. Poeci i literaci również w swojej twórczości często odwoływali się do tematyki końca świata, dla przykładu można wskazać *Święty Boże, Święty Mocny!* Jana Kasprowicza. Kompozytorzy nie pozostali też obojętni wobec bogactw apokaliptycznego przekazu, jednak inspirowane nimi utwory odnaleźć można dopiero w muzyce XX wieku. Przyczyny tak późnego pojawienia się tego tematu w muzyce mogą być różne: z jednej strony, do czerpania z motywu Apokalipsy mogły przyczynić się tragiczne wojny światowe oraz doświadczenie totalitaryzmu w dużej części Europy; z drugiej – czysto techniczne aspekty przemiany języka muzycznego: z harmonicznego, funkcyjnego, konsonansowego na nowy, mniej przewidywalny, dysonansowy, pozwalający poprzez dźwięki oddać apokaliptyczne przesłanie.

Wiele symboli w księdze *Apokalipsy św. Jana* nawiązuje do muzyki bezpośrednio, jak np. śpiew radosnego alleluja, kantyków, hymnów; brzmienie rogów, trąb, czy szofarów. Kompozytorzy wykorzystywali też odniesienia barwowo-kolorystyczne, jak tęcza, purpura i szkarłat czy zieleń, odzwierciedlając je poprzez odpowiedni dobór kolorystyki instrumentalnej i aparatu wykonawczego (jak w omawianym poniżej *Kwartecie na koniec czasu*

2 Tamże, s. 3-4.

3 Tamże, s. 5-6.

Oliviera Messiaena). Często wykorzystywane były również symbole arytmetyczne w postaci struktury interwałowej, rytmu, metrum czy liczby powtórzeń konkretnego słowa lub motywu melodycznego (co możemy zaobserwować w omawianym dalej utworze George'a Crumba). Istotna dla kompozytorów była też kwestia końca czasu, przedstawiona w księdze *Apokalipsy*. Początek wieczności był muzycznie odzwierciedlany przez wartości rytmiczne czy odpowiednie tempa. Pojawiały się też nawiązania do postaci, takich jak Anioł, Niewiasta, Chrystus, Diabeł. Większość twórców koncentruje się na słowach kierujących uwagę ku świętości Boga, ku Jego uwielbieniu, ku temu, co pozaziemskie, transcendentalne. Ukazują słuchaczom także perspektywę ostatecznego celu i sensu życia. W muzyce nawiązującej do *Apokalipsy* bezpośrednia ilustracyjność przenika się z symboliką i aluzyjnością. Środki wyrazu i sposoby oddziaływania na słuchacza są możliwe dzięki bogatym środkom wykonawczym, które to z kolei stwarzają rozległe możliwości kolorystyczne⁴. Spośród wielu dzieł nawiązujących do apokaliptycznych wizji, omówione w artykule zostaną cztery znaczące przykłady, w różny sposób odnoszące się do tej księgi. Wybrane zostały utwory zarówno polskich, jak i zagranicznych twórców, napisane w różnych latach XX wieku, co pokazuje zróżnicowane podejście do tematu i wykorzystanie różnych technik kompozytorskich oraz efektów muzycznych przy interpretacji apokaliptycznej symboliki.

Olivier Messiaen – *Kwartet na koniec czasu*

Kwartet na koniec czasu Messiaena jest dziełem szczególnym pod względem wykorzystania motywu *Apokalipsy*. Inspiracją dla kompozytora był dziesiąty rozdział tej księgi, którego fragment zacytowany został w przedmowie do *Kwartetu*, opublikowanej w 1942 roku⁵:

I widziałem innego mocnego anioła zstępującego z nieba, odzianego w obłok, tęcza na głowie jego, twarz jego jak słońce i nogi jego jak słupy ognia... I postawił prawą nogę na morzu i lewą na ziemi... I anioł, którego widziałem stojącego na morzu i ziemi, podniósł prawą rękę do nieba i poprzysiągł na Żyjącego po wieki wieków, [...] że czasu już nie będzie. Ale w dni ozwania się siódmego Anioła, kiedy będzie miał trąbić, dopełni się tajemnica Boga...⁶

4 A. Szarapka, „*Apokalipsa św. Jana*” w trzech interpretacjach muzycznych kompozytorów współczesnych Pomorza i Kujaw, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2014, nr 9, s. 137.

