

KS. ROBERT KACZOROWSKI

REINTERPRETACJE *PIE JESU* NA PRZYKŁADZIE KOMPOZYCJI PRZEZNACZONYCH NA BARYTON I ORGANY EUGÈNE'A DIAZA ORAZ CARLOTTY FERRARI

Abstrakt. W niniejszym artykule autor przybliży dwie kompozycje mające wspólny tytuł: *Pie Jesu*, których słowa pochodzą ze średniowiecznej sekwencji *Dies irae*. Są to utwory napisane przez Eugène'a Diaza (1837–1901) – francuskiego kompozytora, i Carlottę Ferrari (1975–) – współczesną włoską kompozytkę. Na podstawie przeprowadzonej analizy utworów autor odpowiada na pytanie, w jaki sposób kompozytorzy traktują materiał źródłowy, czyli zapis chorału gregoriańskiego. Czy w ich zamyśle utwory te miały bezpośrednio nawiązywać do łacińskiego śpiewu czy też pragnęli podążać autonomiczną drogą, aby ich dzieła, choć wyrosłe z tradycji, stały się obrazem osobistych przeżyć i przyjętej estetyki.

Słowa kluczowe: *Pie Jesu*; *Dies irae*; chorał gregoriański; muzyka klasyczna; Eugène Diaz; Carlotta Ferrari

REINTERPRETATIONS OF *PIE JESU* AS EXEMPLIFIED BY COMPOSITIONS FOR BARITONE AND ORGAN BY EUGÈNE DIAZ AND CARLOTTA FERRARI

Abstract. In this article, the author presents two compositions with a common title: *Pie Jesu*, whose words come from the medieval sequence *Dies irae*. These are pieces written by Eugène Diaz (1837–1901) – a French composer, and Carlotta Ferrari (1975–) – a contemporary Italian composer. Based on the analysis of the pieces, the author answers the question of how the composers treat the source material, i.e. the Gregorian chant notation. Did they intend these pieces to refer directly to Latin chant or did they want to follow an autonomous path, so that their works, although rooted in tradition, would become an image of personal experiences and adopted aesthetics.

Keywords: *Pie Jesu*; *Dies irae*; gregorian chant; classical music; Eugène Diaz; Carlotta Ferrari

Ks. dr hab. szt. muz. ROBERT KACZOROWSKI – Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Wydział Wokalno-Aktorski; e-mail: r.kaczorowski@amuz.gda.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8228-6801>.

Rozpoczynający się od łacińskich słów poetycki tekst *Pie Jesu...* jest ostatnią częścią sekwencji *Dies irae*, która do czasu II Soboru Watykańskiego (1962–1965) stanowiła integralną część mszy za zmarłych¹. Na przestrzeni długich lat historii muzyki powstało wiele wybitnych *requiem*, które do dziś zachwycają stylem, melodią, harmonią oraz mistycznym wręcz charakterem. Marc-Antoine Charpentier, Wolfgang Amadeusz Mozart, Luigi Cherubini, Hector Berlioz i Giuseppe Verdi, Anton Bruckner i Antonín Dvořák oraz Krzysztof Penderecki – to tylko niektórzy twórcy, których żałobna muzyka skomponowana na solistów, chóry i orkiestrę wciąż wzrusza i prowokuje do stawiania pytań o sens ludzkiego życia, przemijania i śmierci.

W kontekście niniejszego artykułu należy także wymienić innego kompozytora: Gabriela Fauré, którego *Requiem d-moll* nie zawiera sekwencji *Dies irae*, jednak kulminacją całego dzieła jest niezwykle piękna i poruszająca aria na sopran solo *Pie Jesu*.

W takim też aspekcie mieści się problem niniejszego artykułu, którego celem jest próba opisu dwóch utworów *Pie Jesu*, przeznaczonych na głos barytonowy z towarzyszeniem organowym. Są to kompozycje autorstwa Eugène’a Diaza (1837–1901) oraz Carlotty Ferrari (1975–). Ogląd utworów Diaza i Ferrari pozwoli następnie odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu obie kompozycje, powstałe na przestrzeni blisko 140 lat, czerpią inspirację z melodyki i charakteru pierwowzoru, czyli z chóralu gregoriańskiego, a na ile proponują własną, autonomiczną koncepcję realizacji materiału źródłowego.

Na początku artykułu zostanie przybliżona zatem warstwa semantyczna oraz zapis gregoriański *Pie Jesu*, a następnie omówione będą dwa utwory tytułowych kompozytorów. Zakończenie zaś stanowić będzie podsumowanie i ostateczną odpowiedź na postawione wyżej pytania badawcze².

¹ Bogusław Nadolski, *Leksykon liturgii* (Poznań: Pallottinum, 2006), 321.

² W niniejszym artykule, ze względu na podejmowany temat, zagadnienie mszy żałobnej jest traktowane w sposób marginalny. Więcej na temat requiem i o rytuałach śmierci w muzyce różnych kultur zob. Richard H. Hoppin, *Medieval Music* (New York: Norton, 1978); Bruno Nettl, Philip V. Bohlman (red.), *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology* (Chicago: University of Chicago Press, 1991); Robert Chase, *Dies Irae: A Guide to Requiem Music* (Lanham: Scarecrow Press, 2003); Michael Steinberg, *Choral Masterworks: A Listener's Guide* (Oxford: Oxford University Press, 2005); Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music* (Oxford: Oxford University Press, 2005); Paweł Markuszewski, *Requiem na przestrzeni wieków. Historia mszy żałobnej*, dostęp 28.06.2025, <https://dlakultury.pl/requiem-na-przestrzeni-wiekow-historia-mszy-zalobnej>.

