

Mieczysław Tomaszewski

Akademia Muzyczna, Kraków

Penderecki między *sacrum* a *profanum*

I

Swoją postawę estetyczno-filozoficzną streścił niegdyś Krzysztof Penderecki, w sposób na wpół żartobliwy, w zdaniu: „Kusi mnie zarówno *sacrum*, jak *profanum*, Bóg i diabeł, wzniosłość i jej przeciwieństwo”¹.

Pośród ponad stu utworów skomponowanych przez niego na przestrzeni minionego półwiecza znaczna większość nosi charakter profaniczny. Napisał 7 symfonii i 17 koncertów na instrumenty solowe, kilkanaście utworów orkiestrowych operujących idiomek sonorystycznym, wreszcie także kilkanaście utworów kameralnych i tyleż solistycznych². Znaleźć wśród nich można parę dzieł szczególnie znaczących, wybitnych, które stały się sławne, jak *Tren ofiarom Hiroszimy*, czy szczególnie chętnie widziane na estradzie, jak *II. Symfonia*, zwana „*wigilijną*”.

Utwory Pendereckiego o charakterze sakralnym, aczkolwiek mniej liczne, zyskały uznanie i rozgłos co najmniej równy tamtym, jeśli nie większy. Związane organicznie ze swym czasem i miejscem na ziemi, wpisały się nie tylko w kanon muzyki XX wieku nacechowanej sakralnie, ale też w historię współczesnej Europy. *Pasja według św. Łukasza*, *Raj utracony* i *Polskie Requiem* – choćby tylko te trzy dzieła – rezonowały z wyjątkową intensywnością nie tylko poprzez wartość muzyki samej, ale także dzięki temu, że stanowiły wyraz kompozytorskiego zaangażowania w sprawy wyższe niż problemy techniczne, którymi sztuka tego czasu była zajęta niemal wyłącznie i programowo. Ich znaczenie dodatkowe i szczególne polegało na tym, że stanowiły serię utworów, którymi Krzysztof Penderecki – jako pierwszy kompozytor działający w części świata rządzonej przez reżimy komunistyczne – przełamał zakaz komponowania muzyki wysokiej na tematy sakralne. A zarazem odważył się porzucić dotychczasowy, czysto sonorystyczny sposób wypowiedzi – który mu dotąd przynosił uznanie i sukcesy w kręgu zachodniej awangardy – jako niewystarczają-

¹ K. Penderecki, *W poszukiwaniu siebie. Rozmowa z M. Janicką-Słysz*, „Studio”, 1993, nr 8.

² Zob. *Wykaz utworów*, [w:] M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, II. *Odzyskiwanie raju*, Kraków 2009, s. 335–391.

jący dla realizacji własnych wyobrażeń dotyczących sfery sakralnej. Wystawił się na ostracyzm ze strony artystycznego establishmentu, który ze zdziwieniem i dezaprobatą przyjął tak porzucenie dotychczasowego, ultraawangardowego sposobu wypowiedzi, jak i podjęcie tematyki religijnej, w kręgach tych „źle widzianej”.

Autor *Pasji według św. Łukasza* czynił to jako twórca zaangażowany, z pełną świadomością swojej misji:

Moja sztuka – wyznał – wyrastając z korzeni głęboko chrześcijańskich, dąży do odbudowania metafizycznej przestrzeni człowieka strzaskanej przez katalizmy XX wieku. Przywrócenie wymiaru sakralnego rzeczywistości jest jedynym sposobem uratowania człowieka³.

II

Nie tylko czas, również miejsce, w którym Krzysztof Penderecki przyszedł na świat – małe miasteczko małopolskie – nie pozostało bez wpływu na jego twórczość. Autor *Dies irae*, oratorium poświęconego ofiarom Holocaustu, urodzony w roku 1933, zdążył doświadczyć i unieść w pamięci atmosferę paru lat przedwojennych.

Ja się wychowałem otoczony światem żydowskim – powie w jednym z wywiadów. W Dębicy był jeden kościół katolicki i pięć synagog. Pamiętam te śpiewy, które dobiegały mnie z żydowskich bóżnic, mam tę muzykę w uchu⁴.

