

## **Requiem Johna Ruttera – znany gatunek, wyjątkowa treść**

Postać tego wybitnego kompozytora brytyjskiego jest bardzo znana od wielu lat, a jego twórczość ogromnie ceniona, zwłaszcza w Wielkiej Brytanii, Skandynawii i Ameryce Północnej. Przez długi czas kompozytor ten nie był w ogóle znany w Polsce, choć w samych Stanach Zjednoczonych w roku premiery *Requiem* Ruttera odnotowano kilkaset wykonań!

Po raz pierwszy usłyszałem o tym kompozytorze w roku 1990, podczas pobytu w Danii. Wówczas pewnego rodzaju sensację wzbudziła „nowa” kompozycja interesującego – jak mi powiedziano – kompozytora z Cambridge. Jednak poza wyciągiem fortepianowym owego *Magnificat* Johna Ruttera, które wówczas poznałem, nie było w Polsce jeszcze dostępu do nagrań. Pojawiły się one w sprzedaży niebawem w Londynie za sprawą samego kompozytora<sup>1</sup>. Minęło 10 lat, zanim, dość niespodziewanie dla mnie, usłyszałem fragmenty tego dzieła w Akademii Muzycznej w Poznaniu. Ówczesni dyplomanci Wydziału Edukacji Muzycznej, Dyrygentury Chóralnej i Rytmiki w sali koncertowej AM ćwiczyli z chórem i orkiestrą pod kierunkiem prof. Antoniego Grochowskiego zapomniany już nieco przeze mnie *Magnificat*. Było to ekscytujące doświadczenie, gdy niesiony dźwiękami fascynującej muzyki zostałem dosłownie „doprowadzony” mimowolnie do miejsca, skąd płynęła fala muzyki, pełnej radości śpiewu i uczucia. Pamięć nazwiska wciąż była „żywa”, wówczas po raz pierwszy usłyszałem jego muzykę i od tej chwili marzyłem o samodzielnym wykonaniu któregoś z utworów, ulubionego już z całą pewnością – kompozytora.

Jak zwyczajnie podają źródła internetowe: „John Rutter – angielski kompozytor, dyrygent, wydawca, aranżer i producent muzyczny”<sup>2</sup>, jednak za tymi lapidarnymi określeniami kryje się wyjątkowa osobowość artystyczna i wybitny twórca<sup>3</sup>. Uro-

<sup>1</sup> Rutter jest właścicielem wytwórni muzycznej *Collegium Records* ([www.collegium.co.uk](http://www.collegium.co.uk)), które ma wyłączne prawa do nagrań utworów J. Ruttera dokonanych przez *Cambridge Singers* i ich edycji.

<sup>2</sup> <http://ukcatalogue.oup.com/category/music/composers/rutter.do>

<sup>3</sup> M. Kennedy, J. Bourne, *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford 1999.

dził się w Londynie 24 września 1945 roku jako John Milford Rutter. Choć nie pochodzi on z rodziny o muzycznych tradycjach, to podobnie jak tysiące innych angielskich dzieci muzyczną edukację rozpoczął w wieku siedmiu lat. Highgate School było miejscem, gdzie wrażliwość muzyczna Ruttera rozwinęła się przede wszystkim pod wpływem śpiewu w chórze szkolnym. Jak wspomina sam kompozytor: „...posmakowałem wówczas muzycznej pracy, poczucia sceny i widowni, magii, którą tworzą instrumenty i śpiew...”<sup>4</sup>. Studia podjął w Clare College w Cambridge i w murach tej uczelni narodziły się jego pierwsze koncepcje kompozytorskie. Powstały pierwsze kompozycje, które już wówczas zostały opublikowane. Jako utalentowany muzyk i kompozytor nie musiał długo czekać na swój debiut estradowy, który również miał miejsce jeszcze podczas studiów. Kariera zawodowa J. Ruttera potoczyła się na tyle szczęśliwie i owocnie, że już od 1975 roku sprawował funkcję dyrektora w macierzystej uczelni. Komponując sporo muzyki przeznaczonej na zespół wokalny, realizował swoje premierowe wykonania, przygotowując je jednocześnie samodzielnie jako dyrygent chóru. Coraz wyższe wymagania techniczne, wykonawcze i interpretacyjne doprowadziły w rezultacie do powstania zawodowego zespołu wokalnego, który od 1981 roku działa pod nazwą *The Cambridge Singers*. Ten kameralny chór stworzono początkowo jedynie w celu dokonania nagrań utworów Ruttera o jakości umożliwiającej ich komercyjną dystrybucję. Do zespołu zaproszono najbardziej utalentowane wokalnie osoby z wielu działających na dobrym poziomie chórów w regionie (m.in. *Clare College Choir*).

Z tym obecnie w pełni profesjonalnym chórem Rutter brał udział w kilku popularnych programach telewizyjnych oraz dokonał wielu nagrań radiowych swoich utworów. Realizuje z dużym powodzeniem nowe projekty, za każdym razem osobiście czuwając nad tymi przedsięwzięciami jako dyrygent. Od ponad 30 lat zarówno kompozycja, jak i dyrygentura pozostają wyraźnie w kręgu zainteresowań Ruttera. Jest to wciąż domena jego działalności zawodowej, poza pracą dydaktyczną. Aktualnie J. Rutter zajmuje również stanowisko profesora na Uniwersytecie Cambridge. Jest też często zapraszany na specjalistyczne wykłady na wielu uniwersytetach w Europie, szczególnie w Skandynawii, oraz w ośrodkach muzycznych w Ameryce Północnej. Od 1980 roku jest Honorowym Członkiem *Westminster Choir College* w Princeton.

Wśród jego kompozycji są, poza wielkimi formami wokально-instrumentalnymi, także mniejsze utwory z towarzyszeniem instrumentu lub małego zespołu oraz liczne mniejsze dzieła *a cappella*. J. Rutter tworzy też muzykę instrumentalną. Znane i popularne są jego dydaktyczne utwory fortepianowe dla dzieci. Píše również dzieła orkiestrowe i utwory z gatunku muzyki filmowej. Powstało

<sup>4</sup> Cytat pochodzi z wywiadu J. Ruttera dla R. Leung, [www.cbsnews.com/stories/2003/12/17/60II/main589173.shtml](http://www.cbsnews.com/stories/2003/12/17/60II/main589173.shtml).

kilkanaście kompozycji napisanych specjalnie dla znanych, profesjonalnych zespołów wokalnych, np. *King's Singers*. Rutter opublikował również aranżacje wielu znanych już utworów chóralnych. Wydał cztery antologie pieśni bożonarodzeniowych, w których zamieścił także kolędy swojego autorstwa *Carols for Choirs*<sup>5</sup>. Zredagował i wydał poza tym dwa tomy w nowej serii *Oxford Choral Classics*, a w nich – *Chóry operowe* (1995) i antologię pn. *Europejska muzyka sakralna* (1996), obejmującą zarówno kilkadziesiąt aranżacji, jak i własne utwory na chór.

