


Stanisław Moryto – *Carmina Crucis*. Perkusyjne medytacje Męki Pańskiej

Leszek Lorent

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
leszek.lorent@chopin.edu.pl  <https://orcid.org/0000-0001-5285-118X>

Pośród wielu gatunków muzycznych jedno z najważniejszych miejsc zajmuje pasja. Rozważania Męki Pańskiej czynione za pomocą rozmaitych środków wyrazu przez wiele lat koncentrowały się wokół dwóch dzieł Jana Sebastiana Bacha – *Pasji wg św. Jana* i *Pasji wg św. Mateusza* – będących oryginalnymi i głębokimi muzycznymi interpretacjami tego gatunku. W wieku XX do pasyjnej tradycji odwoływali się najwięksi kompozytorzy, wśród nich Krzysztof Penderecki (*Passio et mors Domini Nostri Iesu Christi secundum Lucam*, 1966), Paweł Mykietyn (*Pasja wg św. Marka*, 2008), rozszerzając arsenal muzycznych środków wyrazu na miarę XX-wiecznej ekspresji. Wspomniani kompozytorzy współcześni stosowali w muzyce pasyjnej instrumenty perkusyjne, czyniąc tym samym precedens dla jej późniejszego wykorzystania w funkcji solowego lub koncertującego medium.

Odkrycie solowych możliwości perkusji widzianych przez pryzmat chrześcijańskiego misterium paraliturgicznego, w sposób pełny urzeczywistniło się w działaniach twórczych m.in. Stanisława Moryty oraz Mariusa Constanta.

Twórcy ci wprowadzili perkusję do sakralnych przestrzeni, czyniąc z niej środek artystycznej wypowiedzi stojący na równi z organami, których „panowanie” w ośrodkach chrześcijańskiego sacrum, od czasów papieża Witaliana (600–672) było niepodzielne... Niniejszy artykuł traktuje o monumentalnym dziele perkusyjnym, zaliczanym dziś do klasyki swego gatunku – *Carmina Crucis* Stanisława Moryty. Kompozycja powstała w 2000 roku i jest utworem synkretycznym, łączącym poezję, muzykę i sztukę wizualną.

Szukajcie Pana, gdy pozwala się znaleźć,
 wzywajcie Go, dopóki jest blisko!
 Niechaj bezbożny porzuci swą drogę
 i człowiek nieprawy swoje knowania.
 Niech się nawróci do Pana,
 a Ten się nad nim zmiłuje,
 i do Boga naszego, gdyż hojny jest w przebaczeniu.
 Bo myśli moje nie są myślami waszymi,
 ani wasze drogi moimi drogami (Iz 55, 6–8).

Przytoczony powyżej fragment Pisma Świętego otwiera książeczkę programową dołączoną do płyty Stanisława Moryty – *Carmina Crucis*¹. Głębia przekazu biblijnego tekstu stanowi doskonałą zapowiedź muzyki nasyconej duchem i tajemnicą, odkrywaną stopniowo w każdej z czternastu części dzieła. Jak słusznie zauważył Krzysztof Lipka:

Carmina Crucis to [...] dzieło religijne, nawet paraliturgiczne. Reprezentuje ono religijność bardzo współczesną, na miarę naszych czasów, zwracającą się do wewnątrz bez epatowania dramatem i emfazą. [...] ofiarowuje chwilę wytchnienia i nieco podniosłego nastroju w świecie, któremu coraz bardziej chwil takich brakuje².

Introwertyczny charakter dzieła Stanisława Moryty osiągnięty jest przez dźwięki rozbudowanego instrumentarium perkusyjnego, któremu towarzyszą recytacje współczesnej poezji – poematu *Droga* Andrzeja Zielińskiego, wykonywane przez dwoje aktorów – kobietę i mężczyznę. Zabieg zastosowania perkusji jako dźwiękowego medium służącego wyzwoleniu stanów mistycznych, medytacyjnych może wydawać się zagadnieniem paradoksalnym. Zestawy multiperkusyjne z reguły kojarzone są z dużym wolumenem brzmieniowym, z nieokiełznaną energią generowaną często przez agresywną rytmikę. W przypadku analizowanej kompozycji mamy do czynienia z zupełnie inną sytuacją. Operowanie niskimi dynamikami, kontemplacja pojedynczych tonów perkusyjnych idiofonów, dbałość o piękno brzmienia czynią z każdej części dzieła rodzaj pieśni opowiadającej o poszczególnych etapach zbawczej drogi Jezusa.

1 S. Moryto, *Carmina Ccrucis*, wyd. DUX, 2002, Stanisław Skoczyński – perkusja, Henryk Boukołowski, Magda Teresa Wójcik – recytacje.

2 Źródło cytatu: <http://muzyka.onet.pl/klasyka/moryto-carmina-crucis/4twr2> (17.09.2017).

Profesor filozofii Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie – Jagna Dankowska³ – pisze o tym w sposób następujący:

Pozorny paradoks budowania muzyką perkusyjną ciszy podkreśla w ten szczególny sposób znaczenie życia duchowego, stanowiącego jedyną skuteczną obronę przed otaczającego człowieka zgiełkiem świata zewnętrznego i otwierającego drogę ku innym obszarom doznań i przestrzeni metafizycznej, po to by nauczyć porządkowania tego, co wewnętrzne i zewnętrzne⁴.

W *Carmina* nie odnajdziemy krzyku, zgiełku wąskich uliczek Jerozolimy wypełnionych rządym sensacji tłumem. Ich miejsce zajmuje cichość cierpienia, rodzaj zapadnięcia się w siebie umożliwiający głęboki wgląd we własne wnętrze. Zagadnienie poznania własnego *ja* pojawia się w wielu tradycjach religijnych świata. Przypomnę tutaj spopularyzowany przez Sokratesa napis na świątyni Apollina w Delfach – *Poznaj samego siebie*, oraz maksymę świętego Augustyna – *Wejść w samego siebie, we wnętrzu człowieka mieszka prawda*.

