

TERESA MALECKA

## MODLITWY BORYSA GODUNOWA W DRAMACIE MUZYCZNYM MUSORGSKIEGO

"Jakże mam wołać do mego Boga, do Boga mojego i Pana? Kiedy Go wzywam, przecież wołam Tego, który jest we mnie. Gdzie zaś jest we mnie to miejsce, do którego przychodzi we mnie mój Bóg? Do którego przychodzi we mnie Bóg, który stworzył niebo i ziemię? Czyżby, Panie Boże mój, było we mnie coś, co może Cię ogarnąć? Czyż niebo i ziemia, które stworzyłeś i w których mnie stworzyłeś, ogarniają Cię? Czy nie jest tak, że ponieważ bez Ciebie nie istniałoby nic, z tego co istnieje, wszystko co istnieje potrzebuje Ciebie? Ponieważ zaś i ja istnieję: Błagam Cię, przyjdź do mnie, który nie istniałbym, gdybyś nie był we mnie!" (św. Augustyn) <sup>1</sup>.

"Modlę się dlatego, że Bóg jest. Wiem, że Bóg jest: dlatego się modlę" (K. Wojtyła) <sup>2</sup>.

"Bez wiary o modlitwie chrześcijańskiej mowy być nie może [...]. Dopiero wiara otwiera przed modlitwą jasne drogi" (J. Woroniecki) <sup>3</sup>.

"[...] modlitwa jest darem Bożym; nie jest w naszej mocy sprowadzić Boga do swojego serca. On dobrowolnie przychodzi do tych, którzy go szukają. A to, że go szukamy również jest darem Bożym. Bo szukać go możemy tylko w wierze" (J. Salij) <sup>4</sup>.

"Gdy wiara słabnie, ginie modlitwa. Bo któż się modli, jeśli w to nie wierzy?" (św. Augustyn) <sup>5</sup>.

Oto słowa o modlitwie wypowiedane z pozycji ugruntowanej, pewnej wiary, z pozycji zakorzenionej myśli chrześcijańskiej, słowa mocne, jednoznaczne, zarazem wymagające. Ale przeczytajmy słowa modlitwy lub o modlitwie ludzi, którzy do niej doszli po okresie poszukiwań, niepewności, zarazem słowa pisarzy-artystów, a więc mistrzów formułowania myśli, zarazem - przedstawicieli XIX i XX wiecznej kultury rosyjskiej.

"Gdy modliłem się kiedyś do Boga - pisze Lew Tołstoj - stało się dla mnie jasne, że Bóg jest rzeczywiście realnym bytem, jest tym wszystkim, czego mały brzeżek mi się odsłania, co odczuwam, jako miłość [...]" <sup>6</sup>.

W wierszu Osipa Mandelsztama, czytamy:

"Obraz Twój niepewny i męczący,  
W gęstej mgle umykał dotykowi.  
"Boże" - powiedziałem, lecz niechący -  
Nie myślałem, że to powiem.

Boże imię, niby ptak ogromny,  
z piersi mi wyrwało się zniecka.  
Gęsta mgła wiruje tuż przede mną,  
Z tyłu pozostała pusta klatka." <sup>7</sup>

Jawią się tu dwie różne postawy ludzkie wobec Boga, dwa różne sposoby dojścia do Boga, do religii, do modlitwy. Oto Lew Tołstoj dochodzi do sformułowania bliskiego doktrynie chrześcijańskiej; w modlitwie staje się dla niego jasne, że Bóg jest rzeczywiście

realnym bytem, jest miłością. Obraz Boga Mandelsztama w cytowanym wierszu (r. 1912) jest niepewny, "umyka dotykowi". Jego słowa zwrócone do Boga, powiedziane są "niechęć", wyrwane "zniechęć", jakby nie w pełni uświadomione<sup>11</sup>.

I jeszcze dwie myśli Rosjanina, rówieśnika i znajomego Musorgskiego - Fiodora Dostojewskiego - współuczestnika ruchu słowianofilskiego, którego antypolskie i antykatolickie poglądy<sup>12</sup> bliskie były postawie Musorgskiego, a który, jak pisze Z. Podgórzec, w dialogu z ateizmem "zaangażował się po stronie Chrześcijaństwa: "Nie dawaj wiary tym, którzy ci mówią « Nie módl się ». Modlitwa to doskonalenie".

"Bez Chrystusa niczego nie będzie. Dlatego trzeba uwierzyć"<sup>13</sup>.

Kim jest Bóg dla Musorgskiego? Czym jest dla Musorgskiego religia i wiara? Czy postawienie takiego pytania ma w ogóle sens? Dlaczego stawiamy to pytanie?

Takie pytania można stawiać w odniesieniu do każdego twórcy, do każdego człowieka. Są jednak sytuacje, kiedy nie ma podstaw do rozważania tego problemu, kiedy nie ma danych ani w biografii twórcy, ani w jego dziele.

W dostępnych materiałach biograficznych Musorgskiego problem ten nie jest wyraźnie postawiony. Znajdujemy tu wprawdzie świadectwa tradycyjnych związków rodziny kompozytora z cerkwią (wpisy do ksiąg urodzin, zgonów), nie dowiadujemy się natomiast niemal nic o postawie światopoglądowej i religijnej dorosłego Musorgskiego. W listach napotykamy na pewne tylko ślady jego zainteresowań, czytanej lektury, czy reminiscencje dyskusji. Interesuje się kompozytor filozofią przyrody, ale zarazem problemem wieczności - stanem duszy po śmierci. Dyskutuje z Bałakirewem o judaizmie i chrześcijaństwie. Przeżywa załamania psychiczne, twierdząc, że ich przyczyna tkwi w nadmiernie mistycznym jego nastroju.

Wedle więc dostępnych źródeł biograficznych nie potrafimy odtworzyć światopoglądu Musorgskiego. Nawet nie jesteśmy w stanie ocenić, czy stawianie tego problemu ma sens. Twórczość jednak tego kompozytora niejako nas zmusza do postawienia tego pytania; zmusza nas do zapytania się o religię, wiarę, o Kościół i o Boga Musorgskiego.

Na te pytania spróbujemy odpowiedzieć drogą jakby pośrednią. Zapytamy więc o religię i o Boga postaci dzieł Musorgskiego oraz o sposób dawania przez nie świadectwa Bogu i wierze. Zapytamy o ich modlitwy.

Postaci utworów Musorgskiego modlą się często. Modlą się w ogólnie religijnej atmosferze utworu, modlą się również w środowisku całkowicie laickim. Modlą się pojedyncze osoby, modlą się grupy ludzkie. Modlący zwracają się do Boga z różnymi sprawami, w różnych sytuacjach, postawieni wobec różnych problemów. Różną wreszcie modlitwa pełni funkcję w kontekście całego utworu, różna jest jej rola w dramaturgii dzieła.