5 E. Kowalska-Zajac, „*Quatuor pour la fin du Temps*” – Messiaenowska wizja *Apokalipsy* czy artystyczna kreacja mitu?, w: *Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej*, red. M. Szoka i R.D. Golianek, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2009, s. 85.

6 *Apokalipsa św. Jana*, 10, 1-7, tłum. Cz. Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 38.

Przedstawiony w tym fragmencie obraz zapowiadającego koniec świata Anioła na tyle mocno wpłynął na Messiaena, że zadedykował ten utwór „Aniołowi Apokalipsy, który, podniósłszy rękę ku niebu, oznajmił: »Czasu już nie będzie«”⁷.

Nie bez znaczenia są niecodzienne okoliczności powstania dzieła. Kompozytor dostawszy się w niemiecką niewolę, został zesłany do obozu jenieckiego w Görlitz na terenie Śląska w lipcu 1940 roku. Na prośbę francuskich więźniów funkcjonowały tam barak teatralny, biblioteka, a nawet kaplica⁸. Messiaen dostał pozwolenie na zachowanie swoich partytur, także na pracę kompozytorską. Wtedy właśnie zajął się pisaniem *Kwartetu na koniec czasu*, którego niecodzienna obsada uwarunkowana była okrojonymi możliwościami obozowymi – współwięźniami kompozytora byli wiolonczelista Etienne Pasquier, klarnecista Henri Akoka, oraz skrzypki Jean Le Boulaire. Wspólne próby i praca nad nową kompozycją Messiaena zaowocowały prapremierą *Kwartetu na koniec czasu* 15 stycznia 1941 roku w teatralnym baraku obozu jenieckiego Stalag VIII A⁹.

Wydawać by się mogło, że nadrzędna rola „końca czasu” w tym utworze dotyczyć ma końca czasu wojny, niewoli, terroru niemieckiego, dawać nadzieję na lepsze czasy. Tak też koncert ten został odebrany przez społeczność obozową, być może i przez samych wykonawców, kompozytor jednak zaprzecza takiej interpretacji. Dla niego słowa wypowiedziane przez anioła „czasu już nie będzie”, są jednoznaczną zapowiedzią ostatecznego końca świata, powtórnego przyjścia Chrystusa na ziemię, a nie jedynie końcem pewnego etapu¹⁰. Symbolikę religijną odnaleźć można również w konstrukcji dzieła i w układzie jego części:

1. *Liturgie de cristal* | Liturgia kryształu;
2. *Vocalise pour l'ange qui annonce la fin du temps* | Wokaliza dla Anioła ogłaszającego koniec świata;
3. *Abîme des Oiseaux* | Otchłań ptaków¹¹;
4. *Intermède* | Intermedium;
5. *Louange a l'eternite de Jesus* | Pochwała wieczności Jezusa;
6. *Danse de la fureur, pour les sept trompettes* | Taniec gniewu na siedem trąb;

7 J. Stankiewicz, *O pierwszym wykonaniu „Kwartetu na koniec czasu”, w: Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej*, red. M. Szoka i R.D. Golianek, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2009, s. 63.

8 Tamże, s. 64–67.

9 Tamże, s. 71.

10 E. Kowalska-Zajac, dz. cyt., s. 85.

11 Pracę nad tą częścią Messiaen rozpoczął po dostaniu się w niemiecką niewolę, w obozie przejściowym, gdzie poznał H. Akokę (było to w czerwcu 1940). Tytuł zaczerpnięty został z wiersza polskiego poety Z. Nardellego (również był więźniem w Zgorzelcu), z którego twórczością kompozytor zetknął się w obozie.

7. *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'ange qui annonce la fin du temps* | Gra barw tęczyowych dla Anioła ogłaszającego koniec świata;
8. *Louange a l'immortalite de Jesus* | Pochwała nieśmiertelności Jezusa.

Ośmioczęściowa konstrukcja odzwierciedla cud Stworzenia Świata, jest zatem zupełną odwrotnością prorocत्व apokaliptycznych. Messiaen pisze w przedmowie do Kwartetu: „7 jest liczbą doskonałą, stworzenie świata w ciągu sześciu dni zostało uświęcone Boskim odpoczynkiem; siódmy dzień tego odpoczynku, przedłużając się w wieczność, staje się dniem ósmym, dniem przeczystego światła”¹².