Kontemplacyjny charakter utworu nie oznacza jednak całkowitej rezygnacji kompozytora z elementów wirtuozowskich. W wielu częściach perkusyjnego misterium występują struktury rytmiczne, rozwiązania fakturalne, muzyczne frazy wymagające od perkusisty niezwyklej sprawności technicznej, niezbędnej do prowadzenia muzycznej narracji. Wirtuozeria pozostaje jednak celowo ukryta, by nie przytłoczyć warstwy ideowej dzieła. Ważnymi aspektami kompozycji, które należy poruszyć przed przystąpieniem do analizy jej poszczególnych części, są toponia brzmienia oraz związany z nią motyw wędrówki. Poszczególne części dzieła, noszące miano *stacji*, rozdysponowane są w różnych miejscach świątyni. Perkusista wędruje do kolejnych zestawów multiperkusyjnych, wykonując na

3 Jagna Dankowska (1945–2018) – dr hab. filozofii (Uniwersytet Warszawski), reżyser dźwięku (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina). W latach 1991–2005 kierownik Studium Nauk Humanistycznych i Języków Obcych. Od roku akademickiego 2002/2003 do 2004/2005 prodziekan, a następnie w latach 2005–2008 pełniła funkcję dziekana Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki. W wyborach w roku 2008 została wybrana na stanowisko prorektora ds. studenckich i kontaktów zagranicznych w kadencji 2008–2012. Zajmowała się filozofią muzyki, a w tym szczególnie niemiecką filozofią muzyki XIX w., a także polską filozofią i estetyką muzyki. Autorka *U podstaw filozofii muzyki. Niemiecka filozofia XIX wieku a muzyka*, (Warszawa 2001) oraz licznych artykułów z zakresu filozofii i estetyki muzyki. Źródło: <https://www.chopin.edu.pl/pl/osobowe/jagna-dankowska> (30.05.2019).

4 J. Dankowska, A. Zieliński, książeczka dołączona do płyty *Carmina Crucis*; wyd. DUX, Warszawa 2002, s. 36.

każdym z nich określoną część utworu. W dosłownym znaczeniu wędrowka owa służy zmianie generatorów brzmienia oraz zmianie akustyki. Przestrzeń sakralna staje się zatem równoprawnym – obok dźwięków perkusyjnych oraz recytowanych tekstów – komponentem utworu, w sposób niewątpliwie wpływając na odbiór dzieła. W znaczeniu przenośnym droga, jaką pokonuje perkusista, jest z jednej strony symbolem wędrowki Jezusa *Via Dolorosa*, z drugiej zaś symbolem wewnętrznej wędrowki każdego człowieka prowadzącej do osiągnięcia duchowej gnozy, wyzwolenia, pozostawienia za sobą starego porządku i widzenia świata na rzecz nowego. W przypadku analizowanego dzieła i wpisanej weń wędrowki Chrystusa możemy mówić o zmianie (przemianie) materii w ducha, o przejściu z *profanum* do *sacrum*, z ziemskiego oglądu rzeczywistości w rzeczywistość widzianą oczami Boga.

Chrystus, będący symbolem każdego człowieka, przemierza się wraz z krzyżem, kilkakrotnie upadając pod jego ciężarem. Człowiek-Bóg upada, by choć przez chwilę generować widzenie świata bliskie człowiekowi, by zniżyć się do poziomu istoty grzesznej. Należy jednak zaznaczyć, iż żaden z upadków Jezusa nie jest ostateczny. Zbawca podnosi się, jego duch tryumfuje nad materią w taki sam sposób, w jaki wieczność tryumfuje nad przemijaniem.

Analiza perkusyjna poszczególnych części dzieła

Stacja I – Jezus skazany na śmierć

Pieśni Krzyża rozpoczyna toccata (od wł. *toccare* – uderzać) przeznaczona na zestaw jedenastu strojonych tom-tomów – bębnów o głębokim brzmieniu wspartym akustyką miejsca, w którym dzieło jest wykonywane. Kompozytor kreśli w niej rysunek melodii, która w ostatniej części cyklu wykonywana jest na marimbie. Jej konstrukcja interwałowa opiera się na drugim modusie messiaenowskim, zbudowanym z następstw interwałowych sekund małych i wielkich. Zarówno pierwsza, jak i ostatnia część *Carmina Crucis* charakteryzują się zwartą, sekstolową rytmiką. Stosując formę toccaty, Stanisław Moryto nawiązuje do formy muzycznej powstałej w XVI wieku, cieszącej się największą popularnością w okresie baroku. Jej cechami charakterystycznymi są szybkie tempo oraz wirtuozeria. Oba wspomniane elementy można z powodzeniem odnieść do pierwszej i ostatniej części omawianego dzieła. Toccata *Carmina Crucis* jest perkusyjnym incipitem, rodzajem przedmowy zwiastującej późniejsze

wydarzenia – fizyczne (tu: odbierane przez zmysł słuchu interwencje muzyczne) oraz metafizyczne (tu: kontemplacje kolejnych etapów Męki Pańskiej). Odznacza się wysoką energetyką mimo niewielkiego diapazonu dynamicznego, „płynnością frazy muzycznej”.

Z zagadnień technicznych przy omawianiu tej części należy wspomnieć o trudnościach związanych z wybrzmieniem dźwięku membranofonów w przestrzeni o dużej akustyce⁵, czego efektem może być brak klarowności muzycznej wypowiedzi. Wspomniany problem można częściowo pokonać poprzez:

1. zastosowanie instrumentów zaopatrzonych w jedną membranę. Generatory brzmienia o wspomnianej charakterystyce konstrukcyjnej odznaczają się bardziej klarownym dźwiękiem, aniżeli ich dwumembranowe odpowiedniki;
2. lekkie stłumienie membran tom-tomów;
3. użycie pałek o umiarkowanym stopniu twardości, zaopatrzonych w główki z twardego filcu.

Klarowność muzycznej wypowiedzi uzależniona jest również od odpowiedniego sposobu frazowania, definiowanego m.in. przez akcentację. Zarówno w pierwszej, jak i ostatniej części cyklu *Carmina Crucis* główny ciężar akcentowania przypada zazwyczaj na pierwszą nutę każdej z grup sekstolowych za wyjątkiem schyłkowej fazy trwania tocaty, gdzie uwypukleniu dynamicznemu poddane zostały pierwsza i piąta wartość, a następnie pierwsza i szósta.

Stacja II – Jezus wkłada krzyż na swoje ramiona

Materiał muzyczny drugiej części kompozycji ograniczony został do brzmienia dzwonów rurowych. Użycie tego instrumentu stanowi oczywiste nawiązanie do tradycji używania dzwonów kościelnych, która swymi początkami sięga w Europie czasów średniowiecza. Dzwony perkusyjne różnią się od swych protoplastów zarówno budową, jak i materiałem, z którego są wykonane. *Campane tubolari*⁶ nie posiadają serca; wydobycie dźwięku realizowane jest za pomocą specjalnie spreparowanych młotków. Fakt swobodnego operowania takimi induktorami sprawia, iż melodia wykonywana na perkusyjnych dzwonach może posiadać bardziej zróżnicowane parametry niż ta wykonywana na dzwonach kościelnych. Mam

5 Najczęściej jest to przestrzeń kościoła.

6 Włoskie określenie na dzwony rurowe.

tutaj na myśli głównie dynamikę, urozmaiconą rytmikę, kształtowanie frazy.