W gronie wielu znanych w literaturze muzycznej kompozycji mszy żałobnych *Requiem* jest kilka wyjątkowo rozbudowanych w kwestii formalnej. Msze żałobne Hectora Berlioz'a czy Giuseppe Verdiego, ujęte w tradycyjną formę, są jednak monumentalne w swojej fakturze zarówno instrumentalnej, jak i wokalne, przepełnione dramatyzmem i podniosłym nastrojem. Kompozycja J. Ruttera należy do tego samego tematycznie gatunku, jednak w kwestii formalnej odznacza się wyjątkowo kameralną budową. Powściągliwa faktura instrumentalna jest niewątpliwie atutem wykonawczym tego dzieła. Pozwala to na uwypuklenie tekstu słownego, co stanowi o modlitewnym charakterze utworu i klarowności treści. Nastrój może nasuwać pewne skojarzenia z *Requiem* Maurice'a Durufle, jednak utworem, który bezpośrednio wpłynął na kształt kompozycji J. Ruttera, było medytacyjne *Requiem* Gabriela Faure. Faktura wokalna wymaga kameralnej obsady chóralnej, co jest charakterystyczne również dla innych dzieł Ruttera. Delikatna instrumentacja, stanowiąca z reguły tło dla partii chóralnej, jest wręcz typowa dla wykonawstwa jego kompozycji.

Utwór skomponowany na czterogłosowy chór mieszany z towarzyszeniem małej orkiestry w składzie:

- dwa flety,
- obój,
- dwa klarnety in B,
- fagot,
- dwie waltornie in F,
- trzy kotły,
- glockspiel,
- harfa,
- kwintet smyczkowy,

lub zespołu instrumentalnego w obsadzie na siedem instrumentów:

- organy,
- flet,
- obój,

---

<sup>5</sup> Rutter napisał ponad 20 pieśni bożonarodzeniowych, tzw. *carols*, w których jest autorem zarówno muzyki, jak i tekstów.

- kotły,
- glockspiel,
- harfa,
- wiolonczela.

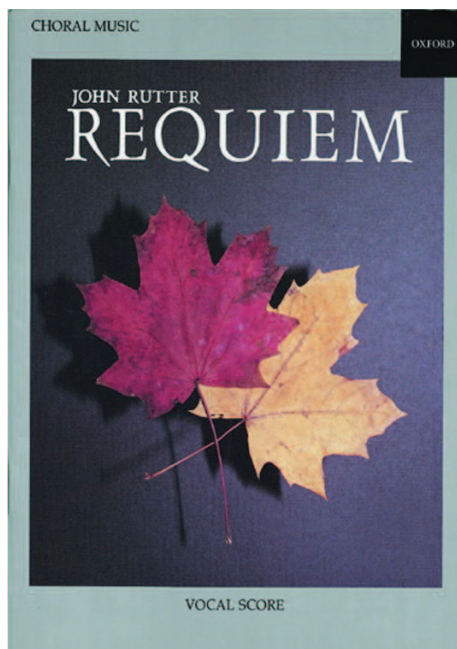
Kompozytor przewidział do wykonania również solowy głos sopranu w częściach *Pie Jesu* i *Lux aeterna*. Śmiało jednak można stwierdzić, iż Rutter oferuje podwójne instrumentacje (kameralne i symfoniczne) z uwagi na różnorodność współczesnych potrzeb wykonawczych – również we właściwy sobie „praktyczny” sposób, jak w przypadku innych dzieł wokально-instrumentalnych, np. *Gloria* czy *Magnificat*, a czas trwania tych utworów wynosi z reguły około 30 minut. Nie są to zatem kompozycje mocno rozbudowane formalnie, co jest ich atutem i stanowi o popularności zarówno wśród zawodowych, jak i amatorskich zespołów chórnych. Premierowe wykonanie tego dzieła miało miejsce w 1985 roku w Dallas (Teksas – USA)<sup>6</sup>. Od tamtej pory *Requiem* J. Ruttera stało się jednym z najczęściej wykonywanych tego typu utworów, obok mszy żałobnych Mozarta i Brahmsa, zarówno w kościołach, jak również w salach koncertowych całego świata.

Spśród kompozycji wokально-instrumentalnych J. Ruttera najczęściej w ostatnich latach wykonywane są poza *Requiem* (z 1985 r.): *Magnificat* (z 1990 r.) i *Gloria* (z 1974 r.). Spory wzrost zainteresowania twórczością tego kompozytora notuje się od kilku lat również w Polsce. Chór Akademicki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu wykonywał je w ostatnich dwóch latach kilkakrotnie, zarówno w obsadzie kameralnej, jak i symfonicznej. (*Requiem* – trzy koncerty, *Magnificat* – sześć koncertów i *Gloria* – dwa koncerty)<sup>7</sup>.

Msza żałobna *Requiem* (Odpoczynek) swój tytuł czerpie z pierwszych słów tekstu *Requiem aeternam dona eis Domine...*, co według utrwalonego w tradycji tłumaczenia znaczy: *Wieczny odpoczynek racz im dać Panie, a światłość wiekuista niechaj im świeci*. Na tle dużej różnorodności form i gatunków muzycznych, przede wszystkim mszy, *requiem* jest chyba najbardziej intrygującym gatunkiem, zwłaszcza gdy analizuje się je pod kątem treści pozamuzycznych, szczególnie w aspekcie filozoficznym. Ten gatunek mszy powstał jako utwór okolicznościowy. Msza żałobna wykonywana jest zazwyczaj okazjonalnie, przede wszystkim w Dzień Zaduszny, podczas uroczystości żałobnych, ale również w rocznice tragicznych wydarzeń lub śmierci osób, dla ich szczególnego upamiętnienia.

<sup>6</sup> Premiera utworu odbyła się 13 X 1985 r. w Lane United Methodist Church w Dallas (Texas – USA). Natomiast prapremierowe wykonanie części 1, 2, 4 i 7, napisanych wcześniej, miało miejsce 14 III 1985 r. w Fermont Presbyterian Church w Sacramento (California – USA).

<sup>7</sup> Utwory te wykonywano na koncertach wspólnie z Toruńską Orkiestrą Symfoniczną, Płocką Orkiestrą Symfoniczną oraz Gdańską Grupą Perkusyjną *Juanesses Musicales* Piotra Sutta w latach 2007-2009, <http://www.chor.umk.pl/kalendarium/>.



Ryc. 1. Strona tytułowa i początek *Requiem* Ruttera

John Rutter skomponował *Requiem* w 1985 roku ku czci swego zmarłego ojca. Stworzone zostało więc jako dzieło bardzo osobiste. Jest to dostrzegalne w specyficznym, pogodnym nastroju tego utworu, z którego nie emanuje smutek, ale poczucie radosnego przejścia do „życia wiecznego”, podobnie jak u G. Faure.