WŁAŚCIWOŚCI SEMANTYCZNE I MUZYCZNE *PIE JESU*

Sekwencja *Dies irae* kończy się słowami: *Pie Jesu Domine, Dona eis requiem. Amen*. W literaturze przedmiotu można spotkać wiele tłumaczeń *Dies irae*. Ostatnie wersety tej sekwencji zostały oddane następująco:

– *Jezu nasz, i w zgonu porze / Daj mu wieczne spoczywanie* (tłum. Leopolda Staffa)³,

– *Dobry Jezu, a nasz Panie: / Daj im wieczne spoczywanie! Amen* (tłum. ks. Tadeusza Karyłowskiego)⁴,

– *Dobry Jezu, a nasz Panie, / daj im swoje spoczywanie* (tłum. Anny Kamińskiej)⁵,

– *Panie Jezusie wdzięczny, / Racz im daj pokój wieczny. Amen* (tłum. Jana Białobłockiego)⁶,

– *Dobry Panie, Jezu, daj / Duszom zmarłych wieczny raj. Amen* (tłum. Sanctus.pl)⁷,

– *Kochany Panie Jezu, / Daj im odpoczynek. Amen* (tłum. Google Tłumacz)⁸.

Warto w tym miejscu wskazać wybrane środki językowe oraz stylistyczne, aby dostrzec różnorodne sposoby, jakimi posłużyli się polscy tłumacze, ukazując uniwersalne prawdy zawarte w słowach modlitwy *Pie Jesu*. Osobisty ton wypowiedzi wynika ze sposobu, w jaki autorzy zwracają się do Jezusa. Staff używa określenia „Jezu nasz”, aby w ten sposób podkreślić – z jednej strony – swą indywidualną relację, z drugiej zaś wskazać, że sam jest częścią wspólnoty wierzących. Karyłowski oraz Kamińska używają określenia „Dobry Jezu, a nasz Panie” (w Sanctus.pl są to słowa: „Dobry Panie, Jezu, daj”), które staje się podniosłą apostrofą. Jej funkcją jest zespolenie cechy („dobry”), tytułu („Pan”) oraz istniejącej więzi („nasz”). Z kolei Białobłocki, poprzez zastosowaną inwersję i określenie „wdzięczny”, nadaje tej frazie podniosły, a jednocześnie archaiczny wydźwięk. Google Tłumacz zaś proponuje prostą, współczesną formułę, która jednakowoż zachowuje szacunek do osoby boskiej. Zastosowane środki stylistyczne to przede wszystkim apostrofy, które stają się uroczystym oraz pełnym szacunku sposobem, w jaki autorzy zwracają się do

³ Narodowe Forum Muzyki, *Et Lux*, dostęp 25.01.2025, <https://www.nfm.wroclaw.pl/component/nfmcalendar/event/3521>.

⁴ Tadeusz Karyłowski, „Dies irae”, *Przegląd Powszechny*, listopad 1924, 151, dostęp 25.01.2025, <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/278405/edition/242243>.

⁵ Anna Kamińska, *Dies irae*, dostęp 25.01.2025, <https://web.archive.org/web/20070217082051/http://www.staropolska.gimnazjum.com.pl/tradycja/sredniowiecze/kamienska.html>.

⁶ Jan Białobłocki, *Proza pogrzebowa za umarłych (Dies irae, dies illa)*, dostęp 25.01.2025, <https://web.archive.org/web/20090403192333/http://staropolska.gimnazjum.com.pl/tradycja/sredniowiecze/bialobocki.html>.

⁷ *Missa pro defunctis*, Sanctus.pl, dostęp 25.01.2025, <https://sanctus.pl/>.

⁸ Google Tłumacz, dostęp 25.01.2025, <https://translate.google.com/>.

Jezusa. Określenia „dobry”, „wdzięczny” czy „kochany” jeszcze bardziej intensyfikują wyrażaną prośbę oraz nadają jej ton osobistej, intymnej modlitwy.

Druga część modlitwy *Pie Jesu* to z kolei błaganie o wieczny odpoczynek. Łacińskie słowa „dona eis requiem” („daj im odpoczynek”) oddane są w polskich tłumaczeniach poprzez przyjęcie różnych wariantów, aby w indywidualny, spersonalizowany sposób zawrzeć ideę wiecznego spoczynku. Staff i Karyłowski proponują „wieczne spoczywanie”. „Swoje spoczywanie” to propozycja Kamińskiej. Białobłocki słowa „dona eis requiem” oddaje wyrażeniem „pokój wieczny”, w tłumaczeniu Sanctus.pl to „wieczny raj”, zaś według Google Tłumacz to „odpoczynek”. Każde z tych określeń ukazuje niezwykle dyskretnie zarysowane różnice między tłumaczami, będące konsekwencją ich odmiennej wrażliwości. W kontekście środków stylistycznych uwagę przykuwa zwięzłe formułowanie myśli (ekonomia słowa) oraz elipsy, które dynamizują prośby. Pojawia się paralelizm składniowy (syntaktyczny) – m.in. w wersji Białobłockiego („Racz im daj pokój wieczny”), który podkreśla modlitewny charakter. Ponadto archaiczny czasownik „raczyć” nadaje słowom podniosły ton i podkreśla pokorę osoby wypowiadającej modlitwę.

Przytoczone polskie tłumaczenia wersetu *Pie Jesu* pokazują, w jaki sposób wykorzystując ten sam łaciński oryginał, autorzy zapraszają czytelnika w świat osobistej wrażliwości, indywidualnej emocjonalności oraz subiektywnej wizji sacrum. W każdym jednak przypadku przekazują to, co najistotniejsze: wyrażają głęboką wiarę człowieka we wszechmoc, potęgę oraz miłosierdzie Boga Stworzyciela. Dlatego też słowami pełnymi pokory, a jednocześnie nadziei zwracają się do Pana życia i śmierci, aby przyjął dusze zmarłych do swojego królestwa – do rzeczywistości życia wiecznego.

W kontekście warstwy muzycznej należy podkreślić falisty kształt linii melodycznej oraz drobnointerwałową melikę – przeważa bowiem ruch sekundowy, występują też tercje małe i tercje wielkie. Większość zastosowanych w tej melodii neum to *puncta quadrata*. Ponadto występują: *porrectus*, *pes* oraz *climacus* (zob. Przykład 1).