Po raz pierwszy i zresztą jedyny pojawia się słowo "modlitwa" jako tytuł utworu - jako tytuł pieśni - we wczesnym okresie twórczości Musorgskiego w r. 1865<sup>14</sup>. Nie we wszystkich źródłach pieśń ta jest wymieniana. Z innych dowiadujemy się, że została poświęcona pamięci zmarłej matki kompozytora. Dojrzała twórczość Musorgskiego jest przepełniona modlitewnością, a w każdym razie wątkami religijnymi. W cyklu wokalnym *W izbie dziecięcej* pieśń *Przed zaśnięciem* jest po prostu modlitwą wieczorną dziecka<sup>15</sup>. Dziewczynka pod opieką niani modli się za swoich bliskich, za całą

rodzinę. Trochę znużona wyliczaniem prośb, a trochę kołysankową swą pieśnią zapomina, myli się, wywołuje zniecierpliwienie niani. Kończy swą modlitwę. już pełna skruchy i pod dyktando niani prosi: "Panie, zmiłuj się nade mną grzeszną!".

W późniejszym cyklu *Pieśni i tańce śmierci* modlitwa funkcjonuje w innym wymiarze. Nie jest sposobem bezpośredniej wypowiedzi podmiotu lirycznego, lecz przywołana jest przez cytat. Kompozytor podkłada pod końcowy fragment tekstu pieśni *Wódz* melodię polskiej pieśni Józefa Nikołowicza do słów Kornela Ujejskiego *Z dymem pożarów*. Pięć zwrotek poważnej, tragicznej pieśni to dramatyczna, wstrząsająca modlitwa poległych na polu walki; modlitwa wahająca się między skargą, zwątpieniem: "A gdzież ten Ojciec, a gdzież ten Bóg?", a ostatecznym wyzwajającym upewnieniem: "Bóg był i jest!"<sup>13</sup>.

*Chowańszczyzna* jest dramatem muzycznym - religijnym. Opera - do tekstu kompozytora - wywiedziona z historycznych zdarzeń w czasach Piotra Wielkiego koncentruje się wokół konfliktu religijnego, wokół tzw. problemu Raskoła<sup>14</sup>. Wraz z tematem religijnym, opera nasycona jest mistyczną atmosferą. Pojawiające się tu modlitwy są każdorazowo uzasadnione dramaturgicznie. Bohaterowie proszą Boga o uratowanie ich przed realnym wrogiem. Modlą się również, aby Bóg nie dopuścił do nich diabła. Lud rosyjski otacza troską-modlitwą Ojczyznę, Ruś. Ruś - prawdziwa ojczyzna jest w tej operze nierozdzielnie związana z Cerkwią. Podstawowym problemem opery jest niebezpieczeństwo, w którym znalazła się Cerkiew, tradycja prawosławna, święta wiara. I to jest dobro, o które trzeba walczyć. Zło - to wróg, to wróg Rosji, to bies, to antychryst. Religia, wiara - to dobro ogólne, społeczne, narodowe.

Narodowy dramat muzyczny Musorgskiego *Borys Godunow* rozgrywa się w wyraźnie religijnej atmosferze. Podstawowy konflikt dramatu - konflikt wewnętrzny zbrodniczego cara Borysa - mordercy prawowitego następcy tronu (małego chłopczyka Dymitra) - w istocie jest konfliktem między dwoma ludzkimi postawami - między zbrodnią (zabójstwem), a racją etyczną "nie zabijaj". Rozgrywa się on we wzrastającym poczuciu winy sprawcy zbrodni, w atmosferze coraz silniej opanowujących go wyrzutów sumienia - rozgrywa się na drodze do modlitwy, niejako w modlitwie. Każdorazowe pojawienie się w akcji opery postaci tytułowej, jest zarazem odwoływaniem się Borysa do Sił Boskich. Wszystkie jego kwestie - w płaszczyźnie świata realnie przedstawionego są zarazem kwestiami w sferze transcendentnej.

Istotne miejsce w etycznym konflikcie opery posiada Jurodiwyj. Wywodzi się on wprawdzie z ludu rosyjskiego, ale z niego wychodzi - jest nosicielem idei bożych. Jest on zarazem nosicielem okrutnej prawdy. On publicznie zdradza najgłębszą tajemnicę rządów Borysa - jego zbrodnię. To Jurodiwego prosi wzburzony car Borys o modlitwę przed śmiercią. On jednak odmawia: "Nie Borys! Nie trzeba... Nie trzeba modlić się za cara Heroda! Matka Boża nie pozwala [...]"<sup>15</sup>. Jurodiwyj nie chce modlić się za grzesznego cara, ale opłakuje los swego kraju, modli się za swój naród. Naród ten tożsamy jest u Musorgskiego z ludem prawosławnym - stanowi kolejną płaszczyznę, kolejny świat modlitwy. Zagrożony stale, to przez wroga, to przez nieuczciwe rządy cara wzywa pomocy bożej.

Kolejne dwie ważne, utrzymywane dotąd w tajemnicy prawdy ujawnia stary mnich Pimien. Mają one istotne znaczenie zarówno w skali świata przedstawionego opery, jak i w skali historii Rosji. Obie mają wyraźne piętno religijne, wręcz mistyczne. Pimien opowiada historię starego pasterza, który jako młody chłopak oślepił. Pewnego razu w głębokim śnie usłyszał głosik dziecka -

chłopaczka - Dymitra carewicza, który namawiał pasterza, aby pomodlił się nad jego grobem. Tak mówił głos chłopczyka: "Pan przyjął mnie w grono swoich aniołów i teraz jestem wielkim cudotwórcą Rosji" <sup>16</sup>. Gdy tylko ślepiec ukląkł przed dziecięcym grobkiem łyzy polały się z jego oczu i przejrzał <sup>17</sup>. Druga tajemnica Pimiena, która zostaje ujawniona tylko jednej postaci - Grigoriemu, w wymiarze światła przedstawionego opery pozostaje niemal dalej tajemnicą, ma duże znaczenie historyczne i znana jest odbiorcy dzieła Musorgskiego. Chodzi tu o autentyczne, ale utrzymywane w pełnej tajemnicy (!) związki wielkich rosyjskich władców z religią, z Cerkwią, z klasztorem, z całą klasztorną. Często, jak opowiada mnich Pimien "[...] porzucali oni swe królewskie berło i drogocenne kamienie" zamieniając je na "kubek pokory", i w świętej celi dawali duszy odpoczynek. Był tam też i car Groźny. Z jego ust płynęła cicha mowa, a w surowych oczach pokazywała się łza. Jego syn również pałace zamieniał na celę modlitewną. Bogu było to miłe, a Ruś za jego czasu przeżywała rozkwit. Teraz - opowiada dalej Starzec - rozgniewaliśmy Boga, zgrzeszyliśmy i mamy cara zabójcę <sup>18</sup>.