## 1. Zagadnienie formy i gatunku

Użyte w tytule niniejszego artykułu określenie – „forma” w odniesieniu do *requiem* wymaga sprecyzowania. Terminologia muzyczna doprecyzowuje znaczenie samego terminu *forma*, które wiąże się z wyobrażeniem kształtu, zewnętrznego wyglądu, wzoru czy szablonu (łac. *formatio*)<sup>8</sup>. Wyodrębnione muzykologicznie i sprecyzowane określenie: *forma muzyczna*<sup>9</sup> w literaturze przedmiotowej stosowane jest często równoznacznie lub zamiennie z określeniem: *gatunek*. Potoczne rozumienie używanych powszechnie terminów wynika być może z pewnej ana-

<sup>8</sup> W. Kopaliński precyzuje ów termin jako przynależny do określenia zarówno kształtu, zarysu, jak i utworu. Zob. W. Kopaliński (red.), *Słownik wyrazów obcych i zwrotów bliskoznacznych*, Warszawa 1980.

<sup>9</sup> Wg ks. G. Mizgalskiego, termin ten określa budowę dzieła muzycznego ze względu na zastosowaną technikę konstrukcji i sposób wykonania. Zob. G. Mizgalski (red.), *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*, Poznań 1959, s. 154.

logii do nauk biologicznych i jej klasyfikacji systematycznej organizmów<sup>10</sup>. Oba pojęcia: *forma* oraz *gatunek* znajdujemy w popularnym leksykonie muzycznym Ulricha Michelsa. Sprecyzował on termin *gatunek muzyczny* na podstawie wyróżników dzieła muzycznego, takich jak: obsada, tekst, funkcja, miejsce wykonania i faktura<sup>11</sup>. Stwierdził jednak, iż terminy te wzajemnie się zazębiają. Z kolei termin *gatunek* w podręczniku *Formy muzyczne* odnosi się wyraźnie do „...wszelkiego typu struktur rytmiczno-melodycznych, jednocześnie wskazując na współzależność gatunku i formy muzycznej”<sup>12</sup>. Jego autorzy, Aleksander Frączkiewicz i Franciszek Skołyszewski, wskazali na dwa rodzaje *gatunku*: formalny (np. taneczny) i kontrapunktyczny. Podkreślają oni, iż określenie *formy muzycznej* jest rezultatem współdziałania elementów, sposobem wyrażania treści za pomocą materiału (dźwięki) zestawionego w wymiarach dla niej typowych (czas)<sup>13</sup>. W tym kontekście warto przytoczyć również następną, dość obrazową definicję: „forma to właśnie – ten doskonały, jedyny w danym dziele zestaw elementów, harmonijnie wyrażający sens, znaczenie dzieła; decyduje o sile emocji wyrażanych, przekazywanych, wywoływanych czy odczuwalnych przez odbiorcę”<sup>14</sup>. Podobnie do powyższej definicji, autorstwa Marii Przychodzińskiej, formułuje to pojęcie inny teoretyk kultury muzycznej – Peter Brooke-Ball. Znajdujemy w jego leksykonie muzycznym lapidarne określenie: *forma muzyczna* jako schemat konstrukcji utworu<sup>15</sup>. Autor jednak w swoim dziele nie wspomina o terminie *gatunek*, co może wydać się dużym uchybieniem.

Dokonując przeglądu specjalistycznej literatury muzykologicznej, nie sposób pominąć najważniejszej pozycji – cyklu pięciu tomów pt. *Formy muzyczne*. Autorzy tego dzieła – Józef Chomiński i Krystyna Wilkowska-Chomińska – odnoszą termin *forma* do utworu muzycznego, oznacza on bowiem dosłownie „...kształt, postać, figurę dzieła”<sup>16</sup>. Pojęcie to, w rozumieniu tych wybitnych muzykologów polskich, jest rezultatem zwięzłego ujęcia czynności porządkujących, nadających materiałowi dźwiękowemu określony kształt muzyczny. Formułują je podobnie jak wcześniej cytowany językoznawca Władysław Kopański.

Po analizie kilku najistotniejszych ujęć terminologicznych *formy* i *gatunku muzycznego* najbardziej klarowną definicją wydaje się terminologia przyjęta za J. Chomińskim i K. Wilkowską-Chomińską. Wyodrębnili oni w ra-

<sup>10</sup> Zob. A. Karwowski (red.), *Encyklopedia popularna PWN*, Warszawa 1980.

<sup>11</sup> U. Michels, *Atlas muzyki*, t. I, Warszawa 2003, ss. 109-117.

<sup>12</sup> Za: tamże, s. 285.

<sup>13</sup> Tamże, s. 9.

<sup>14</sup> M. Przychodzińska, *Kultura powszechna i wychowanie do kultury – nierówność sił*, [w:] I. Wojnar (red.), *Edukacja i kultura. Idea i realia integracji*, Warszawa 2006, s. 182.

<sup>15</sup> P. Brooke-Ball, *Podręczny leksykon muzyczny*, Warszawa 1997.

<sup>16</sup> J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. I, Kraków 1983, s. 13.

mach owej *formy* tzw. współczynniki dzieła muzycznego, takie jak: *gatunek*, *konstrukcja* i *struktura*. *Gatunek* wiąże się z przeznaczeniem i charakterem utworu, jego obsadą i rozmiarami (m.in. utwory chóralne), doбором odpowiednich tekstów (gatunki literackie)<sup>17</sup>. *Konstrukcja* utworu to kategoria będąca elementem procesu formującego dzieło i oznaczająca zespół środków, za pomocą których realizowana jest jego struktura. Obejmuje tylko zewnętrzną stronę formy. *Struktura* natomiast dotyczy zależności pomiędzy tymi współczynnikiemami, które cytowani autorzy wyodrębnili jako naczelne. Celem poznania istotnych właściwości formalnych dzieła, określony *gatunek* musi być rozpatrywany zarówno z konstruktywnego, jak i strukturalnego punktu widzenia<sup>18</sup>. Chomińscy klasyfikują różnorodność poszczególnych *form* muzycznych oraz wskazują na ogromną skalę ich indywidualnych interpretacji twórczych, w zależności od „sposobu funkcjonowania dzieła i jego traktowania przez kompozytora”<sup>19</sup>.

W świetle sklasyfikowanych wyżej trzech współczynników dzieła muzycznego należy uznać *Requiem* za gatunek muzyczny w szerszych ramach *formy* muzycznej, jaką jest *Msza*.

## 2. Eschatologiczne<sup>20</sup> ujęcie gatunku *missa pro defunctis*

Doktryna religijna, zajmująca się tzw. kwestiami ostatecznymi, związanymi z nieuchronnością śmierci człowieka, ukazuje przejście do życia „wiecznego” nie jako dramat egzystencjalny, ale jako jego kwintesencję. Choć śmierć, będąca tłem *Requiem*, jest u Ruttera czymś wyjątkowym (utwór poświęcono pamięci zmarłego ojca), to jednak ukazana została w sposób niebudzący trwogi i przeżalenia – raczej jako stan spokoju i pogodzenia się z „nieuchronnym celem” życia. Podobne skojarzenia znaleźć można także u innych kompozytorów. Treść słowna wiązała się z treścią muzyczną w sposób ilustracyjny, podkreślając wyobrażenia człowieka o egzystencji po śmierci – osądzanego za jakość jego życia na ziemi. Nieuchronnie dusza zostanie nagrodzona lub otrzyma karę.