Pi-e Je-su Dómine,



dóna é-is réqui-em. A-men.

Przykład 1. Zakończenie sekwencji *Dies irae*⁹

⁹ Źródło: The Benedictines of Solesmes, red., *The Liber Usualis with Introduction and Rubrics in English* (Tournai: Desclée, 1961), 1813, dostęp 20.01.2025, <https://propria.org/wp-content/uploads/2019/10/liber-usualis-1961.pdf>.

Omawiany, końcowy fragment sekwencji *Dies irae* charakteryzuje się prostą linią melodyczną, śpiewaną *a cappella*. Taka konstrukcja utworu wzmacnia żarliwość wznoszonej ku Bogu modlitwy o wieczne zbawienie dla zmarłych. Ponadto zastosowana skala dorycka wprowadza tak wykonawców, jak i odbiorców w poważny i mistyczny nastrój.

PIE JESU EUGÈNE'A DIAZA

Francuski kompozytor i dyrygent Eugène-Émile Diaz de la Peña (1837–1901) zadebiutował uznaną przez krytykę dwuaktową operą komiczną *Le Roi Candaule*, wystawioną w Théâtre-Lyrique¹⁰. Obok scenicznych *La coupe du roi de Thulé* (*Opéra en trois actes*) oraz *Benvenuto* (*Drame lyrique en quatre actes*), w jego dorobku znajduje się też sześć pieśni na głos i fortepian: *Ce que chantait un paysan* (*Poésie musicale*), *La chanson des bergères*, *Matinale* (*Aubade*), *Par les chemins* (*Mélo-die*), *Sonnet*, *Le Néméen*, *Pie Jesu* na głos i organy (fortepian) oraz dwa utwory na fortepian solo: *Entr'acte d'un opéra-comique inédit* i *Une pensée* (*Romance sans paroles*)¹¹.

Skromne biogramy kompozytora zawierają ponadto informację, że Diaz w 1867 roku za operę *La coupe du roi de Thulé* (*Opéra en trois actes*) zdobył nagrodę w konkursie operowym. Dzieło to jednak zostało wystawione dopiero w 1873 roku i nie zdobyło uznania krytyki¹². Według dostępnych katalogów z twórczością kompozytora, opery *Le Roi Candaule* (1865) oraz *Benvenuto* (1890) stają się swoistą klamrą, spinającą dorobek Diaza. Pomiędzy tymi dwoma dziełami znajduje się raczej skromna twórczość kameralna. Trudno w tym miejscu odpowiedzieć na pytanie,

¹⁰ Alexandre Bisson, Théodore de Lajarte i Georges Baudouin, *Petite Encyclopédie musicale. Histoire générale de la musique et Biographie des compositeurs, virtuoses, etc.* (Paris: A. Hennuyer, 1884), 162, dostęp 29.06.2025, https://www.google.pl/books/edition/Petite_encyclop%C3%A9die_musicale/an1UAAAYAAJ?hl=en&gbpv=1&dq=Petite+Encyclop%C3%A9die+musicale.+Histoire+%C3%A9n%C3%A9rale+de+la+musique&pg=PA170&printsec=frontcover.

¹¹ Utwory E. Diaza są odnotowane w następujących katalogach: MusicBrainz (<https://musicbrainz.org/>); Répertoire International des Sources Musicales (RISM; <https://opac.rism.info/main-menu/-/kachelmenu>); Grove Music Online (wzmianki pod hasłem „Gallet, Louis” i „Bizet, Georges”), dostęp 20.11.2025, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000901847?rkey=g6FEAq&result=1>, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051829?rkey=g6FEAq&result=2>, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Friedrich Blume (Kassel: Bärenreiter, 1949); *Riemann Musik-Lexikon. Personenteil*, red. Carl Dahlhaus i Wilibald Gurlitt (Mainz: Schott, 1959); Deutsche National Bibliothek, OPAC SBN. Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale.

¹² Bisson, de Lajarte i Baudouin, *Petite Encyclopédie musicale*, 162.

dlaczego w dotychczasowych badaniach muzykologicznych nie przybliżono i nie omówiono szczegółowo twórczości tego francuskiego kompozytora XIX wieku. W ten sposób – wydaje się – Eugène-Émile Diaz de la Peña wciąż pozostaje kompozytorem nieodkrytym i zapomnianym.

Pie Jesu jawi się jako jedyny utwór o tematyce religijnej w dorobku artysty. Kompozycja ta została wydana drukiem w 1877 roku w Paryżu, w wydawnictwie HEUGEL & Fils¹³. Dostępna partytura utworu jest przeznaczona na baryton solo i organy (lub fortepian). Redakcyjne uwagi w partii instrumentalnej (wejścia instrumentów smyczkowych i dętych) świadczą o tym, że pierwotna wersja tego utworu (obecnie nieznana) niewątpliwie przeznaczona była na orkiestrę symfoniczną.

Strona tytułowa utworu informuje ponadto, że Diaz napisał to dzieło z powodu śmierci swego ojca („Composé pour les funérailles de son Père”), która miała miejsce 18 listopada 1876 roku¹⁴. Omawiane *Pie Jesu* to niewielka kompozycja, zamknięta w 116 taktach. Przez cały czas trwania utworu występuje w niej metrum dwudzielne (2/4), wspierane dodatkowo przez oktawy w lewej ręce obecne na przestrzeni niemal całego utworu w partii organów.

W utworze można wyróżnić dwie główne części. Część pierwsza obejmuje takty od 1 do 67. Część I rozpoczyna się w tempie *andante religioso* w tonacji g-moll. Po krótkim instrumentalnym wstępie solista, w dynamice *piano*, rozpoczyna śpiew łacińskiego tekstu: *Pie Jesu, dona dona ei requiem* (zob. Przykład 2).