W przypadku realizacji analizowanej części kompozycji młotki używane do gry na dzwonach powinny mieć postać dwustronnych induktorów, przy założeniu, że jedna ich strona wykonana jest z twardego materiału, druga zaś posiada skórzane zakończenie. Dzięki takiej budowie możliwe jest dokonanie płynnej zmiany barwy dźwięku instrumentu podczas gry poprzez szybkie obrócenie induktora w dłoni o kąt 180 stopni.

W II części *Carmina Crucis* perkusista kreuje formę pełnego pytań i niedopowiedzeń dialogu, będącego muzyczną interpretacją poetyckiego tekstu.

Metaliczny, czysty dźwięk instrumentu można odczytać jako symbol blasku. Jezus wkłada na swe ramiona krzyż, który jak wyczytamy w kolejnych ustępach poetyckich, stanowi „hańbę dla Żyda”. Przez cierpienie Boga-człowieka drzewo krzyża zostaje uświęcone. Świętość Syna Bożego niejako wnika w świat materialny, przejawiając się w nim od przeszło dwóch tysięcy lat pod postacią licznych relikwii starożytnej, okrytej hańbą i poniżeniem machiny męczeńskiej śmierci.

Papież Benedykt XVI w jednej ze swych Homilii nadmienia:

Wielu chciałoby zapytać, dlaczego my, chrześcijanie czcimy narzędzie tortur, znak cierpienia, porażki i upadku. To prawda, krzyż wyraża wszystkie te rzeczy. Jednak z powodu Tego, który został wywyższony na krzyżu dla naszego zbawienia, Krzyż reprezentuje także definitywne zwycięstwo Bożej miłości nad złem na świecie. [...] Zatem Krzyż jest czymś większym i bardziej tajemniczym niż jest na pierwszy rzut oka. Zaiste jest on narzędziem tortur, cierpienia i porażki, jednak równocześnie wyraża całkowitą przemianę, całkowite odwrócenie tych złych rzeczy: oto co stanowi najbardziej wymowny symbol nadziei, jaki kiedykolwiek widział świat⁷.

Muzycznym symbolem uświęcenia krzyża są krystaliczne tony dzwonów rurowych, zwiastujące tryumf życia nad śmiercią, a tym samym głęboki sens ofiary Chrystusa. Brzmienie dzwonów stanowi opozycję do kolejnej części utworu, w której dominować będą „tony pokutne” realizowane przez dzwonek drewniany, angklung i geophone.

7 Homilia wygłoszona przez Ojca Świętego Benedykta XVI podczas Mszy św. w kościele parafialnym św. Krzyża w Nikozji, Czerwiec 2010; źródło: <http://www.fronda.pl/a/drzewo-zycia-benedykt-xvi-o-krzyzu-meki-panskiej,68611.html> (31.05.2019).

Stacja III – Jezus upada pod krzyżem

Trzecia część perkusyjnego misterium opiewa pierwszy upadek Jezusa pod ciężarem krzyża. Minimalizm środków wyrazu, objawiający się użyciem jedynie trzech niewielkich rozmiarów instrumentów perkusyjnych, jest tutaj odwrotnie proporcjonalny do dramaturgii, jaką budują ich dźwięki. Stanisław Moryto korzysta z ascetycznych brzmień drewnianego dzwonka, angklungu oraz geophone'u. Suche tony drewnianych idiofonów stanowią reminiscencję barwy dźwięku simantr (gr. *semantron* lub *semanterion*), znanych z ortodoksyjnego Kościoła Wschodu. W swej pierwotnej funkcji instrumenty te wzywały zakonników do modlitw – ich tradycja jest starsza od tradycji dzwonów⁸.

Simantry i dzwony mogą być dwojakiego rodzaju:

- metalowa, stanowiąca ekwiwalent dzwonów w ich tradycyjnym pojmowaniu. Ma ona postać zawieszanej metalowej płyty lub metalowego, grubego prętu. Dźwięk uzyskuje się przez wzbudzenie instrumentu do drgań przy pomocy metalowego młotka lub metalowej pałki;
- drewniana, mająca postać zawieszanej deski, z której dźwięk wydobywany jest poprzez uderzanie jej drewnianym młotkiem lub drewnianą pałką.

W analizowanej części, jak zostało wspomniane, występuje również angklung. Instrument ten zbudowany jest z bambusowych rur umieszczonych na stelażu, nastrojonych w interwale oktawy. Angklungi występują w perkusyjnych zespołach indonezyjskich, posiadają znaczenie symboliczne, którego tematyka oscyluje wokół takich pojęć jak harmonia życia, kult płodności. Ich użycie w części misterium opowiadającej o upadku Zbawiciela odzwierciedla przynależność Bożego Syna do Ziemi, wskazując tym samym na podwójny aspekt Jego natury. Pieśń drewnianych dzwonek i angklungu to w znaczeniu przenośnym pieśń Ziemi przyciągającej do siebie upadającego człowieka. Ascetyczne, „drewniane brzmienie” tych instrumentów przywołuje obraz krzyża (również wykonanego z drewna), przemienionego tajemniczym, boskim planem w symbol triumfu nad śmiercią, odrodzenia i wiecznego życia.

Stosowanie instrumentów egzotycznych w muzyce para liturgicznej jest swego rodzaju precedensem, świadczącym o odwadze artystycznej

8 Dwunastowieczny patriarcha Antiochii Teodor Balsamon upatruje w simantrze symbolu różnicy między Wschodem a Zachodem. Por. J. M. Hussey, *The Orthodox Church in the Byzantine Empire*, Oxford 1986, s. 310.

kompozytora. Jednocześnie stanowi potwierdzenie zasady, iż perkusyjne, duchowe implikacje istnieją ponadreligijnymi czy filozoficznymi podziałami.

Ostatnie takty trzeciej części dzieła wypełnione są dźwiękami *geophone'u*⁹ – płaskiego, dwumembranowego bębna, posiadającego w swym wnętrzu małe, metalowe kulki. W przypadku zmiany kąta nachylenia instrumentu kulki przesuwają się po jednej z membran, indukując głośny szum – jest to łącznik do kolejnego fragmentu utworu.