Jeżeli chodzi o muzyczne odwzorowanie apokaliptycznej symboliki, *Kwartet na koniec czasu* odzwierciedla ją głównie przez kolorystykę i dramaturgię. Ważnym i niezwykle ciekawym elementem w utworze jest czas. Obok tradycyjnego nim operowania, pojawiają się rozciągnięte, wydłużone struktury, powodujące wrażenie spowolnionego upływu czasu, co jest symboliczną ilustracją wieczności. Jak pisze Alex Ross: „*Kwartet na koniec czasu* Oliviera Messiaena, ze swymi wspaniałymi, śpiewnymi liniami melodycznymi i łagodnie dźwięczącymi akordami – ilekroć jest wykonywany – sprawia, że czas się zatrzymuje”¹³. I właśnie to zatrzymanie czasu, paradoksalnie spowodowane muzyczną narracją, ilustruje znamienne przesłanie „czasu już nie będzie”.

Anioł Apokalipsy pełni ważną rolę w tym utworze nie tylko przez dedykację, zostają mu bowiem poświęcone dwie symetrycznie usytuowane części cyklu. W części drugiej zobrazowana jest jego potęga i moc, szczególnie w skrajnych ogniwach kontrastujących ze środkową wokalizą. W siódmej zobrazowana zostaje jego kolorystyka opisana w tekście *Apokalipsy*: „z tęczą nad głową”, „jego oblicze było jak słońce, a jego nogi jak ogniste kolumny”¹⁴. Opis ten stał się dla kompozytora impulsem do poszukiwań kolorystycznych: z jednej strony tryle skrzypiec i klarnetu, glissanda wiolonczeli, a z drugiej prowadzenie melodii unisono – ilustruje to ową „grę barw tęczyowych”. Kolor staje się tak ważnym elementem tej części, że Messiaen pozostawia w partyturze komentarze precyzujące barwę danego fragmentu, jak np. „kaskady akordów niebiesko-pomarańczowych”. Daje to nowe spojrzenie na zapis nutowy i otwiera wiele możliwości skojarzeniowo-interpretacyjnych dla wykonawcy.

Nie bez znaczenia jest też usytuowanie w części szóstej punktu kulminacyjnego całości cyklu (*Taniec gniewu na siedem trąb*). Jest to część najbardziej charakterystyczna rytmicznie, poprzez jednolite dla wszystkich instrumentów naśladowanie gongów i trąb. Kompozytor zilustrował tutaj obraz apokaliptycznych katastrof po wybrzmieniu pierwszych sześciu trąb, siódma zaś

12 Cyt. za: E. Kowalska-Zajac, dz. cyt., s. 92.

13 A. Ross, *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, tłum. A. Laskowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011, s. 8.

14 *Apokalipsa św. Jana*, 10, 1, dz. cyt., s. 38.

ogłasza spełnienie Bożego misterium¹⁵. Muzyka tej części dzięki konsekwentnej grze unisono, zyskuje wzniosły, potężny charakter, a szczególnie koloryt osiągnięty jest przez skumulowanie różnych barw instrumentalnych.

George Crumb – *Black Angels*

Black Angels to utwór napisany na kwartet smyczkowy wzmocniony elektronicznie. Powstał w odpowiedzi na wojnę w Wietnamie i przez to ma przejmujący, mroczny charakter. Nawiązuje do tego jedna z inskrypcji zawartych w partyturze: *in tempore belli* (w czasie wojny). Jest to też ważna wskazówka wykonawcza i interpretacyjna – przy *Black Angels* należy cały czas mieć świadomość tragedii i bólu, który niesie za sobą wojna. Głównym aspektem staje się tutaj relacja dobra i zła, Boga i Szatana. Przez ukształtowanie utworu w formę łukową, Crumb ilustruje strącenie upadłych aniołów (tytułowych czarnych aniołów) do piekieł. Kompozytor osiąga w tym utworze nowatorstwo w warstwie brzmieniowej, przez zastosowanie niekonwencjonalnych technik wykonawczych, co zapowiadać mogły już jego wcześniejsze utwory z lat sześćdziesiątych.