Już w tym momencie warto zauważyć, w jaki sposób kompozytor kształtuje linię melodyczną głosu solowego: jej rytmikę oraz kierunek. W zakresie przebiegu rytmicznego pojawia się struktura oparta na ósemce z kropką i szesnastce. Dzięki temu już od pierwszych dźwięków ów schemat rytmiczny staje się elementem charakterystycznym, który występować będzie aż do końca utworu. Linia melodyczna podąża w kierunku wznoszącym. Słowo *requiem* jest wyśpiewywane na dźwięku *d'*. Melodia zaś podąża dalej ku górze, do dźwięku *f'*, i ruchem opadającym fraza kończy się na dźwięku *b* (takt 18). Po ponad czterech taktach łącznika instrumentalnego, od taktu 23 do taktu 34 wokalista wyśpiewuje następnie słowa: *Dona ei requiem. Pie Jesu, dona ei requiem* (por. Przykład 3).

¹³ IMSLP Petrucci Music Library, dostęp 28.01.2025, <https://imslp.org/>.

¹⁴ IMSLP Petrucci Music Library, dostęp 28.01.2025, [https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_\(Diaz%2C_Eug%C3%A8ne\)](https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_(Diaz%2C_Eug%C3%A8ne)).

Andante religioso. *p*

BARYTON
Solo

ORGUE
mf
PIANO

PI - e Je - su, PI - e Je -

su, Do - na do - na e - i Re - qui - em, PI - e Je - su, PI - e

Je - su, Do - na do - na e - i re - qui - em.

Przykład 2. E. Diaz, *Pie Jesu*, takty 1–21¹⁵

Do - na do - na e - i re - qui - em, PI - e Je -

su, PI - e Je - su, Do - na do - na e - i Re - qui - em.

Przykład 3. E. Diaz, *Pie Jesu*, takty 22–35¹⁶

¹⁵ Źródło: IMSLP Petrucci Music Library, dostęp 28.01.2025, [https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_\(Diaz%2C_Eug%C3%A8ne\)](https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_(Diaz%2C_Eug%C3%A8ne)).

¹⁶ Źródło: IMSLP Petrucci Music Library, dostęp 28.01.2025, [https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_\(Diaz%2C_Eug%C3%A8ne\)](https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_(Diaz%2C_Eug%C3%A8ne)).

Strukturalnie część ta jest dokładnym powtórzeniem materiału zawartego w taktach od 7 do 18. Zarówno tekst utworu, jak i warstwa instrumentalna są te same. Zmienia się jedynie ostatni dźwięk w głosie wokalnym. Jest to dźwięk g^1 – pryma akordu g-moll, w której kończy się ten fragment.

Od taktu 36 rozpoczyna się nowa myśl muzyczna, utrzymana w tonacji B-dur. W takcie 38 pojawia się zaś sugestia wykonawcza: *espressivo*. Na czterech dźwiękach: b , c^1 , d^1 i es^1 solista wyśpiewuje słowa: *Domine, dona ei requiem!* Dwukrotnie-mu zawołaniu: *Domine* towarzyszy znany już schemat rytmiczny: ósemka z kropką i szesnastka. Natomiast ostatnie słowo *requiem* rozpisane zostało na trzech półnutach, z sugestią *ritenuto* (por. Przykład 4).

The image shows a musical score for Example 4, measures 37-52 of 'Pie Jesu' by E. Diaz. The score is in B major and 4/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics 'Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-na ei Re-qui-em!'. The piano accompaniment includes markings for 'espressivo', 'p', 'rit.', and 'Maestoso'. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 41.

Przykład 4. E. Diaz, *Pie Jesu*, takty 37–52¹⁷

Od taktu 52 rozpoczyna się zakończenie części pierwszej: *Maestoso*. Pojawia się tu także sugestia: *sempre ritardando*, zaś w głosie wokalnym: *rinforzando di più in più espressivo*, co oznacza wzmocnienie poszczególnych nut, aby wykonać je jeszcze bardziej ekspresyjnie (por. Przykład 5).

¹⁷ Źródło: IMSLP Petrucci Music Library, dostęp 28.01.2025, [https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_\(Diaz%2C_Eug%C3%A8ne\)](https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_(Diaz%2C_Eug%C3%A8ne)).

The image shows a musical score for 'Pie Jesu' by Eugène Diaz, measures 53-67. The score is in B-flat major, 4/4 time. It features a vocal line (Soprano) and piano accompaniment. The vocal line starts with 'Do mi ne' and 'Do mi ne' in a high register. The piano accompaniment includes parts for Hautbois, Trompe, and Pedal. The tempo is marked 'rinf. di più in più espressivo.' and 'allargando.'

Przykład 5. E. Diaz, *Pie Jesu*, takty 53–67¹⁸

W tym fragmencie *Pie Jesu* wokalista kontynuuje śpiew łacińskiej sekwencji: *Domine, dona ei requiem*. Linia melodyczna rozpoczyna się od dźwięku *d'*, aby osiągnąć dźwięk *f'* oraz *fis'*. Natomiast na dźwięku *g'* wyśpiewywane jest słowo *ei*, po czym melodia kończy się na dźwięku *f'*, gdy wybrzmiewa słowo *requiem*. W taki bardzo ekspresyjny sposób, w dynamice *piano*, na wysokich dla głosu męskiego dźwiękach, w tonacji B-dur kończy się część pierwsza utworu E. Diaza.

Część druga *Pie Jesu* obejmuje takty od 68 do 116. Kompozytor nie zawarł w niej jednak nowego materiału. Takty 68–84, zarówno pod względem muzycznym, jak i wykorzystanego tekstu, odpowiadają materiałowi zawartemu w taktach 19–35. Z kolei takty 85–100 odpowiadają taktom 36–51. Natomiast fragment *Maestoso* (takty 101–116) jest tożsamy z *Maestoso* z pierwszej części (takty 52–67).