Wobec takiego zagrożenia, takiej przemocy zła, lud staje się tym bardziej pobożny. Jest więc cały lud rosyjski w *Borysie Godunowie* opanowany atmosferą religijną - modlitewną. W operze pojawiają się często modlitwy zbiorowe lub przynajmniej krótkie zawołania modlitewne: "Zmiłuj się nad nami Boże", czy "Panie, zmiłuj się nad nami i wybaw nas". Zagrożenie ludu rosyjskiego, Rosji w historycznym okresie akcji opery (za panowania Borysa Godunowa) ma dwojakie źródła. Prócz bowiem opisanej tu trudnej sytuacji wewnętrznej zaistniało w owym czasie istotne dla Rosji zagrożenie z zewnątrz. Dymitr Samozwaniec połączył się z polskimi magnatami w dążeniu do uzyskania tronu carskiego. I tu pojawia się pewien zgrzyt. Najeźdźcy polscy modlą się również, ale w niesłusznej sprawie. W tej sprawie popierani są przez kler; modlitwy o tron carski dla Polaka są w operze odmawiane zarówno przez lud jak i przez kler, zarówno w języku rosyjskim jak i po łacinie. Dochodzi tu jakby dodatkowy element konfliktu w sensie historycznym - konflikt modlitw. Modlitwy zanoszone są przez przeciwstawne strony - w przeciwstawnych intencjach. Jasne jest więc, że jedna ze stron - strona polska, modląc się o powodzenie w podboju modli się w złej sprawie, modli się o zło.

Musorgski tworzy, jak to sam określa, narodowy dramat muzyczny. Zgodnie z założeniami i praktyką twórczą komponuje on zarówno tekst jak i muzykę swego dzieła. Komponuje tekst w oparciu o dramat Puszkina oraz o *Historię Rosji* Karamzina. (W późniejszej swej operze idzie dalej - tekst do *Chowańszczyzny* pisze wg zupełnie własnej koncepcji, w oparciu o źródła historyczne związane z tematem). W *Borysie* przejmuje więc i akceptuje idee Puszkina i Karamzina. W procesie twórczym stają się one niejako jego własnymi ideami, które w ciągu dalszym umuzycznia. Jak więc muzyka te idee realizuje? Jak Musorgski umuzycznia modlitwę? Czy muzyka niesie idee dramatu? Jakie są modlitwy Borysa? Odpowiedzi na te pytania próbujemy szukać w analizie partii wokalnejszego głównego bohatera.

W kluczowej scenie Borysa z II aktu zostaje ujawniona podstawowa tajemnica opery - tajemnica władzy Borysa. Cała scena skomponowana jest w trzech częściach - jakby A B A', w których A i A' to przede wszystkim monologi Borysa, B - to jego dialog z Szujskim. W tej wielkiej formie modlitwy posiadają wyraźnie kluczowe znaczenie, zarówno w wymiarze psychologicznym, jak i formotwórczym. Przeżycia wewnętrzne i zmagania psychiczne bohatera jakby prowadzą do modlitwy. Modlitwa zarazem wyznacza konstrukcję

całości.

Wśród wzrastającego niepokoju, wśród narastających wyrzutów sumienia szuka Borys pocieszenia w modlitwie. Wyznaje: "Ciepłą modlitwą [...] myślałem, że zagłuszę cierpienia duszy" <sup>19</sup>. Część A - monolog Borysa kończy się wezwaniem: "O Panie, Boże mój" stanowiącym granicę w tej wielkiej formie, zarazem granicę oddziaływania realnego i nierealnego świata <sup>20</sup>. Teraz, w części B, w swoistym punkcie kulminacyjnym Szujski w dialogu z Borysem odsłania tajemnicze okoliczności dojścia do władzy Borysa i obrazowo opisuje swe wrażenia z nad grobu zabitego carewicza Dymitra. Te wiadomości i obrazy, mimo, iż przywoływane są z przeszłości stanowią zdecydowanie pierwszy plan w dramaturgii całości, działają one niejako na tle zdarzeń aktualnie dziejących się (pojawienie się na Litwie Dymitra Samozwańca oraz zbrojny konflikt Rosji z Polską). I tu, w momencie najwyższego napięcia, kiedy Szujski potwierdza straszną prawdę, że zamordowanym przez Borysa małym chłopcem był carewicz Dymitr zrozpaczony car wzywa siły z zewnątrz. Wymuszając na Szujskim prawdziwą odpowiedź zaklina go na krzyż i na Boga grożąc równocześnie kaźnią, której i sam Iwan Groźny przeraziłby się <sup>21</sup>. I oto powraca monolog Borysa. Już po najgwałtowniejszych wewnętrznych zmaganiach pojawia się znów zmory, zwiady. Wśród dręczących wyrzutów sumienia Borys szuka dla siebie wytłumaczenia. Stwierdza, że to nie on chciał władzy, że to była wola narodu. Ostatecznie jednak Borys upada na kolana i śpiewa słowa modlitwy błagającej o litość: "Panie! Ty nie chcesz śmierci grzesznika [...] Zmiłuj się nad duszą przestępczego cara Borysa" <sup>22</sup>.

Muzycznie - opisywana tu scena jest stałą oscylacją typów wypowiedzi wokalne od *recitativo secco*, przez *acompanato*, przez typ *arioso* do pewnych całości - *quasi-arii*. Tak jak waha się typ linii melodycznej tak różne typy ekspresji się tu przewijają. Od ostrych - dramatycznych, napiętych emocjonalnie do łagodnych, lirycznych zwrotów.

I oto w monologu Borysa - w cz. I (A) pojawia się *quasi-aria*. Jest to w tej operze wyjątkowo wyróżniająca się całość. Ograniczona jest ona wyraźnie na początku i w końcu, stanowi formę trzyzwrotkowej arii wariacyjnej. Śpiewna, wręcz rozśpiewana linia melodyczna partii Borysa rozwija się w regularnej strukturze czterotaktowych zdań (obejmujących po dwa wersy tekstu). Warstwa instrumentalna ujęta jest tu w typową akompaniującą fakturę repetowanych w ruchu triolowym akordów. Również w kontekście całości wyjątkowe jest oparcie całego tego fragmentu na prostych diatonicznych następstwach tonalnych.

W arii tej po raz pierwszy wspomina Borys o modlitwie. Car nie modli się tu jeszcze, na razie bierze pod uwagę modlitwę jako sposób na złagodzenie niepokoju swej duszy. Śpiewa o tym w podobnym języku lirycznej arii, jak o innych stanach duszy, problemach wewnętrznych, z wyraźnym jednak zredukowaniem warstwy akompaniamentu, jakby z celowym uproszczeniem i ograniczeniem możliwości ekspresji zewnętrznej, dla nakierowania przeżycia do wewnątrz. Podobne tego rodzaju uproszczenie fakturalne akompaniamentu i powrót do melodii głównej następuje, gdy po dramatycznym przedstawieniu klęsk i trudności w jakich znajduje się Rosja powraca w śpiewie Borysa refleksja i skarga nad samym sobą - na jakież to próby wystawia go za grzechy Bóg Wszechmogący.