Crumb nadaje niezwykłą rangę liczbom sześć, siedem i trzynaście. W samej księdze *Apokalipsy* również mają one szczególne znaczenie. Siedem to liczba pełni, nieskończoności, w muzyce ilustrowana przez interwał kwinty czystej, a więc konsonans pełny, doskonały. Sześć z jednej strony jest niepełną siódmką, zatem oznacza pewien brak, niewystarczalność. Coś musi się wypełnić, aby dzieło stało się doskonalsze¹⁶. Z drugiej strony, można ją rozumieć jako nawiązanie do 666 – biblijnej liczby symbolizującej „bestię”. Muzyczne znaczenie szóstki interpretuje się jako interwał trytonu, złożonego z sześciu półtonów, już od tradycji średniowiecznej określanej jako *diabolus in musica*. Liczba trzynaście odgrywa tu też niejednoznaczną rolę: może oznaczać dwunastu apostołów i Jezusa¹⁷, bądź, biorąc pod uwagę strukturę półtonową interwałów, może symbolizować nonę – współbrzmienie zła, dysharmonii, śmierci¹⁸. Uwagę na liczbę trzynaście zwraca też zastosowanie jej w podtytule utworu i jego strukturze: „Trzynaście obrazów z krainy ciemności”. Wymienione liczby Crumb wykorzystuje w prowadzeniu linii

15 E. Kowalska-Zajac, dz. cyt., s. 84.

16 P. Siedlanowski, *Jak rozumieć liczby w Biblii?*, <https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TB/echo-34-2009-liczby.html> [dostęp: 30.03.2019].

17 Symbol liczby trzynaście interpretowanej jako dwunastu apostołów i Jezus jest zakorzeniony w tradycji muzycznej. Np. w *Wielkiej mszy h-moll* J.S. Bacha, w części *Crucifixus* takie znaczenie ma trzynastodźwiękowe ostinato w wiolonczelach.

18 M. Szoka, *George Crumb. Muzyka onirycznych wizji i magicznych formuł*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2011, s. 125.

melodycznej, ilości powtórzeń, grupowaniu dźwięków czy w strukturze interwałowej. Stosuje też rytualne odliczanie w różnych językach (niemieckim, francuskim, rosyjskim, węgierskim, japońskim i suahili).

Partytura zawiera dwie inskrypcje: „*in tempore belli*” (w czasie wojny) i „Zakończone w piątek trzynastego, marzec 1970”. Obie wydają się być jasnym przekazem: nawiązują do czasu powstania utworu. Jednak ze względu na dbałość Crumba o detale i symbole, nie można obok tych słów przejść obojętnie. Pierwsza z inskrypcji została omówiona wcześniej, a druga, informująca o zakończeniu pracy nad utworem, szczególną uwagę zwraca na datę, bowiem nieprzypadkowa jest tutaj zbieżność pojawiających się w niej cyfr. Piątek trzynastego w ogólnej opinii społecznej uważany jest za dzień szczególnie nieszczęśliwy, przynoszący pecha. Dodatkowo liczba trzynaście jest często stosowanym symbolem w *Black Angels*. Marzec, jako trzeci miesiąc roku, odnosi się do liczby w tradycji uważanej za liczbę Boga, oznaczającą Tróję Świętą, absolut¹⁹.

Innymi, symbolicznymi odniesieniami, zarazem korespondującymi z muzyczną tradycją są: zastosowanie *trillo di diavolo* (diabelskiego trylu)²⁰, cytat z kwartetu *Śmierć i dziewczyna* Franza Schuberta, czy też napisanie części *God's music* w tonacji B-dur. Jest to jedyna część posiadająca tonację, jednak nie jest to muzyka ujęta w konwencjonalny, tradycyjny, funkcyjny język dźwiękowy. Skomplikowana linia melodyczna instrumentu smyczkowego solo (naprzemienna gra wiolonczeli i skrzypiec) wybrzmiewa na tle miarowych dźwięków wydobywanych przez pocieranie kryształowych kieliszków napełnionych wodą. Ich specyficzny dźwięk bez wątpienia kojarzy się z czymś transcendentnym, nie z tego świata, jednak jest w tym coś niepokojącego, frapującego. Kompletnie odbiega to od „Boskiej muzyki” w tradycyjnym ujęciu – nie jest to fanfarowe, potężne, masywne w brzmieniu odzwierciedlenie władzy i potęgi Boga, które spotkać można w dziełach Bacha, Mozarta, Brahmsa czy Brucknera.