Eugène Diaz, poruszony śmiercią swego ojca, skomponował utwór, który w swej strukturze nie jest skomplikowany. Można w nim jednak odczytać szczególne emocje, związane z przeżywanym trudnym czasem żałoby, tęsknoty i smutku z powodu odejścia bliskiej osoby. Owe emocje widoczne są w proponowanej przez kompozytora dynamice *piano* i *pianissimo*, co w sytuacji, gdy utwór jest napisany w wysokiej

¹⁸ Źródło: IMSLP Petrucci Music Library, dostęp 28.01.2025, [https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_\(Diaz%2C_Eug%C3%A8ne\)](https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_(Diaz%2C_Eug%C3%A8ne)).

dla barytona tessiturze, czyni go niezwykle wymagającym. Linia melodyczna głosu wokalnego rozpościera się bowiem w ambitusie oktawy czystej (dźwięki: $g - g^1$). Innymi wyzwaniem dla solisty są ponadto sugestie związane z ekspresyjnością, zwolnieniami (półnuty na długich wartościach) i oddawaniem majestatycznego charakteru utworu na wysokich dźwiękach. Towarzyszący głosowi solowemu delikatny akompaniament, dublowane głosy barytonu i prawej ręki w partii organów, przy jednoczesnych oktavach w lewej ręce snujących się w zasadzie przez cały czas trwania utworu, czynią z tej kompozycji utwór o surowym, a jednocześnie prostym i wzruszającym charakterze.

W zakończeniu każdej części (*Maestoso*) w partii organów pojawia się dynamika *forte*, która jakby miała wybudzić z letargu, z uśpienia słuchaczy, gdyż zaraz potem pojawia się ponownie łagodny śpiew głosu barytonowego w dynamice *piano*; śpiew, który w zakończeniu, na trzykrotnie powtórzonym dźwięku f^1 wyśpiewuje ostatnie słowo: *requiem*.

Zastosowana w utworze rytmika: powtarzający się motyw ósemki z kropką i szesnastki przywodzi na myśl pełne ufności zwracanie się o pomoc do Tego, który jest Panem ludzkiego życia i ludzkiej śmierci, zaś sugestie agogiczne jeszcze bardziej podkreślają emocje, jakie kryje w sobie wyśpiewywany tekst i które solista pragnie wiernie przekazać. Utrzymanie utworu w dynamice *piano* i *pianissimo* nadaje mu charakter intymnej modlitwy. W wyśpiewywanej linii melodycznej, mimo pustki i bólu, pojawia się nadzieja, że modlitwa zostanie wysłuchana.

Przeniknięte mistycyzmem *Pie Jesu* Eugène'a Diaza, przeznaczone na głos solowy i organy (fortepian), wpisuje się w tradycję XIX-wiecznej muzyki sakralnej. To bowiem w tym czasie Gabriel Fauré, Charles Gounod czy César Franck w swojej twórczości podejmowali tematy religijne, zostawiając dla potomnych zarówno wielkie formy wokalno-instrumentalne (msze, requiem), jak i kameralne, liryczne kompozycje o przeznaczeniu liturgicznym. W XIX wieku popularność zyskały opracowania fragmentów łacińskich tekstów (*Ave Maria*, *Panis angelicus*, *O salutaris*, *Tantum ergo*, *Veni Creator*), a *Pie Jesu* stało się jednym z częściej ilustrowanych muzyką tekstów religijnych. W taki sposób utwór Diaza odzwierciedla XIX-wieczne poszukiwania sacrum w muzyce, wyrażane poprzez intymną ekspresję, skupienie i atmosferę kontemplacji.

PIE JESU CARLOTTY FERRARI (1975–)

Carlotta Ferrari, urodzona w 1975 roku włoska kompozytorka, studia muzyczne ukończyła w konserwatorium muzycznym w Mediolanie w klasie Danilo Lorenzini. Pracowała m.in. na uniwersytecie w Shijiazhuang w Chinach, zaś obecnie

zatrudniona jest na stanowisku profesora na wydziale kompozycji w European School of Economics we Florencji¹⁹.

Carlotta Ferrari ma niezwykle bogaty dorobek kompozytorski, w którym znajdują się m.in. utwory organowe, chóralne, poemat symfoniczny, suita operowa na melodie Verdiego oraz utwory wokalne. Wśród ponad 110 utworów Ferrari opublikowanych na platformie IMSLP Petrucci Music Library większość to utwory o tematyce religijnej. Wśród nich można wyróżnić dzieła (jeśli nie zaznaczono inaczej, dany utwór jest przeznaczony na organy solo), których same już tytuły zapowiadają poruszane w nich treści: *Ab Ascensione Domini*, *Adoro te devote* (na chór), *All Saints*, *Altissimo glorioso Dio* (na chór), *Archangeli*, *Ave Regina* (na chór), *Beata Beatrix*, *Canone sopra Assumpta es Maria*, *Canone sopra Emitte Spiritum*, *Canone sopra Parce Domine*, *Canone sopra Puer natus est nobis*, *2 Canti Ambrosiani* (na chór), *Cantica Mysterii* (na chór), *Communio*, *Le Creazione*, *David*, *Domine mecum*, *Edith Stein*, *Figlia di Sion*, *Fuga sopra il Magnificat*, *Golgotha*, *Ignacio de Loyola*, *Intonazioni per i Canti dell'imitazione di Cristo*, *Kyrie Orbis Factor*, *Laus Trinitati* (na chór), *Lux in tenebris*, *Magnae Deus potentiae* (na chór), *Meditazione sopra Sub tuum praesidium*, *O ignee Spiritus* (na chór), *O sacrum convivium* (na chór), *Offertorio di Pasqua*, *Panis angelicus* (na chór), *Pastorale canonica sopra Gaudete in Domino*, *Pastorale sopra Veni redemptor gentium*, *Preghiera del mattino*, *Preludio e fuga sopra Servus Dei Nicolaus*, *Preludio sopra Ecce lignum Crucis*, *Preludio-corale sopra Der am Kreuz*, *Regina Mundi*, *Sanguis Christi*, *Stabat Mater* (na chór), *Teofania*, *Toccata e fuga sopra Pascha nostrum*, *Toccata mistica sopra Sicut cervus*, *Toccata sulla sequenza dei Defunti*, *Unus aeternus* (na chór), *Variazioni sopra Shalom Alechem*, *Via Crucis*, *We Pray to God* (na chór)²⁰.