Warto zaznaczyć, iż dźwięki instrumentów perkusyjnych w analizowanej części rozbrzmiewają podczas recytacji poetyckich, a nie jak w większości ustępów dzieła bezpośrednio po nich. Stwarza to konieczność odpowiedniego kreowania fraz muzycznych, dostosowanego do prozodii recytowanego tekstu.

Stacja IV – Jezus spotyka swoją matkę

Czwarta część kompozycji opowiada o spotkaniu Jezusa z matką. Jest to jeden z bardziej intymnych, kontemplacyjnych fragmentów dzieła. Spotkanie z umęczonym synem rozgrywa się na dwóch płaszczyznach:

- ludzkiej (materialnej) – zaakcentowany zostaje tutaj motyw cierpienia matki, która widzi mękę swego syna – uwaga odbiorcy kierowana jest na fizyczny ból Jezusa i Maryi;
- boskiej (niematerialnej) – cierpienie matki podporządkowane jest woli Boga, który „sam siebie wydaje na śmierć” – uwaga odbiorcy kierowana jest na soteriologiczny aspekt cierpienia.

Konstrukcja muzyczno-formalna tej części opiera się na wibrafonowej akordyce, przerywanej co jakiś czas dźwiękowymi interwencjami gongu chińskiego *profondo* oraz dzwonek chromatycznych, na których wykonywana jest melodia chorałowa *graduatu Dolorosa et lacrimabilis es, virgo Maria* z mszy św. na Uroczystość Siedmiu Boleści Błogosławionej Maryi Dziewicy. Nawiązanie do średniowiecznego śpiewu Kościoła archaizuje omawiany fragment cyklu, umieszczając go w odrębnej czasoprzestrzeni. Mamy zatem do czynienia ze swoistym zderzeniem dwóch epok – średniowiecznej (chorał) i współczesnej (harmonika wibrafonowa). Interpretując ów fragment na innej, symbolicznej płaszczyźnie, możemy wysunąć hipotezę, iż partia wibrafonu stanowi muzyczne wyobrażenie Jezusa, partia dzwonek zaś – wyobrażenie Maryi. Owa symbolika interpretowana jest przez pryzmat różnic wyrazowych i konstrukcyjnych obydwu partii. Jako że materiał muzyczny wibrafonu oparty jest na akordach

9 Częściej stosowana nazwą dla tego instrumentu jest *ocean drum*.

(zbudowanych jak większość melodycznych partii dzieła na wspomnianym już drugim modusie messiaenowskim), charakteryzuje się większym nasyceniem energetycznym. Stanowi tym samym podstawę wyrazową tej części, podobnie jak podstawę wiary chrześcijańskiej określa postać Jezusa. Skontrastowana fakturalnie z partią wibrafonu, linearna, monodyczna partia dzwonek jest muzycznym uzupełnieniem tajemnicy wcielenia, która mogła dokonać się jedynie za sprawą Maryi. W takim zestawieniu ideowym muzyka czwartej części *Carmina Crucis* jest rodzajem dialogu między Jezusem a Jego matką; dialogu cichego, skierowanego do wewnątrz. Introwertyczny charakter muzyki tej części potęgowany jest przez pojedyncze interwencje dźwiękowe gongu chińskiego profundo, przydające całości muzycznej konstrukcji charakterystycznej „przestrzeni”¹⁰. Należy w tym miejscu zaznaczyć, iż najlepsze efekty sonorystyczne można uzyskać przy zastosowaniu instrumentu zbudowanego z grubego metalu – jego brzmienie charakteryzuje się wówczas ciemną barwą.

Stacja V – Szymon Cyrenejczyk pomaga nieść krzyż

Piąta część *Carmina Crucis* przeznaczona jest na membranofony posiadające naturalne skóry: bongosy, congi, japońskie i chińskie tom-tomy. Jej cechą charakterystyczną jest faktura polifonizująca. Użycie bębnow zaopatrzonych w naturalne membrany jest rodzajem muzycznej i ideowej regresji – kompozytor odwołuje się w ten sposób do rytualnego aspektu sztuki perkusyjnej, o którym wspominałem w poprzednich ustępach książki. Charakterystyczna instrumentacja wymusza na wykonawcy indukowanie brzmień za pomocą rąk – barwa dźwięku jest wówczas „bardziej organiczna”, zbliżona do barwy rytualnych bębnow znanych z obrzędów kultur animistycznych czy dalekowschodnich. Należy w tym miejscu pochylić się nad symboliczną funkcją membranofonów w analizowanej części dzieła. Bębny o naturalnych skórkach są do dziś używane w świątyniach buddyjskich, stanowiąc, obok rozmaitych dzwonek, mis, i temple blocków, symbol duchowej obecności transcendującej znaną nam rzeczywistość.

W kontekście rozważań nad analizowaną częścią dzieła Stanisława Moryty bębny wykonane z naturalnych materiałów (drewno i skóra) jednoczą cierpiącego Zbawiciela z duchem ziemi. Ich brzmienie umacnia

10 Piszac o przestrzeni, mam w tym miejscu na myśli muzyczną przestrzeń stworzoną przez długo wybrzmiewający dźwięk gongu, w który niejako wtopione zostały brzmienia wibrafonu i dzwonek chromatycznych.

Chrystusa podczas wędrówki *Via Dolorosa*, zapowiadając jednocześnie jego duchowe odrodzenie, przeistoczenie.

Zagłębiając się w metafizyczny przekaz tej części, należy zwrócić szczególną uwagę na postać Szymona z Cyreny, który został przymuszony do współdzwigania krzyża z Jezusem. Dotykamy tutaj zagadnienia głębokiej więzi Boga z człowiekiem, ich wzajemnego współjестestwa. Oto bowiem Zbawiciel przygnieciony ciężarem krzyża (ciężarem ludzkich grzechów) potrzebuje pomocy istoty nieporównywalnie słabszej od siebie – człowieka. W szerszym znaczeniu możemy pokusić się o tezę, iż Bóg tak samo potrzebuje człowieka jak człowiek Boga – łączy ich bowiem mistyczna unia.

Iluż ludzi od tego czasu, nieskończoność ludzi przez wieki wieków, pragnęło tam być, na jego miejscu, przechodzić, móc przejść akurat w tym momencie... Ale było już za późno, to tamten przeszedł, i na wieczność, przez wieki wieków, nie zamieniłby się z innymi¹¹.