Pierwszy faktyczny zwrot modlitewny Borysa pojawia się jako zakończenie relacji o zamordowaniu carewicza. Wzburzony, "zdegenerowany" recytatyw Borysa ujęty jest w porządek triolowy; następstwa sekundowe, tercjowe lub oktawowo mocno schromatyzowane tworzą

niespokojną linię melodyczną. Przedziwna, groźna ta mowa Borysa zyskuje dodatkowo cechy napięcia emocjonalnego przez stale towarzyszące jej rozedrgane w tremolach pochody chromatyczne smyczków, które oto milkną (zatrzymany zostaje tremolujący *pp* dźwięk toniczny), gdy umęczony Borys woła: "Panie! Boże mój!" Następuje tu całkowita redukcja środków, pozostaje głos bohatera, który na tle tremolo jednego dźwięku *pp* zwraca się bezpośrednio do Boga. Zaśpiew "O Panie" w pełni respektuje akcenty słów i jest jeszcze, jakby w wyniku poprzednich napięć, wzburzony, w rytmie punktowanym. Zwrot "Boże mój" już uspokojony do trzech równych ósemek z trioli, gubi naturalny akcent słowa "mój", sytuując je na trzeciej ósemce z trioli. Odczuwa się tu jakby rezygnację, zmęczenie, gaśnięcie. Po słowach: "Boże mój" na dominancie - zostaje tylko krótkie tremolo altówek *pp* na tonice. Wybucho teraz kolejne napięcie. Oto zza sceny słyszymy krzyki; nianki wołają, straszą Borysa: "Aj! kysz". Zapowiedziane zostaje wejście księcia Szujskiego<sup>23</sup>. Napięcie stale wzrasta, by osiągnąć najwyższy poziom dla potwierdzenia prawdy o zamordowaniu carewicza Dymitra. To potwierdzenie z ust Szujskiego jest rezultatem uprzedniego zaklęcia go przez Borysa na krzyż i na Boga. Odniesienie się Borysa do krzyża i do Boga następuje w krytycznym dla jego psychiki momencie. Usytuowane jest między jego pytaniem czy zabitym chłopaczkiem był Dymitr i krótką odpowiedzią twierdzącą Szujskiego a potwierdzającym tę okrutną prawdę obrazowym opowiadaniem Szujskiego. Dla tej sytuacji tworzy Musorgski specjalną muzykę, w której ścierają się różne kategorie intonacyjne i ekspresyjne. Zasadnicze słowa: "Na krzyż i Boga ciebie zaklinam" wypowiada Borys w typowo recytatywnej melodyce repetycyjno-sekundowej, ze szczególnym podkreśleniem słowa: "Bóg" zaśpiewanego skokiem oktawy w dół. W dalszym ciągu ośmiotaktu recytacyjny śpiew Borysa umelodyjnia się podejmując w końcu linię melodyczną akompaniamentu orkiestrowego. Właśnie orkiestra wnosi dwie inne kategorie. Skrzypce I i altówki prowadzą ową śpiewną melodię *p espressivo* na tle ostinatowego trylu małosekundowego skrzypiec II i wiolonczel. Charakterystyczne jest tu na początku ścieranie się dynamicznego recytatywu - zaklęcia Borysa z liryczną, śpiewną melodią instrumentalną, a pod koniec spotkanie się tych dwóch światów w dwójonej lirycznej melodii. W ostatecznym zakończeniu swej wielkiej sceny, po strasznych zwidach i zmaganiach wewnętrznych, Borys upadłszy na kolana błaga Boga o litość. Po maksymalnej koncentracji muzycznych środków wyrazu (instrumentacja, faktura, rytm, maksymalnie rozwinięta, schromatyzowana linia melodyczna recytatywu, niekiedy przechodząca w mowę, dynamika do *fff*, agogika - *poco piu accelerando*) następuje gwałtowna ich redukcja. Orkiestra niemal milknie. Pozostają wyłącznie stojące akordy i ciche tremolo smyczków. Modlitwa Borysa - wprawdzie też jest śpiewem uspokojonym, ale jednak nie pozbawionym ekspresji - przez utrzymanie jeszcze intensywnej chromatyki i zwrotów w rytmie punktowanym. Ta opadająca, chromatyczna linia w granicach trytonu wzmocniona pochodem półnutowym w smyczkach na stale tremolującym basie ostatecznie rozwiązująca się *morendo* na chwilową tonikę stanowi zarazem kadencję, zakończenie III aktu.

Relacje Borysa z Bogiem, odwoływanie się do wiary i religijności ludu rosyjskiego stanowią fundament wielkiej sceny śmierci Borysa. Poruszony, wstrząśnięty opowieścią Pimiena o cudzie uzdrowienia ślepcy jego własnymi łzami wylanymi nad grobem zabitego w Ugliczu carewicza - Borys umiera. Przed śmiercią daje synowi Fiodorowi ostateczne wskazania na temat władzy i sytuacji wewnętrznej Rosji. W recytatywnym *arioso* szeroka i śpiewna linia wokalna (na

tle tremolo smyczków i stojących akordów blachy) dublowana przez smyczki lub drzewo jest tonalna ale i chromatyzowana. W tej scenie Borysa wydziela się wyraźnie osiem taktów, kiedy to car udziela synowi wskazówek na temat religii i wiary: "Stój na straży [...] prawej wiary /świętobliwie czcij świętych bożych/ strzeż ty swej czystości, Fiodor /w niej moc twoja i siła/ i bystrość rozumu i zbawienie"<sup>24</sup>. Pierwsze dwa wersy umuzy- czynione są przez dwukrotnie powtórzone ugrupowanie dwutaktowe na 6/4. Śpiew Borysa i partia orkiestrowa tworzą wielogłosową akordową fakturę, w której śpiew nie posiada wyraźnego piętna melodycznego, jest jakby tylko jednym z głosów tej akordowej całości. Stąd partia wokalna ujęta jest w ruchu sekundowo-repetycyjnym wokół jednego dźwięku (b ces des ces b as b). Związki między akordami ograniczone są do relacji: T S z wyraźnym zakotwiczeniem basu na primie toniki. Zamykająca każdy dwutakt kadencja Des - es przez eksponowanie naturalnego VII stopnia i durowe jego zharmonizowanie tym bardziej jeszcze podkreśla modalny, surowy klimat brzmieniowy tego fragmen- tu. Kolejny czterotakt jest wariantem poprzednio opisanego. Zmiany wariacyjne dotyczą: instrumentacji - a przez to barwy, melodyki (rozdrobienia i progresywne przeniesienia linii melodycznej), struktury architektoniczno-metrycznej (niejednoznaczność podziału na frazy i takty) oraz harmonii. Zmiany te oznaczają wzrost napię- cia w utrzymanej w stałym stylu wypowiedzi Borysa. Gdy w tekście mowa jest o wierze muzyka zmienia się. Prosta, uboga melodyka uzależniona od harmonii, faktura akordowa w porządku modalnym stylizuje prostotę, surowość wokalne faktury starej muzyki koście- lnej.