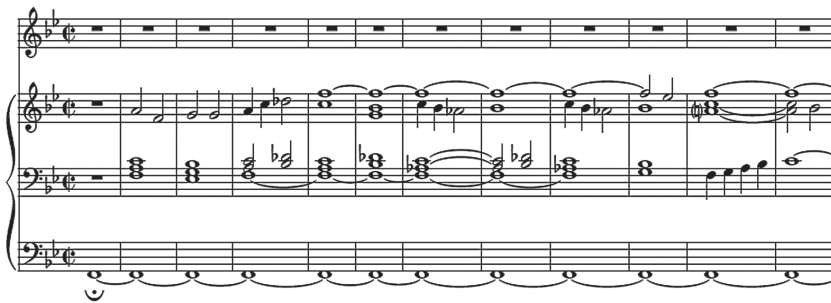
W kontekście tak bogatego dorobku kompozytorskiego Ferrari należy stwierdzić, że na tle współczesnych twórców europejskich dzieła Włoszki charakteryzują się indywidualnym językiem muzycznym oraz rozpoznawalnym traktowaniem formy i ekspresji. W utworach jest również widoczne nawiązanie do włoskiej tradycji w zakresie kształtowania linii melodycznej. Jednocześnie Ferrari wykorzystuje współczesne środki i techniki kompozytorskie, takie jak politonalność, modalność czy sonoryzm – rozumiany jako poszukiwanie nowych brzmień. Zarówno faktura jej dzieł, jak i prowadzona narracja muzyczna pozostają jednak zawsze czytelne i przejrzyste.

¹⁹ Carlotta Ferrari. *Composer, researcher, multimedia artist*, dostęp 28.06.2025, <https://carlotta-ferrari.altervista.org/>.

²⁰ IMSLP Petrucci Music Library, dostęp 29.01.2025, [https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_\(Ferrari%2C_Carlotta\)](https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_(Ferrari%2C_Carlotta)).

W swych zazwyczaj zwięzłych i lapidarnych utworach Ferrari z konsekwencją kształtuje własny język muzyczny. Sama o sobie mówi, że stara się łączyć teraźniejszość z przeszłością. W tym sensie Ferrari odnajduje potrzebną równowagę i scala dziedzictwo minionych czasów ze współczesnym językiem muzycznym.

Przykładem utworu, który łączy teraźniejszość z przeszłością jest kompozycja *Pie Jesu* na mezzosopran lub baryton i organy, powstała w 2016 roku. W utworze można wyróżnić dwie części. Część pierwsza obejmuje takty od 1 do 65. Utwór rozpoczyna się 12-taktowym wstępem organowym, który jednocześnie wprowadza w klimat, harmonię i melodykę całości (por. Przykład 6).

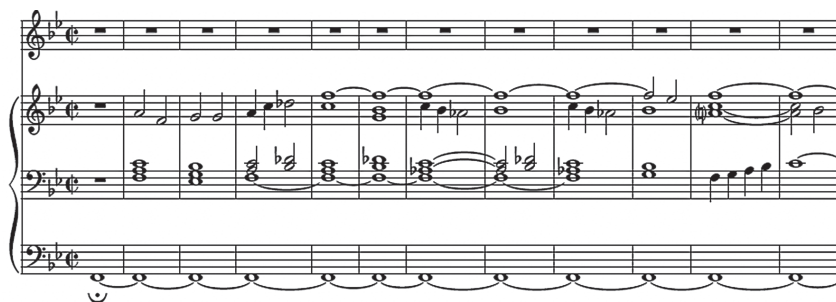


Przykład 6. C. Ferrari, *Pie Jesu*, takty 1–12²¹

W najniższym głosie pojawia się nuta pedałowca w oktawie wielkiej: *F*, która niezmiennie brzmi prawie przez cały czas trwania utworu. Dopiero bowiem w pięciu ostatnich jego taktach w najniższym głosie pojawia się dźwięk *B* – jako pryma toniki tonacji głównej (*B*-dur).

Na takiej stałej, mocnej podstawie, która jawi się jako fundament utworu, rozbrzmiewają głosy na klawiaturze manualowej, zapowiadające charakter utworu. W lewej ręce, w długich wartościach (całe nuty i półnuty), brzmią akordy toniczne (*F*-dur, *Es*-dur, *b*-moll, *f*-moll), a na ich tle, w prawej ręce, kształtowana jest melodia, której *initium* będzie tożsame z linią głosu wokalnego, który w wartościach ćwierćnut i półnut wyśpiewuje słowa *Pie Jesu Domine* (por. Przykład 7).

²¹ Źródło: IMSLP Petrucci Music Library, dostęp 29.01.2025, [https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_\(Ferrari%2C_Carlotta\)](https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_(Ferrari%2C_Carlotta)).

Przykład 7. C. Ferrari, *Pie Jesu*, takty 13–21²²

Podczas śpiewu akompaniament uspokaja się. W partii organów występują bowiem całe nuty oraz półnuty. Na uwagę zasługuje tu zastosowany przez kompozytorkę niezwykle sposób kształtowania materiału muzycznego, polegający na stworzeniu w partii organów niejako zamkniętej, wypełnionej dźwiękami przestrzeni rozpostartej między dźwiękiem *F* w głosie basowym a dźwiękiem *f*² w głosie najwyższym (za chwilę, od taktu 39 będzie to także dźwięk *b*²). Taki wyjątkowy zabieg, przy oszczędnym użyciu środków, pozwala wejść w mistyczną wręcz sferę *harmoniae coelestis*, we wnętrzu której rozbrzmiewa łaciński śpiew fragmentu średniowiecznej sekwencji. Co więcej, zaproponowane przez Ferrari zjawisko można porównać do średniowiecznej gotyckiej świątyni, która poprzez swą konstrukcję i strzelistość chciała jeszcze bardziej zbliżyć się do Boga, a wręcz Go „dotknąć”. We wnętrzu takiej świątyni, od wieków człowiek wznosi swe modły i śpiewy z nadzieją, że zostanie wysłuchany.