Stacja VI – Weronika ociera twarz Jezusa

Szosta część dzieła przeznaczona jest na krotale – idiofony metalowe mające postać małych dysków wykonanych z grubego stopu brązu lub mosiądzu, których brzmienie posiada charakterystyczną, „krystaliczną barwę”. Kompozytor kreśli przy pomocy ich dźwięków, wykonywanych smyczkiem, wizję skrwawionej twarzy Jezusa, która odcisnęła się na chustce Weroniki¹². Nachodzące na siebie tony, wydłużone przez artykulację *arco*, tworzą „brzmieniowe łuny” zmieniające realny czas i przestrzeń w czas sakralny i przestrzeń sakralną. W konsekwencji długiego czasu wybrzmienia poszczególnych dźwięków krotalowych powstaje charakterystyczna harmonia, ewoluująca z linearnej linii melodycznej. Wizerunek Jezusa, który w cudowny sposób utrwalił się na płótnie, można interpretować jako symbol wszechobecności Boga, spoglądającego na człowieka i pokazującego mu drogę, którą należy podążać. Mamy zatem do czynienia ze zderzeniem dwóch przestrzeni: duchowej, reprezentowanej przez cudowny wizerunek Zbawcy, i materialnej manifestującej się pod postacią kawałka płótna. Cud epifanii został tutaj sprowadzony do odcisniętego

11 Źródło cytatu: <https://dominikanie.pl/2017/03/szymon-z-cyreny-pomaga-dzwigac-krzyz-jezusowi-co-to-dzis-znaczy/> (14.10.2018).

12 Obecnie relikwia ta nazywana jest całunem z Manoppello; por. P. Badde, *Boskie Oblicze. Całun z Manoppello*, wyd. Polwen, Radom 2006.

obrazu umęczonej twarzy Jezusa; *sacrum* spotkało się z *profanum* na drodze ludzkiego cierpienia.

Należy nadmienić, iż idea obcowania świętości w ziemskim świecie (symbolizowanym w kontekście analizowanej części przez chustę Weroniki) została rozwinięta w apokryficznej Ewangelii Tomasza, w której Jezus mówi:

Ja jestem światłością, która jest ponad wszystkimi. Ja jestem Pełnią, Pełnia wyszła ze mnie, Pełnia doszła do mnie. Rozłupcie drzewo, ja tam jestem. Podnieście kamień, a znajdziecie mnie tam¹³.

Związek świętości ze światem ziemskim pozostaje zatem nierozzerwalny – boska obecność nie jest ograniczona murami świątynnymi; wkracza w świat profaniczny, czego najbardziej wymownym i namacalnym symbolem jest twarz Zbawiciela odcisnięta na płótnie.

Stacja VII – Jezus upada pod krzyżem po raz drugi

Drugi upadek Jezusa pod ciężarem krzyża zobrazowany został przez dźwięki bloków chińskich, koreańskich, werbli oraz vibraslapu. Kompozytor odwołuje się w tej części do konstrukcji *passacagli* – barokowej formy wariacyjnej. Warto nadmienić, iż Stanisław Moryto traktuje partie instrumentalne w sposób melodyczny, mimo ostro zarysowanej rytmiki i, mogło by się zdawać, ich „niemelodycznego charakteru”. Na plan pierwszy wysuwa się zatem barwa dźwięku membranofonów i idiofonów, której jakość osiągnięta zostaje m.in. przez użycie odpowiednich pałek¹⁴. Kolejnym aspektem wykonawczym, mającym bezpośredni wpływ na potencjał melodyczno-sonorystyczny siódmej stacji *Carmina Crucis*, jest dobór i odpowiednie nastrojenie generatorów perkusyjnych brzmień. Zarówno strój, jak i barwa dźwięku werbli powinny być maksymalnie niejednorodne, w czym pomocne może być użycie instrumentów o zróżnicowanej głębokości korpusów. Bloki chińskie i koreańskie powinny być instrumentami wykonanymi z drewna, nie zaś z jego syntetycznych odpowiedników. Oryginalne idiofony drewniane pochodzące z azjatyckich manufaktur charakteryzują się bowiem „ciepłym, wręcz organicznym brzmieniem”,

13 Ewangelia według Tomasza, 77 (p. 46, 22–28). Źródło: http://www.wtl.us.edu.pl/pdf/Nag_Hammadi/kodeks_02/02_ewangelia_tomasza_tlumaczenie_dla_www_biblioteka.pdf (27.05.2019).

14 W tym konkretnym przypadku sugerowane jest użycie pałek werblowych, wykonanych ze szlachetnego drewna (heban lub palisander), dzięki którym indukowany dźwięk odznacza się wysokiej jakości barwą.

które w znakomity sposób koresponduje z dźwiękową tkanką membranofonową opisywanej części. W pewnej opozycji wyrazowej plasuje się tutaj partia vibraslapu, którego pojedyncze interwencje stanowią rodzaj krótkich interludiów, przedzielających dłuższe sekwencje pozostałych instrumentów.

Instrumentacja analizowanego fragmentu perkusyjnego misterium przywołuje wrażenie czegoś nieuchronnego; przynaglające do dalszej drogi brzmienia zdają się zadawać pytanie: dlaczego Jezus upada? Odpowiedź zwiastują kolejne fragmenty cyklu: Bóg nie upada pod ciężarem krzyża, lecz zniża się do poziomu człowieka, by w pełni doświadczyć jego ziemskiej natury i tym samym poświadczyć jedność rzeczywistości duchowej i materialnej.

Stacja VIII – Jezus pociesza płaczące niewiasty

Ósma pieśń krzyża przeznaczona jest na ksylofon. Do jej wykonania konieczna jest technika czteropałkowa, co w przypadku gry na tym instrumencie jest zagadnieniem osobliwym¹⁵, przysparzającym wielu trudności technicznych. Mają one związek z niewielką menzurą instrumentu, nieprzystosowaną do czteropałkowej artykulacji brzmienia. Kompozytor zdecydował się na użycie ksylofonu ze względu na barwę jego dźwięku – ostrą, drewnianą, stojącą w opozycji do barwy dźwięku marimby, zastosowanej w XII i XIV stacji. Forma i treść części stanowi muzyczną odmianę epicedium – literackiego utworu funeralnego zawierającego pochwałę zmarłego, żal, opłakiwanie oraz pocieszenie. Bogata akordyka oparta na drugim modusie messiaenowskim przydaje jej podniosłego charakteru, uwydatniając jednocześnie temat realizowany w najwyższym głosie. Analizowana część *Carmina Crucis* składa się z kilku elementów muzycznych określających jej formę. Są nimi:

1. nieparzyste struktury rytmiczne stanowiące rodzaj wstępu i zakończenia części. Frazy kształtowane z ich udziałem każdorazowo zakończone są tremolem na dźwięku „d”;
2. struktury chorałowe odznaczające się bogatą harmonizacją;
3. rozłożone struktury akordowe, stanowiące rodzaj łączników do fraz chorałowych.