Dzieło Ruttera jest pod tym względem bardzo klarowne. Należy zauważyć, że Kościół anglikański w swojej doktrynie jest wyjątkowo mało rygorystyczny

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 20.

<sup>18</sup> Tamże, s. 21.

<sup>19</sup> Tamże, s. 15.

<sup>20</sup> Eschatologia (gr. *eschatos* – ostateczny) to ogół poglądów traktujących o przeznaczeniu i celu ostatecznym świata i o losach pośmiertelnych człowieka. J. Tokarski (red.), *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1980.

w tej kwestii. Jest on o wiele mniej przywiązany do „tradycyjnej” wizji „rzeczy ostatecznych” aniżeli Kościoł katolicki. Dramatyzm i tragedia związane ze śmiercią, rozpacz i żal z powodu odejścia z „tego” świata to tradycyjnie „katolickie” podejście do przeznaczenia. Na przykładzie Ruttera dostrzec można, że życie pozagrobowe nie jest muzycznie ukazane w sposób mogący w słuchaczu wywoływać przerażenie czy strach. Niewiele jest podobnych kompozycji mszy żałobnych<sup>21</sup>. Można śmiało stwierdzić, iż jest ona muzycznie zaaranżowana na kształt „tkliwego” pożegnania człowieka, który godnie przeszedł przez życie i zasłużył na „nagrodę w niebie”. W tym kontekście bardzo widoczne są muzyczne konotacje Ruttera z Gabrielem Faure, którego *Requiem* op. 48 nazwano „kołysanką śmierci”<sup>22</sup>. Faure w swoim dziele dokonał subiektywnego doboru tekstów, co było przemyślanym zabiegiem kompozytorskim, „...ukazuje bowiem Boga bardziej jako miłosiernego Stwórcę, niż jako surowego Sędziego na Sądzie Ostatecznym, a śmierć jest odpoczynkiem i radosnym spotkaniem ze Zbawicielem, a nie bolesnym doświadczeniem, męką lub karą za grzechy”<sup>23</sup>. Orkiestrowa wersja *Requiem* op. 48 G. Faure została opracowana na nowo przez Johna Ruttera w 1980 roku, odnalazł on bowiem manuskrypt wersji na orkiestrę kameralną i na jego podstawie przygotował nową partyturę na pełną orkiestrę. Zafascynowany utworem Faure zaczął prace nad własną kompozycją<sup>24</sup>.

Od strony liturgicznej *Requiem*, według obrządku rzymskiego, niezmiennie składa się z dziewięciu części:

- Introitus (*Requiem aeternam – Wieczny odpoczynek*),
- Kyrie (*Panie*),
- Graduale (*Requiem aeternam*),
- Tractus (*Absolve Domine – Odpuść nam Panie*),
- Sequentia (*Dies irae – Dzień gniewu*),
- Offertorium (*Domine Jesu Christe*),
- Sanctus (*Święty*),
- Agnus Dei (*Baranku Boży*),
- Communio (*Lux aeterna*).

Można zauważyć, że w kwestii konstrukcji liturgicznej zachodzą pewne istotne różnice w porównaniu z obrządkiem mszalnym, który przedstawia się następująco:

<sup>21</sup> Por. Aleksander Bock – *Requiem in A*, na chór mieszany z tow. organów.

<sup>22</sup> J. Kasperski, *Recepcja Requiem op. 48 G. Faure w twórczości rekwiialnej kompozytorów francuskich*, [w:] M. Bristiger (red.), *Musicalia I. Materiały konferencyjne I. Muzyka francuska 1*, Materiały z konferencji muzykologicznej organizowanej przez Stowarzyszenie De Musica, Poznań, 25-26 kwietnia 2007 r., Poznań 2007.

<sup>23</sup> Tamże, s. 4.

<sup>24</sup> J. Rutter, Przedmowa do wydania *Requiem*, Hinshaw Music, Inc. Chapel Hill 1986.



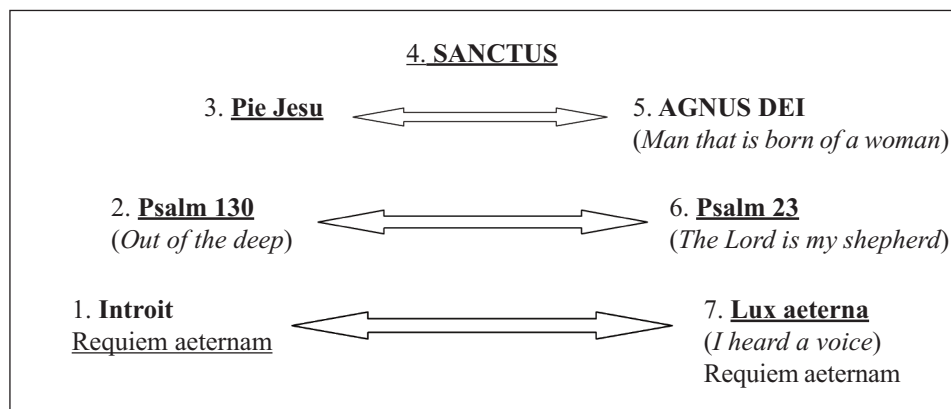
Tab. 1. Zestawienie części składowych formy *Mszy* i jej gatunku – *Requiem*

MISSA	REQUIEM
Introit	Introit
<b>KYRIE</b>	<b>KYRIE</b>
<b>GLORIA</b>	-
	Graduale
	Alleluja
-	Tractus ( <i>Absolve Domine</i> )
	Sequentia ( <i>Dies irae</i> )
<b>CREDO</b>	
	Offertorium
<b>SANCTUS</b> – benedictus	<b>SANCTUS</b> – benedictus
<b>AGNUS DEI</b>	<b>AGNUS DEI</b>
	Communio
	Postcomunio
	Ite missa est

Jak widać z porównania, brak w *Requiem* tzw. części radosnych (Gloria i Credo), uzupełniają je natomiast teksty wchodzące w skład sekwencji *Dies irae*.

Podobnie jak u Faure, łaciński tekst *Missa pro defunctis* nie został u Ruttera zachowany w całości. Wybrane części są tymi, które podkreślają optymistyczną, pewnego rodzaju „radosną” koncepcję pożegnania z życiem doczesnym i przejścia przez śmierć do życia wiecznego. Symbolika rozpaczy i ciemności, ukazana muzycznie w kilku fragmentach, opozycyjnie kontrastuje z fragmentami „optymistycznej” wizji Boga, utrzymanymi w łagodnym i ciepłym nastroju. W treści słownej *Requiem* tradycyjny tekst łaciński przeplata się tu z modlitwą w języku staroangielskim.