W taktach 30–38 pojawia się łącznik organowy, który w najwyższym głosie staje się jakby przedłużeniem śpiewu. Ten „śpiew” organów wznosi się coraz wyżej, do dźwięku *b*², aby w ten sposób wypełnić i „objąć” przestrzeń „muzycznej katedry”. Od taktu 39, w tak wypełnionej dźwiękami świątyni, wokalista kontynuuje śpiew słów: *Dona eis requiem* (por. Przykład 8).

²² Źródło: IMSLP Petrucci Music Library, dostęp 29.01.2025, [https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_\(Ferrari%2C_Carlotta\)](https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_(Ferrari%2C_Carlotta)).

Do-na e-is re-qui-em, Do-na e-is re-qui-em, do-na e-is re-qui-em

Przykład 8. C. Ferrari, *Pie Jesu*, takty 35–57²³

Kolejny łącznik organowy w taktach 55–65 podprowadza do drugiej części, która trwa już do końca utworu. W części tej widoczna jest niewielka modyfikacja materiału muzycznego zarówno w partii wokalne, jak i instrumentalnej (por. Przykład 9).

Modlitwa staje się bowiem coraz bardziej żarliwa. Głos wokalny wznosi się coraz wyżej, do dźwięku f^2 – najwyższego w utworze. Tu role jakby się zamieniają. Teraz to wokalista wznosi się na szczyty muzycznej świątyni. Teraz to on jest bliżej Najwyższego i parokrotnie woła do Niego: *Domine*.

Po ostatnim łączniku organowym w taktach 95–104, kolejne wyśpiewywane słowa: *Dona eis requiem* wykonywane są przez solistę, któremu towarzyszą dźwięki organów, tworzące przestrzeń rozpiętą między dźwiękami F i f^2 . Ostatnie zaś słowo: *sempiternam* wokalista wykonuje na dźwiękach c^2 i b^1 . Natomiast ponad nimi unoszą się strzeliste dźwięki organów, wsparte na mocnym fundamencie: dźwięku B w głosie basowym (por. Przykład 10).

²³ Źródło: IMSLP Petrucci Music Library, dostęp 29.01.2025, [https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_\(Ferrari%2C_Carlotta\)](https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_(Ferrari%2C_Carlotta)).

pi - e Je - su Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

Przykład nutowy 9. C. Ferrari, *Pie Jesu*, takty 82–91²⁴

Do-na e - is re-qui-em, do-na e - is re - qui-em,

sem-pi - ter - nam, sem - pi - ter - nam,

Przykład 10. C. Ferrari, *Pie Jesu*, takty 103–121²⁵

²⁴ Źródło: IMSLP Petrucci Music Library, dostęp 29.01.2025, [https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_\(Ferrari%2C_Carlotta\)](https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_(Ferrari%2C_Carlotta)).

²⁵ Źródło: IMSLP Petrucci Music Library, dostęp 29.01.2025, [https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_\(Ferrari%2C_Carlotta\)](https://imslp.org/wiki/Pie_Jesu_(Ferrari%2C_Carlotta)).

Pie Jesu jest niewielkim utworem, liczącym zaledwie 121 taktów, napisanym w tonacji B-dur, metrum *alla breve*. Kompozytorka nie określiła dokładnie tempa wykonania utworu. Studiując jednak partyturę i patrząc na zapis tak warstwy instrumentalnej, jak i wokalne można stwierdzić, że utwór, który od pierwszych dźwięków staje się muzyczną medytacją winien być wykonany w tempie *andante*, w rytmie spokojnie recytowanego słowa modlitwy za zmarłych. Utwór nie jest trudny technicznie, ale wydaje się, że nie o trudność w nim chodzi. Istotne bowiem dla obojga wykonawców jest oddanie surowego, a zarazem mistycznego charakteru tej niewielkiej kompozycji. Ferrari posługuje się w utworze klasyczną harmonią. Jednak jej oryginalne zastosowanie sprawia, że można odnieść wrażenie obecności skal modalnych. Ponadto za pomocą prostych środków kompozytorka tworzy wrażenie niezwyklej przestrzeni dźwiękowej. Trzymane przez kilkanaście taktów w prawej ręce w partii organów najwyższe dźwięki oraz stała nuta basowa, na tle których rozbrzmiewa głos solisty sprawiają, iż zarówno wykonawcy utworu, jak i jego odbiorcy przekraczają próg do nadprzyrodzonej, mistycznej rzeczywistości.

*

W niniejszym artykule przedstawiono dwa utwory o tym samym tytule: *Pie Jesu*, przeznaczone na głos wokalny i organy, napisane przez XIX-wiecznego francuskiego kompozytora Eugène'a Diaza oraz przez współczesną włoską kompozytorkę Carlottę Ferrari. Obie kompozycje wykorzystują tekst liturgiczny *Pie Jesu* z sekwencji *Dies irae*, pochodzącej z przedsoborowej mszy żałobnej za zmarłych. Podkreślić jednak trzeba, że Diaz, ze względu na okoliczności powstania utworu, używa zaimka w liczbie pojedynczej (*ei* zamiast *eis*), natomiast Ferrari w zakończeniu swego utworu dodaje słowo: *sempiternam*. Oba utwory poprzez zastosowane środki stylistyczne podkreślają nadrzędną, a jednocześnie głęboką rolę tekstu liturgicznego. W taki sposób oba utwory nie pozostawiają słuchacza obojętnym, mocno oddziałując na jego emocje.