¹⁵ W literaturze perkusyjnej istnieje niewiele kompozycji przeznaczonych na ksylofon, do których realizacji konieczna jest technika czteropałkowa. Przykładem takiej pozycji może być kameralny utwór Pierre’a Bouleza *Le Marteau sans maître* czy solowa kompozycja Stuarta Saunders Smitha *Death time is coming*.

Realizacja wertykalnych struktur akordowych wymaga od perkusisty skomplikowanej techniki wykonawczej, angażującej niekiedy nietypowe rozwiązania artykulacyjne, jak np. krzyżowe prowadzenie głosów w obrębie danej konstrukcji akordowej. Należy w tym miejscu zwrócić szczególną uwagę na odpowiednią aplikaturę warunkującą precyzyjne wykonanie wspomnianych fragmentów kompozycji.

Stacja IX – Jezus upada pod krzyżem po raz trzeci

Dramaturgię stacji IX budują dźwięki strojonych gongów oraz lastry – miękkiej blachy o wymiarach około dwa metry na metr, wzbudzanej do drgań przez potrząsanie. Brzmienie tego instrumentu przywodzi na myśl „wzbierający na sile wiatr” i stanowi swoisty łącznik pomiędzy frazami muzycznymi gongów birmańskich. Po raz kolejny na plan pierwszy wysuwa się barwa instrumentów, potwierdzająca zasadność nazywania cyklu *pieśniami krzyża*. W analizowanej części dominuje kontemplacja pojedynczych wibrujących tonów idiofonów metalowych. Tradycja użycia gongów sięga kilku tysięcy lat, a ich różne rodzaje pojawiają się na terenie całej Azji. Odmiany gongów strojonych występują głównie na terenie Birmy, Tajlandii, Indonezji. W tradycji buddyjskiej ich dźwięki przywołują pierwotną wibrację Absolutu (pradźwięk *Nada Brahma*), stąd ich częste wykorzystanie w świątyniach. Implementując ich brzmienie do tradycji chrześcijańskiej, Stanisław Moryto po raz kolejny dokonuje szczególnego rodzaju syntezy różnych rodzajów duchowości, starając się uchwycić istniejącą ponad podziałami uniwersalną ideę *sacrum*.

Odnosząc się do zagadnień wykonawczych, należy zaznaczyć, że sonorystyczny aspekt IX części dzieła może być zrealizowany jedynie przy użyciu najwyższej klasy instrumentów pochodzących z tajlandzkich (birmańskich) manufaktur. Induktory brzmień powinny posiadać średni stopień twardości, dzięki czemu możliwe jest uzyskanie dźwięku o dużym nasyceniu alikwotowym i jednoczesnej konkretyzacji brzmienia¹⁶.

16 Chodzi tutaj o znalezienie pewnego kompromisu pomiędzy majestatycznym brzmieniem instrumentu a konkretnym zaznaczeniem punktu czasowego, od którego rozpoczyna się projekcja jego dźwięku – umożliwia to klarowne prowadzenie linii melodycznej, gdzie wszystkie brzmienia gongów są wyraźnie słyszalne.

Stacja X – Jezus odarty z szat

Muzyczną treść X stacji wypełniają dźwięki cencerrosów, strojonych dzwonek alpejskich, oraz gongów birmańskich. Powolne, rozlewające się w przestrzeni akustycznej frazy metalowych idiofonów wprowadzają słuchaczy w stan umysłu skazańca, który łączy w sobie dwie natury – ludzką i boską. Cierpienie i ponizenie współistnieje tu z wewnętrznym spokojem i zawierzeniem siebie Ojcu. Dźwiękowe interwencje realizowane są przy pomocy miękkich pałek, co przydaje brzmieniu „matowego”, łagodnego charakteru, umożliwiając tym samym sonorystyczną interakcję brzmień cencerrosów i gongów.

Stacja XI – Jezus przybity do krzyża

Muzyka XI stacji oparta została na brzmieniach drewnianych, generowanych przez drewniane dzwonki oraz bloki bambusowe. Jej cechą charakterystyczną jest uproszczenie faktury oraz onomatopeizm – pojedyncze uderzenia w bambusowe bloki symbolizują dźwięk towarzyszący przybijaniu skazańca do krzyża. Jak zauważa profesor filozofii Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie – Jagna Dankowska – ostre, ascetyczne interwencje dźwiękowe *wybijają [...] muzykę lamentacyjną, nawiązując w ten sposób do dawnej tradycji pasyjnych planktów (łac. *placatus* – bicie się w piersi na znak żałoby)*¹⁷.

Brzmienie specjalnie spreparowanych bloków bambusowych, zawieszonych w pozycji horyzontalnej na statywach, przydaje analizowanej części charakterystycznego kolorytu i brzmieniowości, znanych z ludowych misterii wielkopostnych rozgrywających się na polskich wsiach w XIX wieku. Stanowi jednocześnie nawiązanie do sonorystyki trzeciej części dzieła, opiewającej w podobny dźwiękowy sposób pierwszy upadek Jezusa.

Głównym zagadnieniem filozoficznej refleksji omawianej części jest idea drzewa krzyża, na którym dokonało się odkupienie ludzkich win. Pojawia się tutaj wyraźna analogia nie tylko do drzewa postrzeganego jako *axis mundi* – oś świata, łączącą rzeczywistości materialne i duchowe, ale przede wszystkim w odniesieniu do judaistycznej opowieści o Drzewie Życia umiejscowionego w centralnej części biblijnego ogrodu Eden. Joseph Campbell widzi to w sposób następujący:

17 J. Dankowska, A. Zieliński, książeczka dołączona do płyty *Carmina Crucis*, dz. cyt., s. 37.

Jezus wisi na Świętym Drzewie, a sam jest owocem tego drzewa. Jezus jest owocem wiecznego życia, wiszącym niegdyś na drugim z drzew zakazanych w Ogrodzie Edeńskim. Kiedy człowiek skosztował owocu z pierwszego drzewa – drzewa wiedzy o dobru i złu – został wypędzony z Ogrodu. Ogród to miejsce jedności, braku dwoistości męskie – żeńskie, dobro – zło, Bóg – ludzie. [...] Drzewo powrotu do Ogrodu jest drzewem życia nieśmiertelnego, tego, w którym – jak wiesz – ja i Ojciec stanowimy jedno¹⁸.