Utwór ujęty jest w strukturę trzyczęściową, nawiązującą do trzech etapów wędrówki duszy: *Odejście* (utrata łaski), *Nieobecność* (unicestwienie duchowe) i *Powrót* (odkupienie). Każda z nich zawiera w sobie kilka mniejszych części:

I. *Departure*

1. *Threnody I: Night of the Electric Insects*
2. *Sounds of Bones and Flutes*
3. *Lost Bells*
4. *Devil-music*
5. *Danse Macabre*

19 P. Siedlanowski, dz. cyt.

20 Zastosowany wcześniej w skrzypcowej *Sonacie g-moll* Giuseppe Tartiniego (1692-1770).

II. *Absence*

6. *Pavana Lachrymae*²¹
7. *Threnody II: Black Angels!*
8. *Sarabanda de la Muerte Oscura*
9. *Lost Bells (Echo)*

III. *Return*

10. *God's-music*
11. *Ancient Voices*
12. *Ancient Voices (Echo)*
13. *Threnody III: Night of the Electric Insects*

Symbolika w *Black Angels* nie dotyczy tylko struktury muzycznej, zabiegów brzmieniowych i artykulacyjnych, ale też samej konstrukcji dzieła. Zauważyć można symetryczność trzynastu obrazów, które swoją oś symetrii i punkt kulminacyjny mają w części siódmej, zatytułowanej tak jak całość dzieła, co podkreśla rangę siódemki jako ważnego symbolu. Dwa treny spinają klamrą utwór, rozpoczynając go i kończąc, trzeci zaś stanowi oś symetrii. *Devil-music* i *God-music* są w równej odległości od środka, przeciwstawione sobie wzajemnie, symbolizując walkę dobra ze złem.

Związek z *Apokalipsą* ma w tym utworze przede wszystkim sama tematyka i idea przeciwstawienia Boga i Szatana, jak również wykorzystanie apokaliptycznej numerologii czy nawiązanie do krainy mroku w podtytule. Owa kraina to otchłanie piekielne, zatem królestwo diabła – upadłego, potępionego Anioła, który w księdze *Apokalipsy* zostaje unicestwiony. Tak jak *Black Angels* obrazuje krainę mroku, *Apokalipsa* też zawiera w sobie opisy piekła.

Apokalipsis oraz Septem Tubae Bernadetty Matuszczak

Wiele utworów Bernadetty Matuszczak jest muzyczną konfrontacją z ówczesną rzeczywistością wojny, lęku, cierpienia, a te, w których inspirowała się *Apokalipsą*, charakteryzują się bardzo osobistą interpretacją tekstu. Topos śmierci i zagłady często pojawia się w twórczości Matuszczak²².

Apokalipsis z 1977 roku na sopran, baryton, głosy recytujące, chór i orkiestrę, to utwór przedstawiający zmaganie się z pytaniami bardzo osobistymi, dotyczącymi sensu życia i śmierci, prowadzonymi środkami muzycznej narracji. Mamy tu do czynienia z rodzajem opery-oratorium, wykorzystującym głównie wizję siedmiu Aniołów oraz szesnasty rozdział księgi – wizję

21 W tej części znajduje się cytaty tematu z kwartetu *Śmierć i dziewczyna* F. Schuberta (1797–1828).

22 A. Derkowska, *Muzyka i słowo w twórczości Bernadetty Matuszczak*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005, s. 135.

wylania siedmiu czasz gniewu Boga. Ekspresja i wyrazistość dzieła pogłębiona jest dzięki wprowadzeniu konkretnych postaci. Są to: Anioł Pokoju – baryton, Anioł Zagłady – sopran bądź mezzosopran, Prorok – narrator pierwszy, Duch – narrator drugi. Ważną rolę spełnia również komentujący wydarzenia chór, a głos ludzki wypowiada słowa i zdania w sześciu powszechnie używanych językach (włoskim, francuskim, angielskim, niemieckim, polskim i rosyjskim)²³. Użycie wielu języków powoduje, że oratorium nabiera bardzo silnych cech uniwersalnych. W tych wszystkich językach pojawia się na początku oratorium słowo „czas”, co może oznaczać podkreślenie tego aspektu w kontekście apokaliptycznych wydarzeń, a na końcu zaś, po wylaniu siódmej czaszy gniewu Bożego, umieszczono frazę: „I rozpadły się miasta ludzkie”. Pozwala to dostrzec tutaj silny akcent skierowany na świętość i wszechmoc Boga. Pod względem konstrukcji całość podzielona jest na dwadzieścia cztery fazy. Pierwsze siedem stanowi formę uwielbienia świętego, wszechmogącego Boga. Kolejne fazy ukazują wizję wystąpienia siedmiu Aniołów. Wizja gniewu Bożego – siedmiu trąb, siedmiu czasz i siedmiu Aniołów – zilustrowana jest przez szmery, okrzyki oraz diaboliczną, ćwierćtonową melodię z nagłymi zwrotami linii melodycznej śpiewaną przez Anioła Zagłady²⁴. Część ostatnia rozpoczyna się instrumentalnie, cytatem melodii średniowiecznej sekwencji *Dies irae*. Zamknięcie oratorium stanowi fraza, w której powracają słowa cytowane na początku utworu: *Ego sum Alfa et Omega, initium et finis* oraz pełne mocy wołanie: *veni!*, co jest nawiązaniem do opisywanego w *Apokalipsie* czasu paruzji.