Tab. 2. Symetryczny układ budowy formalnej utworu z centralnym *Sanctus*



Całość, na którą składa się siedem części, tworzy symetryczną konstrukcję, co do której również można sądzić, iż zawiera swego rodzaju symbolikę. Części pierwsza i ostatnia stanowią w treści słownej modlitwy do Boga Ojca, druga i szósta to psalmy, trzecia i piąta – modlitwy do Chrystusa, a centralne *Sanctus* ukazuje esencję wiary. Aspekt muzyczny całości dzieła jest w tym kontekście wyraźnie spójny z treścią słowną. Część *Sanctus* tym samym jest kulminacją energetycznego napięcia, budującego wręcz „fabularny” nastrój z kolejnym następstwem części i powolnym gaśnięciem dramaturgii aż do ponowienia modlitwy początkowej *Requiem aeternam* w ostatnich frazach utworu.

Tab. 3. Zestawienie części składowych *Requiem* Gabriela Faure i Johna Ruttera

Gabriel Faure	John Rutter
<b>Introit</b> ( <i>Requiem aeternam</i> ) KYRIE	<b>Introit</b> ( <i>Requiem aeternam</i> ) KYRIE
-	<b>Psalm 130</b> ( <i>Out of the deep</i> )
-	<u>Sekwencja <b>Pie Jesu</b></u>
Offertorium ( <i>Domine Jesu Christe</i> )	-
<b>SANCTUS</b>	<b>SANCTUS</b>
<u>Sekwencja <b>Pie Jesu</b></u>	-
<b>AGNUS DEI</b>	<b>AGNUS DEI</b> ( <i>Man that is born of a woman</i> )
<b>Libera me</b>	-
Communio	Communio
( <b>Psalm 121</b> : <i>In paradisum</i> )	<b>Psalm 23</b> ( <i>The Lord is my shepherd</i> )
	<b>Lux aeterna</b> ( <i>I heard a voice</i> )
Requiem aeternam	Requiem aeternam

**SANCTUS**, *Sanctus, Sanctus Dominus Deus sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria Tua. Hosanna in excelsis Deo (Święty, Święty, Święty, Pan Bóg zastępów. Pełne są niebios a i ziemia chwały Twojej. Hosanna na wysokości)* – stanowi liturgicznie nieodłączną część składową cyklu mszalnego. Nie opuszcza się jej nawet w gatunku tzw. *Missa brevis* (msza krótka). Treść słowna jest w każdym przypadku „radosną” afirmacją wiary. Rutter natomiast wprowadził w warstwie muzycznej *Sanctus*, dodatkowo za pomocą zróżnicowania natężenia dynamiki oraz imitacji, element ilustracyjności. Jest ono centralną częścią w konstrukcji dzieła, fragmentem utworu, który w istotny sposób dodaje klarowności dramaturgicznej „fabule” obrzędu pogrzebowego. Dusza ludzka „węduje” do Boga w radosnym towarzystwie aniołów – „zastępów”, których „pełne są niebios”. *Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis. (Błogosławiony, który idzie w imię Pańskie. Hosanna na wysokościach)*. Dominują tu motywy melodyczne oparte na figuracjach wstępujących, które od strony wykonawczej, poza pewną niedogodnością natury technicznej i intonacyjnej, są bardzo wymowne w warstwie skojarzeniowej z wymowną treścią słowną.

Dwie części znajdujące się w konstrukcji formalnej dzieła to psalmy, związane liturgicznie z obrzędkiem pochówku – przygnębiający w swym charakterze (złowieszczy) *Psalm 130 (De profundis)* i radosny *Psalm 23*, każdy posiadający bardzo ważną partię solową instrumentu – odpowiednio wiolonczeli i oboju. Ponadto, do części 5 i 7 włączył kompozytor sentencje pochodzące z anglikańskiej posługi pogrzebowej w języku staroangielskim (cytowane – jak podaje kompozytor – z Księgi modlitw – *Book of Common Prayer* z 1662 r.)<sup>25</sup>. Tradycyjna w pewnym sensie i charakterystyczna dla *Requiem* sekwencja *Dies irae* jest tu potraktowana podobnie jak u G. Faure. Wplecione przez Ruttera w fakturę zostały jedynie wersy tworzące łagodną część 3 – *Pie Jesu*<sup>26</sup>, napisaną na głos solowy sopranu z „akompaniującym” chórem. Generalnie, poszczególne części *Requiem* Ruttera są skonstruowane tak, iż treść słowna w połączeniu z muzyczną w swojej wymowie skłania do refleksji. W słuchaczu budzi uczucia retrospektywne, kierując wręcz wyobraźnię ku tzw. „rzeczom ostatecznym człowieka”. Taki jest również majestatyczny wstęp *Introit* i *Kyrie*.

***Out of the deep***. Część 2 utworu – stanowi tekst *Psalmu 130 (129)*, (*De profundis* – z głębokości). To jeden ze 150 utworów stanowiących biblijną Księgę Psalmów. Jej poszczególne wersety stanowią od stuleci liturgiczną (choć nie tylko) modlitwę Kościoła w obrzędku katolickim i protestanckim. Tytuł psalmu pochodzi tradycyjnie od jego pierwszych słów w tłumaczeniu łacińskim (Wulgata). Nazywany był on także szóstym *psalmem pokutnym*<sup>27</sup>.

Tab. 4. Psalm 130 – tekst angielski i polski

Out of the deep have I called un thee o Lord, hear my voice.	Z głębokości wołam do Ciebie, Panie, słuchaj głosu mego!
Let thin ears consider well the voice of my complain.	Nakłoń swoich uszu ku głośnemu błaganu mojemu!
If thou lord, wilt be extreme to mark what is done amiss, o lord who may abide it?	Jeśli zachowasz pamięć o grzechach Panie, któż się ostoi?
Fur there is mercy with thee, there for shalt thoune fear'd	Ale Ty udzielasz przebaczenia, aby Cię otaczano bojaźnią
I look for the Lord. My soul doth wait for him and in his word is my trust.	W Panu pokładam nadzieję, nadzieję żywi moja du- sza: oczekuję na Twe słowo.
My soul fleeth un to the Lord before the morning watch I say, before the morning watch.	Dusza moja oczekuje Pana bardziej niż strażnicy świ- tu, <bardziej niż strażnicy świtu>.
O Israel trust, in the Lord. For with the lord there is mercy and with him plenteous redemption.	Niech Izrael wygląda Pana. U Pana bowiem jest ła- skawość i obfite u Niego odkupienie.
And he shall redeem Israel from all their sins	On odkupi Izraela ze wszystkich jego grzechów.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Część ta, za wskazaniem kompozytora, funkcjonuje jako samodzielny utwór.

<sup>27</sup> Grupę psalmów pokutnych stanowią te, które od najdawniejszych czasów używane były do odprawiania obrzędów pogrzebowych lub żałobnych. Psalmy *pokutne* w kolejności – 6, 32(31), 38(37), 51(50), 102(101), 130(129) i 142(143). W nawiasach numeracja wg numeracji *Septuaginty*. Pierwotna numeracja z *Biblii hebrajskiej*.

SOLO CELLO

Slow, with some rubato (♩ = c. 54)

7

S.