Po krótkim wezwaniu Fiodora do opieki nad jego siostrą - Kse- nią, rozpoczyna Borys swą, pełną napięć, nerwową, tragiczną, ostatnią przed śmiercią modlitwę. Modlitwa ta rozwija się niespokojnie i prezentuje różne stany duszy bohatera. Całość można by traktować jako kilka części, kilka stadiów swoistej rozmowy Borysa z Bogiem: I - Cierpienie, rozpacz, płacz Borysa (t. II s. 304-5), II - Błaganie (s. 306-7), III - Strach (s. 307-12), IV - Wątpliwości i bunt (s. 318-15), V - Przebłaganie, prośba o przebaczenie (s. 315-318). Dla każdej z tych części przeznacza kompozytor inną muzykę. W cz. I wyodrębniają się dwa stadia: 1. dynamiczny, napięciowy płacz, 2. pełna spokoju prośba.

W odcinku pierwszym Borys woła do Boga "Panie", prosi, by Bóg spojrział na jego łzy i tłumaczy, że nie za siebie się modli. W tym fragmencie linię wokalną tworzy trzy typy zwrotów, intonacji melo- dycznych: intonacja okrzyku (skok kwarty lub kwinty cz. w dół), intonacja mowy (repetycyjność), intonacja bólu, żalu (chromatyczne przesunięcia kolejnych grup repetycyjnych). Istotną rolę odgrywa tu organizacja rytmiczna. Trzyósemkowe wołania "Gospodi" rozdzielone są pięćośsemkową pauzą. W ciągu dalszym śpiew zagęszcza się, by ostatnie zawołania do Boga oddzielić już tylko pauzą ćwierciową. Tło orkiestry: tremolo diatonicznie lub chromatycznie przesuwają- cych się w falującej dynamice akordów, w typowy sposób również wzmagają napięcie.

W odcinku drugim Borys prosi, aby Bóg "z niedostępnej wyżyny" przelał "błogosławione światło" na jego "niewinnych, czy- stych" [...]. Śpiew Borysa wyraźnie się uspokaja. Melodia, pozba- wiona skoków prowadzona w ruchu tercjowo-sekundowo-repetycyjnym ujęta jest w regularne frazowanie. Powstaje tu raczej melodyjne *arioso*. W orkiestrze stale powtarzające się schematy struktur interwałowych w stałym ruchu ósemkowym również kształtują pełne spokoju tło. Podstawową figurą jest zstępująca gama. Dominują dźwięki oktawy raz- i dwukreślnej. Obrazowość przeradza się tu

wręcz w ilustracyjność. Tremolo przedstawia - niepokój, opadająca gama - "przelewanie błogosławionego światła", wysokie oktawy - "nieдоступną wyżynę". Część błagalna posiada właściwie podobną konstrukcję. Najpierw przywołuje Borys "siły niebieskie" i "straże tronu przedwiecznego". Potem prosi, błaga, aby te właśnie siły niebieskie ochroniły swymi skrzydłami jego niewinne dziecko przed krzywdą i pokusą. Tu wezwania Borysa są ciche i proste. Deklamacja tekstu na jednym dźwięku ujęta jest tylko w ramy intonacji zawołania (skok o kwartę w dół). Między kolejnymi zawołaniami gra orkiestra. Niezwykła prostota tonalna (dźwięki toniki) i fakturalna (unisono), dynamika *p*, równomierność ruchu szesnastkowego, kierunek w górę, to, można sądzić nośniki niezwykłego nastroju, nastroju, który przenosi świat opery z rzeczywistego w nierzeczywisty - transcendentny. Dalsza część modlitwy zanoszona jest przez Borysa już jak gdyby w obecności owych sił niebieskich. Borys deklamuje tekst na jednym dźwięku (dwukrotne wychylenie o sekundę), w monotonnym ujęciu metrorytmicznym. Środki muzyczne partii Borysa są tak zredukowane (pod koniec znajduje się w partyturze uwaga "gaworkom"), że stają się tu one nośnikiem tekstu wyłącznie w warstwie treści. Ekspresja jest wydobywana środkami właściwymi wyrazistej mowie, a nie muzycznymi. Środki muzyczne działają w tym fragmencie wyłącznie w orkiestrze, ale pełnią rolę szczególną, wręcz obrazowo-ilustracyjną. Dominuje barwa celesty (tercjowy, diatoniczny pochód w dół) i tremola skrzypiec, dla których tłem jest jednostajny ruch (♩, ♪) fletów i klarinetów z harfą. Tak zestrojony skład instrumentalny jest wyjątkowy w tej operze. Niezwykła barwa celesty jest wprowadzona ponadto tylko w dwóch innych fragmentach. Zawsze chodzi o wspomnienie zabitego przez Borysa chłopczyka. We wszystkich fragmentach z celestą, w szczególności w opisywanej tu modlitwie poprzez instrumentację (połączenie celesty z harfą) przenoszeni jesteśmy w inny świat brzmieniowy, jakby odrealniony, znajdujący się jakby w innym wymiarze. Ale oto "dzwon, żałobny dzwon! [...]" *Tutti* orkiestry, perkusja, dzwony, dzwonki, harfa, fortepian. Akord uderzony *ff* i wyciszony do *pp*, jakby uderzone i wybrzmiewające dzwony wielkiego miasta. Strach, przerażenie Borysa. I znów ingerencja innej rzeczywistości. Zza sceny (to chyba najpewniejszy środek teatralny dla uzyskania wrażenia innego świata niż ten przedstawiony na scenie) czterogłosowy chór *a cappella* komentując nawołuje lud do płaczu: "Płaczcie ludzie. Bo nie ma już w nim życia. Usta jego są nieme, nie daje odpowiedzi. Płaczcie! Alleluja".

Po kolejnym rozdzwonieniu się dzwonów chór śpiewa o umierającym, który buntuje się, drży i wzywa pomocy, ale dla którego nie ma zbawienia. W świecie realnym, tym przedstawionym na scenie Borys wznosi okrzyki przerażenia; przeraża go zarówno realny odgłos dzwonów, jak i zza sceny, jakby z innego świata dochodzący śpiew chóru. Przestraszony Fiodor uspokaja ojca, obiecując: "Pan pomoże." Borys czuje jednak, że jego czas nadszedł. Przerażony wątpi, "czyż już grzechu nie przebłaga". W końcu woła: "O zła śmierci! Jak męczysz ty okrutnie. Poczekaście. Ja car jeszcze! Ja car jeszcze!"