Matuszczak czerpie inspiracje z *Apokalipsy św. Jana* również w utworze o dziesięć lat wcześniejszym od *Apocalypsis - Septem Tubae*. Tytuł bezpośrednio odzwierciedla apokaliptyczne siedem trąb, a punkt ciężkości pada na fragmenty ukazujące nieszczęścia, które spadają na ludzi i ziemię po wylaniu czasz Bożego gniewu. Tekst zaczerpnięty z księgi *Apokalipsy* przeplatany jest dwoma zawołaniami: „przyjdź” i „biada”. Nieszczęścia, które spadają na ludzkość, zestawione są kolejno – najpierw te, które pojawiają się po brzmieniu trąb, a następnie te, które są konsekwencją wylania siedmiu czasz gniewu Bożego. Pojawiające się na końcu utworu słowa *Sanctus* i *Alleluja* wskazują, że „kompozytorka w swojej interpretacji *Apokalipsy* nie zatrzymuje się na ludzkiej tragedii, ale wyraża nadzieję na bliskość Boga i spotkania z Nim”²⁵.

23 A. Szarapka, dz. cyt., s. 135.

24 Tamże, s. 142.

25 Tamże, s. 135.

Aleksander Lason – III Symfonia „1999”

III Symfonia „1999” Aleksandra Lasonia skomponowana została w roku 1998. Obsada wykonawcza to orkiestra symfoniczna z mocno rozbudowaną sekcją instrumentów dętych i perkusyjnych, z towarzyszeniem chóru mieszanego. Utwór składa się z czterech części, które są kolejno zatytułowane: *Prolog*, *Kyrie*, *Gloria*, *Epilog*. Można zatem dostrzec, że *Symfonia „1999”* przyjmuje budowę *missa brevis*, z dodanym wstępem i zakończeniem²⁶. Według Andrzeja Chłopeckiego jest to „głęboka i twórcza [...] reinterpretacja tradycji, wywieudziona z jego [Lasonia – przyp. wł.] własnych, dotychczasowych estetycznych przygód”²⁷. Opozycyjność, przedstawianie przeciwległych sobie jakości wyrazowych jest charakterystyczną cechą symfoniki Lasonia, którego twórczość pełna jest pewnego rodzaju epickości, rozmachu, szerokości wyrazowego gestu²⁸. Taka charakterystyka pozwala stwierdzić, że gatunek symfonii, przez który Lason przekazać chce ważne treści, jest w jego twórczości szczególny.

III Symfonię „1999” rozpoczynają słowa ósmego wersetu *Apokalipsy św. Jana*: „Jam jest Alfa i Omega, mówi Pan Bóg, Który jest, Który był i Który przychodzi, Wszechmogący”²⁹. Ilustrując te słowa, od pierwszego dźwięku utwór rozbrzmiewa w dynamice *forte fortissimo*, w hymnicznym, podniosłym charakterze, przy niemal całej obsadzie instrumentalnej, symbolizując wielkość i potęgę Boga. Główny temat przedstawiony jest przez trąbki i opiera się na dźwiękach: e-d-cis-b-g-fis-f-d. Jednocześnie przez sopran wprowadzony zostaje wariant tego tematu, w którym poszczególne dźwięki zostają zmienione chromatycznie³⁰. W tym fragmencie uwypukla się niejednoznaczność metryczna oraz harmoniczna. Gdy słuchamy początku *Symfonii*, z jednej strony poraża nas potęga brzmienia, z drugiej strony zaś ta sama potęga musi budzić strach. Podobnie podczas czytania księgi *Apokalipsy* jednocześnie obawiamy się zapisanych w niej kar i prorocत्व, z drugiej fascynujemy się formą przekazu, bogactwem obrazów oraz potęgą Boga opisanego w księdze.