Stacja XII – Jezus umiera na krzyżu

Dwunasta stacja drogi opowiada o śmierci Jezusa na krzyżu. Centralna część misterium, poprzez którą dokonuje się cud odkupienia win, przedstawiona jest bez patosu. Ciche cierpienie pogodzonego z własnym losem Zbawiciela wyrażone zostało przez dźwięki chorału wykonywanego na marimbie basowej¹⁹. Następujące po sobie z wolna kolejne akordy wykonywane miękkimi pałkami przy użyciu techniki *tremolo* utrzymane są w niskich wartościach dynamicznych. Pojawiające się co jakiś czas nieznaczne wychylenia głośności, mające postać delikatnych *crescend*, imitują oddech konającego skazańca – miarowy, coraz cichszy i spokojniejszy. Statyka muzyki leżąca u podstaw kontemplacyjnego charakteru tej części sprawia wrażenie, jakby wraz ze śmiercią Jezusa zamierała całość stworzenia, także czas i przestrzeń. Cisza jest tutaj głównym sposobem artystycznej i filozoficznej ekspresji; jak zauważa Joseph Campbell:

Ostatecznym odniesieniem duchowym jest zawsze coś poza wszelkim dźwiękiem, milczeniem. Pierwszym dźwiękiem jest wcielone słowo. Poza nim jest nieznama i niepoznawalna transcendencja. Można ją określić jako wielkie milczenie albo pustkę bądź jako transcendentny absolut...²⁰

Poruszając aspekt harmoniczny XII stacji *Carmina Crucis*, stwierdzić należy, iż akordy wykonywane na marimbie posiadają identyczną budowę jak te występujące w ostatniej części cyklu – oparte są na wspomnianym wcześniej drugim modusie messiaenowskim.

18 J. Campbell, *Potęga mitu*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2013, s. 127.

19 Określenie marimba basowa, użyte przez kompozytora, jest niezbyt precyzyjne. Chodzi tutaj o instrument pięciooktawowy, którego najniższy rejestr charakteryzuje głębia brzmienia.

20 J. Campbell, *Potęga mitu*, dz. cyt., s. 117.

Stacja XIII – Jezus zdjęty z krzyża

Zdjęciu Jezusa z krzyża towarzyszy muzyka wykonywana na talerzykach tybetańskich, gongach japońskich, wietrznych dzwoneczkach, różnych odmianach talerzy. Sonorystyka tej części potęgowana jest faktem użycia kotła pedałowego w funkcji rezonatora – część perkusyjnych idiofonów umieszczona jest na jego membranie. W momencie indukcji brzmienia perkusista zmienia naprężenie membrany kotła za pomocą pedału strojenowego, co z kolei implikuje zmianę barwy dźwięku spoczywających na nim instrumentów. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, iż wszystkie użyte w tej części idiofony wykonane są z metalu. Ich brzmienie zatem stanowi rodzaj muzycznej gloryfikacji Jezusa oraz zapowiedź przyszłego zmartwychwstania.

Stacja XIV – Jezus złożony do grobu

Analizowane dzieło wieńczy marimbowa toccata, o harmonice tożsamej z harmoniką stacji XII oraz o rysunku melodyczno-rytmicznym analogicznym do jego pierwszej części. Na szczególną uwagę zasługują tutaj dwa opisane poniżej aspekty wykonawcze:

1. zmienny rozkład akcentacji kształtującej muzyczne frazy. Na początku toccaty uwypukleniu dynamicznemu ulegają jedynie pierwsze dźwięki z każdej grupy sekstolowej oraz dźwięki „d” wieńczące każdą frazę. W dalszych fazach analizowanej części kompozytor wprowadza dodatkowe akcenty umieszczone na pierwszym i piątym oraz pierwszym, czwartym i szóstym tonie sekstol, wyzwalając tym samym progres energetyczny. Ze względu na dyspozycję melodyczno-dynamiczną marimbowej toccaty możemy w niej wyróżnić kilka bloków formalnych (A, B, C, D, E, F), pozostających ze sobą we wzajemnych zależnościach energetycznych. Materiał muzyczny następujących po sobie elementów konstrukcyjnych analizowanej części rozdysponowany został na zasadzie kompatybilności melodyczno-harmonicznej zachodzącej między nimi według schematu: A (takty od 1 do 26) – B (takty od 27 do 52), C (takty od 53 do 78) – D (takty od 79 do 104), E (takty od 105 do 139) – F (takty od 140 do 178).
2. Dobór odpowiednich induktorów brzmienia. W celu precyzyjnej realizacji struktur rytmicznych toccaty perkusista powinien skorzystać z pałek o średnim stopniu twardości główek i ich względnie dużej masie. Tego rodzaju induktory pozwalają na wydobycie dźwięku

o maksymalnym nasyceniu alikwotowym, przy jednoczesnym zachowaniu wszystkich parametrów rytmicznych muzycznej tkanki.

Klamrowa budowa *Carmina Crucis* może zostać odczytana jako symbol drogi prowadzącej od Boga, przebiegającej przez meandry cierpienia, poświęcenia, wreszcie do Boga powracającej. Wspomniana już w pracy prof. Jagna Dankowska widzi to w sposób następujący:

Droga rozpoczyna się i kończy w tym samym muzycznym punkcie, symbolizującym nieuchronność cierpienia w drodze życia Boga-Człowieka, w drodze powtarzającej się w różnych wymiarach w życiu każdego człowieka. Jezus na pytanie Tomasza: „Jakże więc możemy znać drogę?” odpowiada: „Ja jestem drogą, prawdą i życiem”²¹.

Współczesne implikacje

Carmina Crucis to dzieło pionierskie, wprowadzające instrumentarium perkusyjne do przestrzeni sakralnej chrześcijańskiej świątyni. Czynienie z perkusji medium artystycznej wypowiedzi o duchowych korzeniach, nawiązującej w bliższej lub dalszej perspektywie do ostatnich chwil życia Jezusa zaowocowało w XXI wieku kompozycjami oscylującymi wokół podobnej tematyki. Na szczególną uwagę zasługują w tym względzie dwa monumentalne dzieła Ignacego Zalewskiego – *Missa sine nomine* (2017) oraz *Stabat Mater* (2017/2018).

Pierwsza z wymienionych kompozycji przeznaczona jest na chór, cztery puzony i perkusję. Założeniem kompozytora było ukazanie obrzędu Mszy Świętej pojmowanego z perspektywy prostego ludu. Z tego właśnie powodu oprócz kanonicznych tekstów należących do *ordinarium* i *proprium missae* w utworze odnajdziemy m.in. wiersze Józefa Czechowicza, Adama Mickiewicza, Jana Kasprowicza. Perkusja spełnia w kompozycji dwie zasadnicze funkcje: sonorystyczną (kompozytor zwraca szczególną uwagę na efekty barwowe membranofonów oraz idiofonów drewnianych i metalowych) oraz rytmiczną (narracyjną).