Prosta konstrukcja obu utworów, subtelny, nienarzucający się akompaniament, ekspresje poszczególnych fraz – to wszystko sprawia, że łatwiej jest skupić się na znaczeniu słowa, które niesie niezwykle poruszający ładunek uczuciowy. Dlatego też o obu omawianych utworach można powiedzieć, że prezentują kontemplacyjny charakter, choć wyrażany na dwa różne sposoby. Eugène Diaz to przedstawiciel romantyzmu w muzyce, dlatego w jego utworze widoczny jest typowy dla tego okresu indywidualizm i emocjonalność. Natomiast Carlotta Ferrari jako przedstawicielka muzyki współczesnej, owszem, posługuje się wykształconymi w XX i XXI wieku technikami kompozytorskimi, ale wykorzystuje je, aby podkreślić tradycyjne i ponadczasowe elementy obecne w śpiewie chorału gregoriańskiego.

W jaki zatem sposób powinno się interpretować oba omówione wyżej utwory *Pie Jesu* w kontekście traktowania materiału źródłowego? Czy w zamyśle ich twórców miały one w bezpośredni sposób nawiązywać do łacińskiego śpiewu średniowiecznej sekwencji *Dies irae* czy jedynie być inspirowane chorałem? A może od samego początku ich twórcy pragnęli podążać autonomiczną drogą, aby komponując muzykę, ukazywać świat osobistych wyobrażeń, doświadczeń i estetyki, jednocześnie nie odcinając się od zawartej w przeszłości tradycji? Wydaje się, że najbardziej uzasadnioną tezę jest ta, która została zawarta w ostatnim pytaniu. Ludzki geniusz na tym bowiem między innymi polega, że otwiera przed twórcami szerokie możliwości w zakresie twórczości muzycznej. Ów geniusz pozwala więc na tworzenie dzieł, które – z jednej strony – są głęboko wpisane w tradycję i czerpią z niej inspirację, z drugiej zaś są otwarte na to, co przynoszą nowe czasy – z bogactwem nowych środków i nowych technik tak kompozytorskich, jak wykonawczych.

W taki też sposób oba utwory *Pie Jesu*, których datę powstania dzieli 140 lat ukazują, jak różne może być podejście do tego samego zagadnienia – w zależności od historycznych uwarunkowań i osobistych doświadczeń. Cieszący się uznaniem motyw *Pie Jesu* z sekwencji *Dies irae*, często podejmowany przez kompozytorów różnych epok i szkół, sprawia, że twórcy, wychodząc od tradycji gregoriańskiej, nadają swym dziełom nowoczesny wyraz artystyczny, wzbogacając tym samym doświadczenia estetyczne i religijne tak wykonawców, jak i słuchaczy.

BIBLIOGRAFIA

- The Benedictines of Solesmes, red. *The Liber Usualis with Introduction and Rubrics in English*. Tournai: Desclée, 1961. Dostęp 20.01.2025. <https://propria.org/wp-content/uploads/2019/10/liber-usualis-1961.pdf>.
- Białobłocki, Jan. *Proza pogrzebowa za umarłych (Dies irae, dies illa)*. Dostęp 25.01.2025. <https://web.archive.org/web/20090403192333/http://staropolska.gimnazjum.com.pl/tradycja/sredniowiecze/bialoblocki.html>.
- Bisson, Alexandre, Théodore de Lajarte i Georges Baudouin. *Petite Encyclopédie musicale. Histoire générale de la musique et Biographie des compositeurs, virtuoses, etc.* Paris: A. Hennuyer, 1884. Dostęp 28.06.2025. https://www.google.pl/books/edition/Petite_encyclop%C3%A9die_musicale/an1UAAAYAAJ?hl=en&gbpv=1&dq=Petite+Encyclop%C3%A9die+musicale.+Histoire+g%C3%A9n%C3%A9rale+de+la+musique&pg=PA170&printsec=frontcover.
- Carlotta Ferrari. *Composer, researcher, multimedia artist*. Dostęp 28.06.2025. <https://carlottaferri.altervista.org/>.
- Chase, Robert. *Dies Irae: A Guide to Requiem Music*. Lanham: Scarecrow Press, 2003.
- Deutsche National Bibliothek. OPAC SBN. Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Red. Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiter, 1949.
- Hoppin, Richard H. *Medieval Music*. New York: Norton, 1978.
- IMSLP Petrucci Music Library. Dostęp 28.01.2025. <https://imslp.org/>.

- Kamieńska, Anna. *Dies irae*. Dostęp 25.01.2025. <https://web.archive.org/web/20070217082051/http://www.staropolska.gimnazjum.com.pl/tradycja/sredniowiecze/kamienska.html>.
- Karyłowski, Tadeusz. „Dies irae”. *Przegląd Powszechny*, listopad 1924, 139–155. Dostęp 25.01.2025. <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/278405/edition/242243>.
- Macdonald, Hugh. „Bizet, Georges”. Grove Music Online. Dostęp 20.11.2025. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051829?rskey=g6FEAq&result=2>.
- Markuszewski, Paweł. *Requiem na przestrzeni wieków. Historia mszy żałobnej*. Dostęp 28.06.2025. <https://dlakultury.pl/requiem-na-przestrzeni-wiekow-historia-mszy-zalobnej/>.
- Missa pro defunctis*. Sanctus.pl. Dostęp 25.01.2025. <https://sanctus.pl/>.
- MusicBrainz. Dostęp 20.01.2025. <https://musicbrainz.org/>.
- Nadolski, Bogusław. *Leksykon liturgii*. Poznań: Pallottinum, 2006.
- Narodowe Forum Muzyki. *Et Lux*. Dostęp 25.01.2025. <https://www.nfm.wroclaw.pl/component/nfm-calendar/event/3521>.
- Nettl, Bruno, i Philip V. Bohlman (red.). *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Répertoire International des Sources Musicales. RISM. Dostęp 20.01.2025. <https://opac.rism.info/main-menu-/kachelmenu>.
- Riemann Musik-Lexikon. Personenteil*. Red. Carl Dahlhaus i Wilibald Gurlitt. Mainz: Schott, 1959.
- Smith, Christopher. „Gallet, Louis”. Grove Music Online. Dostęp 20.11.2025. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000901847?rskey=g6FEAq&result=1>.
- Steinberg, Michael. *Choral Masterworks: A Listener's Guide*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2005.