A. *pp* 3 3  
Out of the deep have I

T.

B. *pp* 3 3  
Out of the deep have I

Vc. *ten.* *p*

10

called un - to thee, O Lord: Lord, hear my voice.

called un - to thee, O Lord: Lord, hear my voice.

Ryc. 2. Początek *De profundis* (t. 2-12)

Psalm ten, jak widać w tabeli, również w oryginale podzielono na wyraźnie wyodrębnione części (strofy). Wiersze 1-2 pierwszej strofy to **lamentacja**, w której głos wołający „z głębokości” wyraża błagalnym wołaniem do Boga prośbę

o ocalenie duszy. *De profundis* w znaczeniu *głębokość* był już wielokrotnie interpretowany w jednoznaczny sposób przez teologów chrześcijańskich. Augustyn z Hippony<sup>28</sup> utożsamiał z nim stan „uwikłania człowieka w grzech”. Według interpretacji Marcina Lutra<sup>29</sup> z kolei *głębokość* symbolizuje „grzeszną naturę ludzką”, co w dosłownym rozumieniu jest skojarzeniem bardzo przekonującym, również w odniesieniu do mentalności współczesnego człowieka. Lamentacyjna narracja solo wiolonczeli jest wstępem do właściwej narracji chóru jako psalmisty (przykład poniżej). Solo instrumentu stanowi na przestrzeni całego psalmu charakterystyczne tło, tworząc jednocześnie chłodny nastrój tajemniczości, będący w kontraście z jasną barwą chóru. Ilustracyjność nastroju tej części nawiązuje wyraźnie do symboliki oczekiwania na „sąd ostateczny”. Partia chóralna jest istotnym regulatorem owego nastroju, który w swojej wymowie jest optymistyczny, pomimo „groźnych” skojarzeniowo fragmentów (poza całym tłem wiolonczelowym), np.: *Out of the deep* (t. 9-16), *My soul fleeth unto the Lord* (t. 51-55).

31 *mf*  
O Lord, \_\_\_\_\_ who may a - bide it?  
*mp*  
O Lord, \_\_\_\_\_ who may a -

35 *Più mosso* (♩ = 80) C *mp*  
- bide it? \_\_\_\_\_  
For there is mer-cy with

*Più mosso* (♩ = 80) C

Ryc. 3. Dialog chóru z wiolonczelami (t. 31-38)

<sup>28</sup> Św. Augustyn z Hippony, *Wyznania*, przekł. Z. Kubiak, Kraków 2007.

<sup>29</sup> R. Friedenthal, *Marcin Luter*, Warszawa 1992.

Druga strofa (wiersze 3-4). Chór jednoczy się w śpiewie *unisono*. Jedyny sposób, aby muzycznie wyartykułować „wyznanie grzechów”. Fraza melodyczna jest raczej stwierdzeniem, gdyż motyw kończący kierowany jest w dół skali. – *O Lord who be may abide it?* W treści słownej jest jednak pytaniem: *Jeśli zachowasz pamięć o grzechach Panie, to któż się ostoi?* Na to pytanie retoryczne paść może jedynie odpowiedź twierdząca, gdyż nie ma nikogo bez grzechu. Wers 4 śpiewają soprany w radosnym uniesieniu – co przywołuje skojarzenia, iż są to być może głosy anielskie. Kulminacyjne zakończenie tej frazy tworzy akord, poprzedzony śpiewem *unisono*, łagodnie przechodzący w klarowne brzmienie harmoniczne. Fragmenty tekstu zaaranżowane są ilustacyjnie w formie dialogu głosów *unisono* na tle ciągłego „lamentu” wiolonczeli.

Trzecia strofa (wiersze 5-6) w słowach: *W Panu pokładam nadzieję (I look for the Lord – poszukuję Pana)* wyraża typowo chrześcijańską ufność w „wyroki boskie”. Owa „postawa” jest jedyną wśród „oczekujących” na Boga i poddających się jego osądowi. Jedynie „ufność” jest pewna wobec „nieuchronnego”, tak jak „po nocy, niechybnie nastaje świt” – *strażnicy oczekujący na świt*. Ostatnia strofa (wiersze 7-8) stanowi wezwanie i w pewnym sensie również przestrożę, aby oczekiwać jedynie na pomoc Boga.

Tekst psalmu został przez Ruttera wpleciony w warstwę muzyczną utworu w taki sposób, aby cały przekaz płynący z jego treści słownej był jasno wyartykułowany przez chór. Niezbyt rozległy ambitus melodii w głosach dodaje tej części charakteru narracyjnego, który z pewną swobodą wykonawczą pozwala chórowi na ilustacyjne prowadzenie dialogów. Powszechność grzechów, „bojaźń” jako postawa wymagana do odpuszczenia grzechów i przebaczenie Boga – to kluczowe słowa, czytelnie wkomponowane w przejrzystą fakturę muzyczną utworu. Dzięki zastosowaniu przez Ruttera deklamacyjnej melodyki w tej części *Requiem*, całość psalmu nabrała specyficznie uwznioślonego charakteru. Staje się on wymowny, zwłaszcza w kontraście z pojawiającym się w dalszym ciągu utworu innym psalmem.

**Psalm 23** (*The Lord is my shepherd – Pan jest moim pasterzem*)<sup>30</sup>. Jest on w pewnym sensie ilustracją „żału za grzechy”, a w związku z tym kwestie wykonawcze prowadzenia wokalnych partii powinny być nacechowane ekspresyjnością artykulacji i płynnością frazy.

Umożliwił to Rutter, umiejętnie posługując się techniką kompozytorską podczas tworzenia dzieła.

<sup>30</sup> Utwór *The Lord is my shepherd* napisany został w 1978 r. dla Mela Olsona i *The Chancel Choir of First United Methodist Church* w Omaha (Nebraska – USA). Sam kompozytor sugeruje również możliwość odrębnego wykonywania tego dzieła zarówno z organami, jak również z małym zespołem (obój, harfa i smyczki).

SOPRANOS

19 **A** *p dolce tranquillo*

The Lord is my shep-herd; there-fore can I lack no - thing.

Ryc. 4. *Psalm 23* (t. 19-23)

Tab. 5. *Psalm 23* – tekst angielski i polski

The Lord is my shepherd, therefore can I nothing.

He shall feed me in a green pastures.

and lead me forth beside the waters of comfort.  
He shall convert my soul.

And bring me forth in the paths of righteousness for  
his Name's sake.

Yea, though I walk through the valley of the shadow  
of death. I will hear no evil, for you are with me.

Thy rod and thy staff, they comfort me.

Thou shalt prepare a table for me against them that  
trouble me.

Thou hast anointed my head with oil and my cup  
shall be full.

But thy loving kindness and mercy shall follow me  
all the days of my life, and I will dwell in the house  
of the lord forever.