Drugim dziełem Zalewskiego, o którym należy wspomnieć w kontekście perkusyjnych rozważań wielkopostnych, jest *Stabat Mater*, przeznaczone na multiperkusję, sopran, chór białych głosów i zespół kameralny. Według zamysłu kompozytora utwór koncentruje się na ludzkim

21 J. Dankowska, A. Zieliński, książeczka dołączona do płyty *Carmina Crucis*, dz. cyt., s. 38.

odczuwaniu bólu Jezusa i Maryi, stąd koniecznym stało się dokonanie nowego tłumaczenia łacińskiej sekwencji²². Oryginalne, w pełni autorskie dzieło zostało zaprezentowane słuchaczom podczas edycji festiwalu *Gorzkie Żale* w 2018 roku.

Podsumowując to, co do tej pory zostało powiedziane, należy stwierdzić, iż analizowana kompozycja Stanisława Moryty jest dziełem o poszukiwaniu transcendencji na wielu płaszczyznach.

Jedną z nich jest płaszczyzna wiary, prowadząca do spotkania Boga z człowiekiem. Inną jest płaszczyzna metafizycznej refleksji nad ludzkim życiem i poświęceniem siebie dla innych. Wielowymiarowość *Carmina Crucis* każdorazowo koncentruje się wokół drogi rozumianej w sposób dosłowny jako przejście Boga-człowieka z pretorium rzymskiego namiestnika Judei na Golgotę lub w sposób przenośny, gdzie droga pojmowana jest jako przejście prowadzące do wewnętrznej przemiany, uświęcenia, poznania Boga i poznania samego siebie. Drogę i wewnętrzną transgresję symbolizuje krzyż Jezusa – soteriologiczny artefakt kondensujący każdą formę ludzkiego cierpienia prowadzącą do zbawienia.

A obok krzyża Jezusowego – krzyże niewiary, samotności, lęku i zdrady. Bolesne tajemnice ludzkiego serca. Rozdroża pychy, pogardy, nienawiści i sponiewieranego człowieczeństwa. Dalej – krzyże tych, którym „spieszno” i tych, których „przymuszono”. Mijanki obojętności dłonią Boga przemienione w stacje radosnego spotkania. I krzyże miłości i prawdy – krzyże tych, którzy współcierpią z Chrystusem. Tajemnice chwalebne. Stacje dawania świadectwa o Bogu i o człowieku. A wszystko to – wokół jednej drogi, która od Boga wychodzi i do Boga prowadzi – nanizane jak paciorki gigantycznego różańca ludzkiej rzeczywistości²³.

Abstrakt

Stanisław Moryto – *Carmina Crucis*. Perkusyjne medytacje Męki Pańskiej

Pośród wielu gatunków muzycznych Pasja zajmuje jedno z najważniejszych miejsc. Przez wieki historii jej muzyczne interpretacje koncentrowały się wokół dwóch wielkich dzieł Jana Sebastiana Bacha – Pasji Janowej i Pasji Mateuszowej, będących głębokimi

22 Nowego przekładu tekstu *Stabat Mater* dokonał Mateusz Żaboklicki.

23 J. Dankowska, A. Zieliński, książeczka dołączona do płyty *Carmina Crucis*, wyd. DUX, Warszawa 2002, s. 4.

muzycznymi interpretacjami tego gatunku. Współcześni kompozytorzy wprowadzili do muzyki pasyjnej instrumentarium perkusyjne, które od zarania dziejów związane było z różnorodnymi formami *sacrum*. Niniejszy artykuł koncentruje się na wielowymiarowym dziele Stanisława Moryto – Pieśni Krzyża *Carmina Crucis*. Autor – aktywnie działający perkusista – analizuje poszczególne części cyklu, prezentując najważniejsze jego zdaniem zagadnienia związane z perkusyjną techniką, technologią oraz interpretacją niniejszego dzieła.

Słowa kluczowe: pasja, Stanisław Moryto, perkusja

Abstract

Stanisław Moryto – Carmina Crucis. Percussion Meditations on Passion

Among many musical genres, one of the most important places is passion. The contemplations of the passion of the Lord through various means of expression have for many years been centered around two works by Johann Sebastian Bach: St. John and St. Matthew Passion – which are the original and deep musical interpretations of this genre. Contemporary composers introduced to the Passion music percussion instruments, whose sound from the dawn of history was connected with various forms of the *sacrum*. This article deals with *Carmina Crucis* by Stanisław Moryto. The author – an active percussionist – presents the most important technical, technological, and interpretative solutions of this work.

Keywords: passion, Stanisław Moryto, percussion

Bibliografia

- Badde P., *Boskie Oblicze. Całun z Manoppello*, wyd. Polwen, Radom 2006.
- Bauer J., *O możliwości sacrum w muzyce*, „Ruch Muzyczny” 1998, nr 2.
- Biblia Tysiąclecia*, wyd. Pallotinum, Poznań 2003.
- Campbell J., *Potęga mitu*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2013.
- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2013.
- Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, wyd. PWN, Warszawa 1995.
- Dankowska J., Zieliński A., książeczka dołączona do płyty *Carmina Crucis*, wyd. DUX, Warszawa 2002.
- Duda Gracj J., *Golgota Jasnogórska*, wyd. Paulinianum, Częstochowa 2001.
- Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, tłum. S. Tokarski, A. Kuryś, wyd. Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1994–1997.
- Grof S., *Najdalsza Podróż*, wyd. Okultura, Warszawa 2014.
- Hart M., Lieberman F., *Planet drum*, Harper Collins Publisher, San Francisco 1991.
- Hart M., Stevens J., *Drumming at the edge of magic*, Harper Collins Publisher, New York 1990.
- Jung C. G., *Archetypy i symbole*, wyd. Czytelnik, Warszawa 1993.

- Lorent L., *Ineffabilis. Perkusyjne dzieła Marcina Błażewicza*, wyd. Cultura Animi, Warszawa 2015.
- Lorent L., *Szkice perkusyjne. Zagadnienia filozoficzno-wykonawcze dźwiękowych traktatów perkusyjnych wybranych twórców*, wyd. Cultura Animi, Warszawa 2014.
- Maffit R., *Rhythm & Beaty, the art of percussion*, Watson-Guption Publications, New York 1999.
- Maluga J. Lorent L., *Sacrum i profanum w chóralno-perkusyjnej muzyce XX i XXI wieku*, wyd. Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2017.