Znacznie wyraźniejsze, niż w tekście jest ścieranie się światów w muzyce. One ścierają się i horyzontalnie i wertykalnie. Dwie różne muzyki występują i równocześnie, i kolejno po sobie. Równocześnie śpiewa chór zza sceny i Borys woła. Ponowne rozdzwonienie wypełnia całą przestrzeń dźwiękową, po czym znów rozlega się muzyka chóru i okrzyki Borysa.

Chór śpiewa *a cappella pp* w skromnej, prostej rytmice. Przeważa równomierny ruch ćwierciowy niekiedy opierający się na półnucie, co wraz z metrum 4/4 czasem przedłużanym do 5/4 w tempie *largo* daje



obraz sylabicznej i wyraźnej deklamacji tekstu. Prostotę podkreśla czterogłosowa faktura utrzymana w skali eolskiej, która raz jeden staje się harmoniczną - przy zawołaniu "Alleluja" (ujętym w kadencję doskonałą: cis Gis cis). W całości przeważają relacje sekundowe, mediantowe, oraz subdominantowe. Jeśli są dominantowe, to oprócz zawołania "Alleluja", dominantą jest molla. Akordy łączone są najbliższą drogą, niekiedy stosuje kompozytor równoległe przesunięcia. Panuje tu porządek modalny, inny jednak od quasi-ludowych modalizmów typowych dla muzyki Musorgskiego i innych ówczesnych kompozytorów rosyjskich. Ze względu na maksymalne uproszczenia całość tego fragmentu chóralnego ma cechy archaiczne raczej, stylistycznie odbiega więc od całej opery a nawet od wszystkich partii chóralnych. Podstawą jego funkcjonowania jest kontekst, zarówno otaczającej go, jak i równoczesnej z nim muzyki. Śpiew chóru a *cappella* odnosi nas do innej niż pierwszoplanowa rzeczywistość. Stylistycznie czujemy tu odniesienie do religii, do Kościoła, do Boga.

Śpiew chóru zza sceny spotyka się z recytatywnymi, pełnymi napięcia zawołaniami Borysa. Tak właśnie - są te zawołania - istotną cechą linii melodycznej, oprócz repetycji, ruchu sekundowego są tu skoki kwarty, tak typowe dla intonacji wołania, okrzyku.

Borysowi towarzyszą w orkiestrze jakby pozostałości bicia dzwonów. Po kadencji chóru na słowie "Alleluja", powraca, przybliża się ów świat rzeczywisty, znów w wielkim *tutti*, ku przerażeniu Borysa rozdzwaniają się dzwony, by chór a *cappella* przypomnieli bohaterom o tym innym, drugim wymiarze życia ludzkiego, wobec którego Borys stale buntuje się: "Ja car jeszcze!" Jednak w końcu car kaja się; w zrywanym, niemal mówionym recytatywie tuż przed śmiercią prosi o przebaczenie: "przebaczcie". Tak, z modlitwą przebłagalną na ustach kończy życie przestępczy, nieprawowity rosyjski car Borys - Musorgskiego.

Borys Godunow - kluczowa postać dzieła Musorgskiego modli się bardzo po ludzku. Modli się za innych, modli się za siebie. Ulega w modlitwach różnym nastrojom: płacze, błaga, boi się, jest pełen wątpliwości, buntuje się, wreszcie prosi o przebaczenie. J. Woroniecki, rozważając "Pełnię modlitwy", wskazuje na dwa podstawowe typy modlitw: chwalebna i błagalna. "Modlitwa jako najważniejsza funkcja powinna najpierw iść do Boga, o Nim myśleć, Jemu służyć, w myśl słów św. Pawła: « a co żyje, żyje Bogu » (Rz 6, 10). Potem dopiero wolno jej się zająć potrzebami modlącego się, w kornej prośbie przedstawić je stwórcy" <sup>26</sup>. Jednocześnie autor formułuje myśl, iż: "Chwałę Bożą, nie mniej od modlitwy szerzy pełnienie woli Bożej w codziennym życiu chrześcijanina" <sup>27</sup>. W dalszym ciągu sprzeciwia się J. Woroniecki istniejącym opiniom o jakoby mniejszej wartości modlitwy błagalnej: "[...] głębokie uzasadnienie w planach Bożych i w naturze człowieka znajduje modlitwa błagalna <sup>28</sup>. [...] gdy się doń z prośbą zwracamy szerzymy jego chwałę, i to tym bardziej powinno być dla nas zachętą aby w modlitwie błagalnej nie ustawać" <sup>29</sup>.

W końcu rozdziału o modlitwie błagalnej przywołuje ks. Woroniecki słowa św. Grzegorza: " Ludzie przez modlitwę zasługują sobie na otrzymanie tego, co Bóg od wieków postanowił im dać, gdy się będą modlić" <sup>30</sup>. Autor widzi więc głębokie uzasadnienie modlitwy błagalnej, zarówno w psychologii człowieka, jak i przede wszystkim w planach Bożych.

Spośród wymienianych w nauczaniu Kościoła czynników psychicznych modlitwy: rozumu, woli, uczucia, czynnik emocjonalny wydaje się odgrywać w modlitwach Borysa rolę podstawową. Są więc te modlitwy bardzo typowe, bardzo ludzkie. Są głęboko uzasadnione

sytuację psychologiczną bohatera, a więc wyraźnie uwzględnione w zamiarach Stwórcy.

Powróćmy raz jeszcze do opisu i analizy muzycznych cech modlitw Borysa. Podsumujmy.

Modlitwy Cara Borysa oddziałują na zasadzie kontekstu. Wydzielają się zawsze stylistycznie z otoczenia, w którym funkcjonują. Funkcjonują albo bezpośrednio w świecie przedstawionym dramatu, albo odwołują się swym językiem, czy stylem do jakiejś innej rzeczywistości, przenoszą nas w jakiś inny świat. Modlitwy Borysa są więc, albo bezpośrednią ekspresją stanów jego duszy wywoływanych zdarzeniami akcji, albo odwołują się do innego czasu, innej przestrzeni, niż tej właściwej dramatowi. Przywołują czas i przestrzeń, albo dawnej świątyni, albo wręcz pozaziemską. Kiedy Borys modli się w świecie przedstawionym dramatu, kiedy modlitwa jest wyrazem jego stanów psychicznych rozwija się dramaturgia recytatywu; zasadniczo ważna staje się tu sfera intonacji wokalne. Linia melodyczna wzbogaca się przez udział chromatyki i eksponowanie skoków interwałowych. Inna jest intonacja płaczu, bólu, cierpienia, inna - wyrazistej mowy, inna - wołania, okrzyku. Działanie intonacji wokalnych podkreślone jest w tych fragmentach środkami instrumentacyjnymi, w szczególności tremolem akordów w postępie diatonicznym, lub chromatycznym - typowym środkiem ekspresyjnym recytatywu w stylu wzburzonym. W tak skomponowanych recytatywach - modlitwach pozostajemy w sferze oddziaływania ekspresji bezpośredniej.