Kompozytor korzysta tutaj z dwóch tekstów: starogreckiej wersji księgi *Apokalipsy* oraz łacińskich części mszy – *Kyrie* i *Gloria*. Spina utwór słowną klamrą, ponieważ rozpoczyna i kończy *Symfonię* cytatami z początku i końca *Apokalipsy*. Ostatnia część kompozycji zawiera ostatnie słowa *Nowego*

26 M. Stochniol, *Przeżycie estetyczne twórcy a kształt dzieła muzycznego. O toposach muzycznych w twórczości Aleksandra Lasonia na podstawie III Symfonii 1999*, w: *Muzyka religijna, między epokami i kulturami*, tom I, red. K. Turek i B. Mika, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 174.

27 A. Chłopecki, *Między wigorem i kontemplacją, górami i katedrami...*, w: I. Bias, *Aleksander Lason. Portret kompozytora*, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2001, s. 121.

28 Tamże.

29 *Apokalipsa św. Jana*, 1, 8, dz. cyt. s. 2.

30 M. Stochniol, dz. cyt., s. 174.

Testamentu: „Zaiste, przyjdę niebawem. Amen. Przyjdź, Panie Jezu! Łaska Pana Jezusa ze wszystkimi!”³¹. Nie zostają przedstawione tutaj za pomocą muzycznych środków jakiegokolwiek obrazy czy wizje z *Apokalipsy*, ale wykorzystane jest jej najważniejsze przesłanie: Bóg wszechmogący, który jest, był i przychodzi, rzeczywiście powróci na końcu czasów, po spełnieniu wszystkich proroctw opisanych w *Apokalipsie*. Nie ma tutaj zatem odniesień do piekielnych otchłani, nieziemskich obrazów, aniołów, ale we wszystkich częściach odczuwalny jest transcendentálny pierwiastek. Jest to idiom Nowego Nieba i Nowej Ziemi, o którym pisze w swojej pracy Anna Szarapka³². Duchowy wymiar dodatkowo wzbogacony jest wyrazowo ciągle wyczuwalnym niepokojem, napięciem, niepewnością.

Bardzo ciekawe jest w tym dziele niemal instrumentalne potraktowanie głosu ludzkiego, z uwzględnieniem melodyki i akcentacji konkretnego języka. Z ich oryginalnego brzmienia Lason wywodzi swoją muzykę. Jest to bez wątpienia utwór o dużym nacechowaniu religijnym, ale zawiera w sobie pewien niepokój i dramatyzm, chociaż nie ma w nim wydźwięku negatywnego, pesymistycznego czy destrukcyjnego. Owe cechy można zinterpretować jako odzwierciedlenie braku pewności i obaw społeczeństwa u schyłku drugiego tysiąclecia.

Podsumowanie

Cztery omówione kompozycje dają szeroki obraz interpretacji i wykorzystania księgi Apokalipsy w utworach muzycznych. Każda z innego okresu czasowego oraz autorstwa innego kompozytora, prezentują odmienne interpretacje muzyczne tego samego zagadnienia, potwierdzając niejednoznaczną, apokaliptyczną symbolikę. Wieczność i transcendentalizm u Messiaena ilustrowane są tempem, wartościami rytmicznymi, kolorystyką jak i ośmioczęściową konstrukcją utworu. Symbolika liczbowa najważniejsza jest w utworze Crumba, chociaż i tutaj nie brakuje zabiegów kolorystycznych i instrumentacyjnych ilustrujących apokaliptyczną mistykę. Matuszczak w swoich kompozycjach generalnie skupia się na fragmencie dotyczącym siedmiu czas Bożego gniewu i to stara się przekazać muzyką, przy czym ma na celu nie straszenie, a nawoływanie ludzi do dobrego postępowania, aby ostatecznie połączyć się z Bogiem. Tak samo jak Lason, Matuszczak wykorzystuje biblijne cytaty oraz przytacza słowa w różnych językach, co daje uniwersalny wydźwięk jej kompozycjom. *Symfonia* Lasonia jako jedyny z utworów omówiony w artykule nie odnosi

31 *Apokalipsa św. Jana*, 22, 20–21, dz. cyt., s. 47.

32 A. Szarapka, dz. cyt., s. 147.

się bezpośrednio do apokaliptycznych wizji, ale przedstawia Nowe Niebo i Nową Ziemię, które mają mieć miejsce w przyszłości.