*Pan jest moim pasterzem, nie brak mi niczego.*

*Pozwala mi leżeć na zielonych pastwiskach.*

*Prowadzi mnie nad wody, gdzie mogę odpocząć:  
orzeźwia moją duszę.*

*Wiedzie mnie po właściwych ścieżkach  
przez wzgląd na swoje imię.*

*Chociażbym chodził ciemną dolinę, zła się nie ulękę,  
bo Ty jesteś ze mną.*

*Twój kij i Twoja laska są tym, co mnie pociesza.*

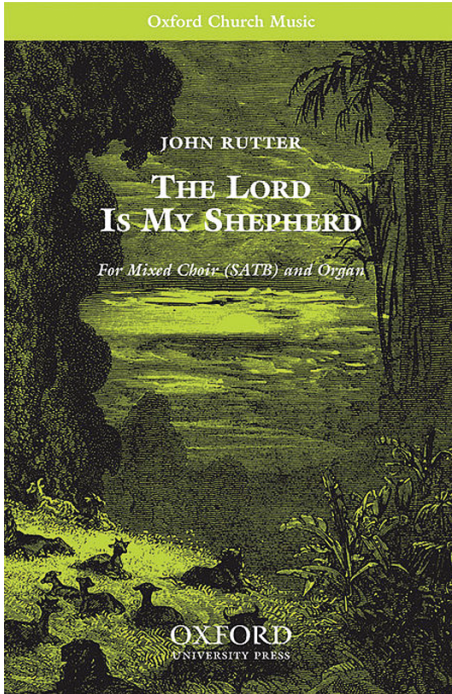
*Stół dla mnie zastawiasz wobec moich przeciwników.*

*Namaszczasz mi głowę olejkami; Mój kielich jest prze-  
obfity.*

*Tak, dobroć i łaska pójdą w ślad za mną przez wszyst-  
kie dni mego życia i zamieszkać w domu Pańskim po  
najdłuższe czasy.*

Niektóre fragmenty tej części stawiają jednak wysokie wymagania przed chórem, śpiewającym w jednolitej rytmice powolnej pulsacji, zarówno głosem żeńskim, jak i męskim. Kwestia ta jest istotna, zwłaszcza w partiach deklamacyjnych, dialogujących z solową partią fletu – stanowiącą narracyjne tło. Długie fragmenty ujęte w śpiew *unisono* (t. 19-44, 78-84) wymagają ciepłej, jednolicie stopliwej barwy głosu, co jest nieodzowne dla uzyskania odpowiedniego nastroju, tak ważnego przecież w perspektywie całości *Requiem*.

Psalm 23, nazywany również „pasterskim”, należy do najbardziej znanych biblijnych psalmów. Zaliczany jest również do tzw. psalmów „ufności”. Treść słowna tego utworu wyraża radość z „poczucia opieki” Boga, troski i duchowego dobrobytu, jakiego doświadcza człowiek, który żyje zgodnie z jego prawami. (*Chociażbym chodził ciemną doliną, zła się nie ulękę, bo Ty jesteś ze mną*). Wyrażona w treści jest także ufność w życie wieczne (... *dobroć i łaska pójdą w ślad za mną przez wszystkie dni mego życia i zamieszkać w domu Pańskim po najdłuższe czasy*).



Copyrighted Material

For Mid-Orion and the Chancel Choir of the  
First United Methodist Church, Omaha, Nebraska  
**THE LORD IS MY SHEPHERD**  
For Mixed Choir (SATB) and Organ

Psalm 23 John Rutter

Slow but flowing (♩ = 50) poco rit. a tempo

Organ Solo Choir

1. Min. *p* *argato* dilige eger.

2. *Sw. to Ped.*

6. (Sw.)

11. Sw. to Ped.

NOTE: Accompaniment for oboe, harp, and strings is available on rental from the Publisher.  
Copyright © 1978, Oxford University Press, Inc. Printed in U.S.A.

Ryc. 5. Strona tytułowa i początek *Psalmu 23* na chór i organy (t. 1-15)

Miano pasterza w czasach starożytnych świata, określanego współcześnie jako tzw. Bliski Wschód, otrzymywał człowiek o szczególnych zasługach i wyjątkowych cechach charakteru. Etymologicznie ten swego rodzaju „przydomek” określał wybitne, uznane osobistości. To miano nadawano charyzmatycznym przywódcom. Pasterz troszczy się bowiem o tych, którymi się opiekuje, za których jest odpowiedzialny.

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem* (*Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata – daj im wieczne spoczywanie*) zaaranżowane jest w sposób typowy dla Ruttera. Łaciński tekst liturgiczny zostaje w pewien sposób skomentowany poetyckim tekstem angielskim<sup>31</sup>:

*Man that is born of a woman  
hath but a short time to live, and is full of misery.  
He cometh up and is cut down like a flower.  
He flect as it were a shadow*

*Mężczyzna zrodzony z kobiety  
miał krótki czas na życie – które pełne męki.  
Wznosił się a został ucięty jak kwiat.  
Przemknął jak cień*

<sup>31</sup> Tekst staroangielskiego oryginału (poprawiony przez Ruttera) pochodzi z *Book of Common Prayer* (1662 r.).



Po nim następuje ponownie *Agnus Dei*, jednak znów komentowany w dalszym planie głosów męskich:

*In the midst of life we are in death*

*w środku życia umieramy jesteśmy w śmierci.*

Burzliwa część środkowa kończy się ponownie spokojnym fragmentem:

*I am the resurrection and the life, saith the Lord.  
He that beliveth in me, though he were dead,  
yet shall he live.  
And who so ever liveth and beliveth in me,  
shall never die.*

*Ja jestem zmartwychwstaniem i życiem – rzekł Pan.  
Wiercie we mnie, bo kto we mnie wierzy choćby umarł,  
żył będzie.  
Kto tak zawsze żył i wierzy we mnie,  
nigdy nie umrze.*

44

*p*

Ag - nus De - i, Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec -  
Lamb of God, - Lamb of God, - that tak - est a - way - the

*p*

Ag - nus De - i, Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec -  
Lamb of God, - *p distinct* Lamb of God, - 3 tak - est a - way - 3 the

*p distinct* In the midst of life we are in death, we are in  
3 3

In the midst of life we are in death, we are in

Ryc. 6. Końcowy fragment *Agnus Dei* (t. 44-46)

***Lux aeterna*** – antyfony z ponownym werselem *Requiem aeternam* w zakończeniu.

*Lux aeterna luceat eis, Domine,  
cum sanctis Tuis in aeternam,  
quia pius es.  
Requiem aeternam dona eis, Domine;  
et lux perpetua luceat eis.*

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

Pomysł zwieńczenia mszy żałobnej obrazem „raju”, będącego celem doczesnego życia i szczęśliwym „miejsmem”, do którego wyrusza człowiek po śmierci, z punktu widzenia sposobu organizacji materiału muzycznego w przypadku Ruttera nie jest nowatorski. Podobnie jak Faure i kilku innych kompozytorów, Rutter także stosuje tu melodykę długonutową w wysokich rejestrach wokalnych, opartą na ostinatowym akompaniamencie instrumentu solowego – harfy. Jednak nowatorskie w konstrukcji formalnej tej części jest zastosowanie

poprzednika *Lux aeterna*... właściwej formuły tekstu mszy żałobnej. Jest to 41-taktowa część z wykorzystaniem staroangielskiej modlitwy pogrzebowej<sup>32</sup>:

*I heard a voice from haeven  
Saying unto me – blessed...*

*Blessed are the dead who die in the Lord  
From they Rest, from their labours  
Even so saith the Spirit...blessed....*

*Ustyszałem głos z nieba,  
mówił do mnie – błogosławieni...*

*Błogosławieni, którzy umierają w Panu.  
Odpoczną od swoich prac.  
Tak, jednak mówił Duch... błogosławieni....*

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three staves of music. The first staff is for a Soprano Solo, starting with the tempo marking 'Moderato (♩ = 92)' and the dynamic 'mp legato e dolce'. The lyrics 'I heard a' are written below the staff. The second staff continues the Soprano Solo part, with tempo markings 'poco rit.' and 'a tempo'. The lyrics 'voice from hea - ven say - ing un - to me, Bless - ed,' are written below. The third staff is for a Choir, All Voices (Tenors and Basses, octave lower), marked 'pp', and a Soprano Solo part marked 'mp'. The lyrics 'Bless - ed, Bless - ed are the dead who die in the Lord,' are written below.

Ryc. 7. *Lux aeterna* – wykorzystanie staroangielskiej modlitwy pogrzebowej

Tekst w dziele Ruttera zaaranżowany jest bardzo czytelnie, wręcz teatralnie. Stwarza to duże możliwości ekspresji artystycznej dla muzykalnych zespołów, a przede wszystkim dla prowadzących je wykonawczo dyrygentów. Nie dziwi zatem fakt, iż utwór ten znajduje się wciąż na afiszach koncertowych na całym świecie.

Być może niezbyt pochlebne wydawać się mogą niektóre opinie krytyki muzycznej, iż Rutter zbyt wyzyskuje w swoim dziele wzorce wielkich protoplastów tego gatunku, zwłaszcza G. Faure (budowa formalna) lub W.A. Mozarta (charakterystyczne powtórzenie części pierwszej w zakończeniu). Rutter jest bez wątpienia wybitnym stylistą muzycznym, choć czasem określa się jego styl jako „tkliwy sentymentalizm”. Cechy jego warsztatu kompozytorskiego wyraźnie słyszalne są w każdym dziele, jednak to one nadają wyjątkowości i uroku każdemu z jego utworów.

*Requiem* niewątpliwie pozostanie utworem okolicznościowym, wykonywanym tradycyjnie lub jako stosowny utwór przy okazjach wydarzeń wyjątkowych, choć smutnych lub nawet tragicznych. Jednak dla wybitnych osobowości kompozytorskich ten gatunek mszy będzie zawsze stanowił potencjalny materiał do stworzenia dzieła subiektywnego, a jednak w wielu wymiarach uniwersalnego, takiego, jakim jest wyjątkowe w swej treści *Requiem* J. Ruttera.

<sup>32</sup> Tekst cytowany jest przez Ruttera (z drobnymi poprawkami) z *Book of Common Prayer*...

## Bibliografia

- Augustyn z Hippony, św., *Wyznania*, przekł. Zygmunt Kubiak, Znak, Kraków 2007.
- Brooke-Ball Peter, *Podręczny leksykon muzyczny*, Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl”, Warszawa 1997.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. I, PWM, Kraków 1983.
- Friedenthal Karl Rudolph, *Marcin Luter*, PIW, Warszawa 1992.
- Karwowski Adam (red.), *Encyklopedia popularna PWN*, PWN, Warszawa 1980.
- Kasperski Jakub, *Recepcja Requiem op. 48 G. Faure w twórczości rekwialnej kompozytorów francuskich*, [w:] Michał Bristiger (red.), *Musicalia I. Materiały konferencyjne 1. Muzyka francuska 1*, Materiały z konferencji muzykologicznej organizowanej przez Stowarzyszenie De Musica, Poznań, 25-26 kwietnia 2007 r., Stowarzyszenie De Musica, Poznań 2007.
- Kennedy Michael, Bourne Joyce, *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, Oxford 1999.
- Kopaliński Władysław (red.), *Słownik wyrazów obcych i zwrotów bliskoznacznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1980.
- Michels Ulrich, *Atlas muzyki*, t. I, Prószyński i s-ka, Warszawa 2003.
- Mizgalski Gerard (red.), *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1959.
- Przychodzińska Maria, *Kultura powszechna i wychowanie do kultury – nierówność sił*, [w:] Irena Wojnar (red.), *Edukacja i kultura. Idea i realia integracji*, PAN, Warszawa 2006.
- Rutter John, Przedmowa do wydania *Requiem*, Hinshaw Music, Inc. Chapel Hill 1986.
- Tokarski Jan (red.), *Słownik wyrazów obcych*, PWN, Warszawa 1980.
- <http://ukcatalogue.oup.com/category/music/composers/rutter.do>
- <http://www.chor.umk.pl/kalendarium/>
- [www.cbsnews.com/stories/2003/12/17/60II/main589173.shtml](http://www.cbsnews.com/stories/2003/12/17/60II/main589173.shtml)

### **Requiem of John Rutter – well known form, unique essence**

This prominent British composer has been very popular for many years because of his music – extremely appreciated, especially in Great Britain, Scandinavia and North America. Not very popular in Poland for a very long time, only in the United States of America his *Requiem* was presented hundreds times in the year of its premiere.

Amongst Rutter's compositions, apart from great vocal-instrumental forms, there are also smaller compositions with an instrumental or vocal accompaniment and a great amount of *a cappella* pieces.

There are many funeral masses very well known in musical literature, amongst them some famed for its very advanced structure. Funeral masses of Hector Berlioz or Giuseppe Verdi, traditional but monumental, full of drama and exalted atmosphere are different from rather chamber construction of Rutter's composition, although thematically it belongs to the same group of musical genre.

The title of *Requiem* comes from the beginning of the text: *Requiem aeternam dona eis Domine...* Words are always related to the music in a very illustrative way, to emphasize a human idea of a posthumous existence. Regarding that matter Rutter's composition is greatly clear. The text is organized clearly, almost theatrically and this gives a great range of possibilities concerning artistic expression especially for conductors but also for their choirs. It is not surprising that this composition is constantly presented on the concert posters all over the world.

It is possible that some of critic opinions seem to be unflattering, indicating the fact that Rutter follows too much in his *Requiem* standards used by his predecessors like G. Faure or W.A. Mozart? But there is no doubt – John Rutter is an outstanding musical stylist, although his style is sometimes described as 'sensitive sentimentality'. There are some specific features of his composer's workshop, easily audible in every composition, which makes his music very unique and simply charming.

Undoubtedly, *Requiem* remains an occasional piece, performed to emphasize very special circumstances – but rather sad or tragic. But also, for outstanding individualities amongst conductors, this kind of mass form will always be a potential structure to create a subjective but in many ways – universal interpretation.

Translation by  
Monika Krajewska