Podstawowymi środkami technicznymi przywoływania czasoprzestrzeni dawnej świątyni jest redukcja i archaizacja. Zwykle w takich sytuacjach ograniczony lub wyeliminowany zostaje świat brzmień instrumentalnych. Linia wokalna śpiewu Borysa lub najwyższego głosu w chórze oparta na dźwiękach skali modalnej nie jest samodzielną linią melodyczną, jest jednym z głosów pionów akordowych zestawianych w porządku modalnym. Przywołaniu rzeczywistości pozaziemskiej służy, oprócz redukcji - ilustracyjność. Partia wokalna uspokaja się, upraszcza się wyraźnie. Prosta linia melodyczna (repetycje, sekundy, tercje) ujęta jest w regularne frazy, tworzy prosty, melodyjny śpiew. Bywa tak, iż uproszczenie linii melodycznej dochodzi do odrzucenia śpiewu na rzecz niemal już tylko deklamacji tekstu. Taki zabieg prowadzi do maksymalnego wydobycia warstwy treści wypowiedzianych słów, jakby zmniejszając rolę warstwy ekspresji. Orkiestra w tych fragmentach odgrywa obrazowo-ilustracyjną rolę. Zastosowane środki fakturalne, dynamiczne, barwowe (w sensie rejestrów) i instrumentacyjne tworzą oryginalne obrazy brzmieniowe. Przypomnijmy owe opadające gamy w wysokich rejestrach, jako przelewanie błogosławionego światła z niedostępnych wyżyn. Wróćmy do zastosowania celesty w trzech tylko fragmentach opery, zawsze tam, gdzie wspomina się zamordowanego przez Borysa chłopczyka. W ostatniej modlitwie Borysa szczególną rolę odgrywa połączenie brzmienia celesty z harfą. Te dwa instrumenty wraz z tremolem skrzypiec tworzą oryginalną atmosferę brzmieniową. Wybrzmiewający długo dźwięk celesty i harfy oraz rozedrganie tremola skrzypiec "wyprowadza" nas niejako ze świata realnego - ze świata konkretnych, precyzyjnie określonych co do czasu trwania dźwięków i przenosi nas w rozbrzmiewającą, jakby z pogłosem przestrzeń. Ze świata zdarzeń rozgrywających się w konkretnym czasie przenoszeni jesteśmy do świata trwających, lub też poza czasem malujących się niewyraźnie obrazów. Odchodzimy od rzeczywistości w kierunku świata nierealnego, w kierunku transcendencji.

Środki muzyczne modlitewnych śpiewów Borysa są wyraźnie

podporządkowane nadrzędnemu założeniu modlitwy. Muzyka podporządkowana jest tu wewnętrznej potrzebie bohatera - potrzebie kontaktu z Bogiem. Spełnia więc warunki stawiane muzyce religijnej w nauczaniu Kościoła. Śpiew religijny, wg słów Ojca św. Jana Pawła II ma się wystrzegać jakiegokolwiek sztuczności. Równocześnie ma wyrazić "[...] taką umiejętność, taką prostotę i zarazem dostojność, aby w samym sposobie [...] śpiewania [...] odzwierciedlił się charakter świętego tekstu"<sup>31</sup>. J. Woroniecki pisze: "Naturalnie, że i w tych granicach wartości artystyczne śpiewu mogą się cudownie rozwinąć"<sup>32</sup>.

O co zawsze chodziło Musorgskiemu? O prawdę. "Trzeba mówić ludziom prawdę [...] Tylko nie kłam - mów prawdę! Ale tę prostą sztukę udźwignąć ciężko. Prawda w sztuce nie znosi z góry narzuconych form [...]"<sup>33</sup>.

W tym chyba Musorgski nigdy nie chybił. Jego muzyka, jego sztuka jest nade wszystko prawdziwa. Niekiedy, dla niektórych wręcz trudna. Jego sztuka nie używa "górnolotnych frazesów". Czuje się, że jego sztuka "nie znosi z góry narzuconych form". Czuje się także, że czasem kompozytorowi trudno takie przesłanie udźwignąć. Jest jednak jego sztuka wolna, swobodna, autentyczna, czasem jakby dzika. Trochę tak, jak określa to Debussy: "On jest i pozostanie jedynym twórcą dalekim od szablonów i oschłych formuł. Nigdy wrażliwość artystyczna nie wyraziła się równie prostymi środkami - ma się wrażenie sztuki tworzonej przez jakiegoś dzikusa, który idąc tropem swej wrażliwości na każdym kroku odkrywa muzykę"<sup>34</sup>.

Powróćmy do pytań początkowych. Kim jest Bóg dla Musorgskiego? Czym jest dla Musorgskiego religia i wiara?

Są to sprawy niezwykle bliskie kompozytorowi, poruszające go, nurtujące jego niespokojne i wrażliwe usposobienie. Ale nie pozbawione są one pewnych trudności, wątpliwości. Problemy te, wydaje się, są tak osobiste, tak ważne, że trudno trafić na ich ślad w publikowanych dokumentach, natomiast tak obficie nasycona jest nimi twórczość kompozytora.

Czy sztuka, czy dzieło może być świadectwem wiary? Wydaje się, że tak. Ojciec św. Jan Paweł II pisze: "Nie znaczy to, że jedynie zdecydowana wiara rodzi sztukę religijną, sama w sobie bowiem sztuka podąża podobnymi drogami, co wiara"<sup>35</sup>. W dalszym ciągu swych rozważań rozszerza znacznie Jan Paweł II możliwość związku sztuki i wiary, a raczej wskazuje na to, iż związek ten jest konieczny: "Ale wszelka autentyczna sztuka jest, na swój sposób, środkiem zbliżenia się do głębszej rzeczywistości, którą wiara ukazuje w pełnym świetle. Świat pozbawiony sztuki z trudem otworzyłby się na wiarę. Byłby narażony na ryzyko, że pozostanie obcy w stosunku do Boga, tak jakby miał do czynienia z Bogiem nieznanym"<sup>36</sup>.

Więc jest sytuacja Musorgskiego prawdopodobnie sytuacją zbliżenia się do wiary, do Boga poprzez dzieło, poprzez sztukę, poprzez autentyczną sztukę.

Ale może być i tak, jak formułuje to Edyta Stein, że nieustanna tęsknota za prawdą jest modlitwą. Bo wg Błogosławionej Siostry Benedykty od Krzyża "kto szuka prawdy, szuka Boga, choćby o tym nie wiedział"<sup>37</sup>.

## P r z y p i s y

<sup>1</sup> J. S a l i j OP. *Rozmowy ze św. Augustynem*. Poznań 1985 s. 169. (słowa św. Augustyna).

<sup>2</sup> K. W o j t y ł a. *Kazania 1962-1978*. Kraków 1980 s. 222.

<sup>3</sup> J. W o r o n i e c k i OP. *Pełnia modlitwy*. Poznań 1982 s.