Osobiście za najciekawszy z powyższych przykładów uważam *Kwartet na koniec czasu* Oliviera Messiaena. Przy każdorazowym jego słuchaniu wytwarza się niepowtarzalna, mistyczna aura. Odzwierciedlenie *Apokalipsy* jest w *Kwartecie* bardzo indywidualne, a najbardziej zaskakujące jest to, że mimo wykorzystania tak dramatycznego tekstu, utwór nie przekazuje tragicznych treści. Wzbudza nadzieję, a miejscami jest wręcz optymistyczny. Messiaen w zdumiewający sposób wykorzystuje muzykę jako przekaźnik własnych przeżyć i myśli. Dzięki swojej uniwersalności, język dźwięków doskonale nadaje się do wyrażania tego, co niejasne, trudne, niemożliwe do przekazania słowami. A taka wydaje się być właśnie *Apokalipsa*, mistyczna, pełna symboliki, pomimo użycia słów niebywale muzyczna w swoim sposobie przekazu.

Bibliografia

- Apokalipsa św. Jana*, tłum. Cz. Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.
- Chłopecki A., *Między wigorem i kontemplacją, górami i katedrami...*, w: I. Bias, Aleksander Lasoń. *Portret kompozytora*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2001.
- Derkowska A., *Muzyka i słowo w twórczości Bernadetty Matuszczak*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005.
- Kowalska-Zajac E., „*Quatuor pour la fin du Temps*” – Messiaenowska wizja Apokalipsy czy artystyczna kreacja mitu?, w: Olivier Messiaen *we wspomnieniach i refleksji badawczej*, red. M. Szoka i R.D. Golianek, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2009.
- Ross A., *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, tłum. A. Laskowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011.
- Stankiewicz J., *O pierwszym wykonaniu „Kwartetu na koniec czasu”*, w: Olivier Messiaen *we wspomnieniach i refleksji badawczej*, red. M. Szoka i R.D. Golianek, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2009.
- Stochniol M., *Przeżycie estetyczne twórcy a kształt dzieła muzycznego. O toposach muzycznych w twórczości Aleksandra Lasonia na podstawie III Symfonii 1999*, w: *Muzyka religijna, między epokami i kulturami*, t. 1, red. K. Turek i B. Mika, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008.
- Szarapka A., „*Apokalipsa św. Jana*” w trzech interpretacjach muzycznych kompozytorów współczesnych Pomorza i Kujaw, „*Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna*” 2014, nr 9.
- Szoka M., *George Crumb. Muzyka onirycznych wizji i magicznych formuł*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2011.
- Lempa H., *Symbolika eklezjalna w Apokalipsie Św. Jana*, „*Ruch biblijny i liturgiczny*”, 1988, nr 1.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1989.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Bednarz M., *Język Symboliczny Apokalipsy św. Jana. Specyficzne formy języka symbolicznego*, http://wf3.xcdn.pl/files/14/03/17/054167_kalipsy.20Specyficzne2oformy.pdf [dostęp: 09.04.2019].
- Siedlanowski P., *Jak rozumieć liczby w Biblii?*, <https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TB/echo-34-2009-liczby.html> [dostęp: 30.03.2019].

Abstract

Visions of the Apocalypse in 20th-century Music (Olivier Messiaen, George Crumb, Bernadetta Matuszczak, Aleksander Lasoń)

This article aims to various interpretations of *The Apocalypse of St. John* in 20th-century music. Because of its comprehensive use of symbols and mystery, *The Apocalypse* was often an inspiration for painters, poets, and composers. Particularly, worth analysing are symbols and visions used in selected compositions, such as *The Quartet for the End of Time* by Olivier Messiaen, *Black Angels* by George Crumb, *Apokalipsis* and *Septem Tubae* by Bernadetta Matuszczak, *Symphony '1999'* by Aleksander Lasoń. Seven trumpets, seven horns, God's anger, angels, destruction, God's omnipotence, the victory of good over evil, and hope—those are the most common symbols used in these compositions. Transcendental and mysterious meaning is reflected by composers in various ways (from timbre and instrumentation, rhythmic diminution and tempo that shows eternity, to quotations and characters from *The Apocalypse*). Music written by different authors gives us a broad perspective on how the topic of Apocalypse was adapted in music.

Keywords

Apocalypse, the end of time, 20th century, symbols, transcendence