99.

<sup>4</sup> J. S a l i j OP. *Rozmowy* s. 169.

<sup>5</sup> J. S a l i j OP, jw. s. 169.

<sup>6</sup> L. T o ł s t o j. *Myśli o Bogu*. "Znak" 238: 1974 s. 450.

<sup>7</sup> O. M a n d e l s z t a m. *Poezje*. Tłum. M. Leśniewska. Kraków 1983 s. 45.

<sup>8</sup> Wiemy, że później stosunek Mandelsztama do Boga, do religii, do chrześcijaństwa skryształizował się, upewnił, utrwalił. M. L e ś n i e w s k a. *Osip Mandelsztam a chrześcijaństwo*. "Znak" 365: 1985 s. 20-26.

<sup>9</sup> Z. Szpotański pisze: "[...] dwie najsilniejsze nienawiści, jakie miały Dostojewskim wymierzone były w kościół katolicki i w Polskę". Z. S z p o t a ń s k i. *Dostojewski a barok*. "Znak" 253: 1975 s. 860.

<sup>10</sup> F. D o s t o j e w s k i. *Z notatników*. "Znak" 319-320: 1981 s. 208-209.

<sup>11</sup> Oto spis utworów Musorgskiego, w których modlitwa jest kategorią wypowiedzi postaci. *Modlitwa - pieśń*. Tekst - Lermontowa 1865. *Borys Godunow* 1869. Tekst kompozytora wg Puszkina i Karamzina. *Przed zaśnięciem - pieśń z cyklu W izbie dziecięcej - 1870*. Tekst kompozytora. *Wódz - pieśń z cyklu Pieśni i tańce śmierci* 1875. Tekst A. Goleniszczewa-Kutuzowa. *Chowańszczyzna 1875-1880*. Tekst kompozytora.

<sup>12</sup> Nb cykl ten wydany w Związku Radzieckim w r. 1948 przez wydawnictwo Muzgiz - pomija tę pieśń!

<sup>13</sup> *Śpiewnik historyczny «Tam na błoniu błyszczący kwiecie»*. Kraków 1985 s. 157.

<sup>14</sup> Pojęciem "Raskoł" określa się rozłam w Cerkwi prawosławnej w okresie panowania Piotra Wielkiego. Car i sfery rządzące dążą do wprowadzenia zmian w liturgii, w tekstach modlitewnych, w opracowaniach muzycznych, gestach, sposobach zachowania. Tzw. starowiercy, staroobrzędowcy - raskolnicy występują w obronie tradycji.

<sup>15</sup> M. M u s o r g s k i. *Borys Godunow*. T. 2. Moskwa 1963 s. 223-224.

<sup>16</sup> M u s o r g s k i, jw. t. 2. s. 285.

<sup>17</sup> M u s o r g s k i, jw. t. 2. s. 290.

<sup>18</sup> M u s o r g s k i, jw.

<sup>19</sup> M u s o r g s k i, jw. t. 1. s. 427-428.

<sup>20</sup> M u s o r g s k i, jw. t. 1. s. 439.

<sup>21</sup> M u s o r g s k i, jw. t. 1. s. 495.

<sup>22</sup> M u s o r g s k i, jw. t. 1. s. 522-523.

<sup>23</sup> M u s o r g s k i, jw. t. 1. s. 490.

<sup>24</sup> M u s o r g s k i, jw. t. 2. s. 302-303.

<sup>25</sup> W. W a s i n a - G r o s s m a n. *Muzyka i poetyckie słowo*. Cz. 2, 3. Moskwa 1978 s. 340-365.

<sup>26</sup> W o r o n i e c k i. *Pełnia modlitwy* s. 33.

<sup>27</sup> W o r o n i e c k i. *Pełnia modlitwy* s. 39.

<sup>28</sup> W o r o n i e c k i. *Pełnia modlitwy* s. 41.

<sup>29</sup> W o r o n i e c k i. *Pełnia modlitwy* s. 49.

<sup>30</sup> W o r o n i e c k i. *Pełnia modlitwy* s. 50.

<sup>31</sup> J a n P a w e ł II. *List do wszystkich biskupów Kościoła o tajemnicy i kulcie Eucharystii*. Watykan 1980 s. 34.

<sup>32</sup> W o r o n i e c k i. *Pełnia modlitwy* s. 98.

<sup>33</sup> M. Musorgski. *List do W. W. Stasowa*. M. P. M u s o r g s k i j. *Pisma, biograficzne materiały i dokumenty*. Moskwa 1971 s. 197. Tłum. moje.

<sup>34</sup> Cl. D e b u s s y. *Monsieur Croche antidilletante*. Paryż 1921. Wg G. C h u b o w. *Musorgskij*. Moskwa 1969 s. 710.

<sup>36</sup> J a n P a w e ł II. *Świat pozbawiony sztuki z trudem otwiera się na wiarę i miłość*. J a n P a w e ł II. *Wiara i kultura*. Rzym 1986 s. 292.

<sup>36</sup> J a n P a w e ł II. *Świat pozbawiony* s. 293.

<sup>37</sup> E. Stein. Cyt. wg L. Grygiel. *Świadek prawdy i miłości*. "Tygodnik Powszechny" 18: 1987 s. 1.

## THE PRAYERS OF BORYS GODUNOW IN THE MUSICAL DRAMA

BY MUSORGSKI

### S u m m a r y

Who is God for Musorgski? What do religion and faith mean for him? In the available biographic materials about the composer, the problem is not presented clearly enough - we are unable to recreate the world outlook of this artist. We can, however, try to answer these questions in an indirect way - by asking the characters of the works by Musorgski about their ideas on religion and on God, and by trying to understand their prayers, since the characters of Musorgski's plays do pray very often. Especially rich analytical material is provided by the prayers of Borys Godunow.

This key character of Musorgski's plays composes his prayers in quite a human way: he prays for others and for himself. He succumbs to various moods: he weeps, he begs, he expresses his doubts and his fears, he revolts, and finally he asks for forgiveness. Borys' prayers are either the direct expression of the state of his soul or they hark back to another time and to another place than that of the drama. They evoke the time and space either of an old temple or of an extraterrestrial one.

When Borys prays in the world of the drama, a recitative dramaturgy develops, the melodic line is enriched by the use of chromatics and the exposition of the interval leaps; one can see the differentiation of intonation in his crying, his pain, his suffering, his expressive speech, his outcries. The basic technical means used to recall the time and space of an old temple are reduction and archaization. As usually happens in such situations, the atmosphere of the instrumental sounds is limited or eliminated. The vocal part becomes more quiet and markedly simpler. The musical devices of the prayer songs of Borys are clearly subordinated to the superior scope of the prayer as a contact with God, an interior need of the hero.

Can art or a composition be a testimony of faith? It seems that they can. Musorgski's situation is most probably that of getting closer to God, closer to God through art, through authentic art.