Był świadkiem eksterminacji społeczności żydowskiej, także terroru stosowanego wobec ludności polskiej – przez jednych i drugich najeźdźców i okupantów. Również przez władze powojenne: zachował w pamięci obraz powstańców z AK w roku 1946 pokazowo wieszanych na rynku miasteczka.

Jak sam to kiedyś określił: „Jestem hybrydą, moja rodzina pochodzi z Kresów, babka ze strony ojca była Ormianką, natomiast dziadek Niemcem”, zarazem – jak dodał – „wielkim patriotą polskim”⁵. Co może paradoksalne: to jemu przede wszystkim zawdzięcza autor *Polskiego Requiem* trzy rodzaje swego trwałego zakorzenienia:

³ K. Penderecki, „*Passio artis et vitae*”. Z K. Pendereckim rozmawiają Z. i Z. Baranowie, [w:] *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1997, s. 68.

⁴ Tamże, s. 79.

⁵ K. Penderecki, *Jestem hybrydą – mówi Krzysztof Penderecki w rozmowie z A. Woźniakowską*, „Na Wschód od Zachodu”, 1992, nr 9.

w sferze miłości ojczyzny, w sferze miłości natury i w sferze wierności wierze. Wszyscy synowie dziadka, bracia matki, poszli do Legionów i wszyscy kolejno ginęli: jedni na polu bitwy, inni – w drugiej już wojnie – na Pawiaku czy w Katyniu. Ojcu (wychowanemu w obrządku greckokatolickim) zdaje się Penderecki zawdzięczać otwartość w sprawach wiary, która wiodła go w stronę ekumenizmu.

Na ukształtowanie się osobowości kompozytora miało wpływ – poza domem rodzinnym – środowisko Krakowa, przejaw niepowtarzalnej koegzystencji tradycji z awangardą. Zdobywając wykształcenie muzyczne, najpierw jako instrumentalista, skrzypek, następnie jako kompozytor, dopełniał je, chodząc na wykłady z zakresu filozofii i filologii klasycznej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Dojrzewał w atmosferze teatru Tadeusza Kantora i Piwnicy pod Baranami z jednej, a wykładów Romana Ingardena i Tadeusza Sinki – z drugiej strony. Miał to szczęście, że jako pierwszego z nauczycieli kompozycji spotkał na swej drodze Franciszka Skołyszewskiego, pedagoga, który naukę ścisłego kontrapunktu uczył godzić z otwieraniem nieograniczonej wyobraźni. Na studiach kompozycji u Artura Malawskiego i Stanisława Wiechowicza dopełniał wykształcenie akademickie. Prywatnie pochłaniał to, co stanowiło zaprzeczenie akademickich zasad: muzykę z za ówczesnej żelaznej kurtyny, ucieleśnioną w najnowszych partyturach i w prezentacjach na Warszawskiej Jesieni utworów Luigiho Nona, Pierre'a Bouleza, Karlheinz Stockhausena, Luciana Beria. Idąc śladem osiągnięć technicznych zachodniej awangardy, opanowując je i przewyższając, niekiedy sposobem „reductio ad extremum”⁶, osiągnął Penderecki własny styl wypowiedzi twórczej nazywany „sonoryzmem ekspresywnym”. Jego najbardziej spektakularne wcielenie zaprezentował w *Trenie* (1960). Komponując w parę lat później *Pasję według św. Łukasza* (1965) pokazał, ku zaskoczeniu krytyków, iż środki sonorystyczne uzyskane w twórczości profanicznej – potraktowane jednak jako środki ekspresji, a nie jako cel sam w sobie – dadzą się z dużym powodzeniem zastosować do twórczości sakralnej, szczególnie do tej o charakterze narracyjnym i dramatycznym.

Sukces potwierdzony wielostronnie i wielokrotnie obu tych dopełniających się tendencji sprawił, iż dalszą drogę życia i twórczości wyznacza u Pendereckiego już tylko pojawianie się kolejnych utworów, na zmianę profanicznych albo sakralnych, przyjmowanych z aprobatą przez słuchaczy filharmonicznych, natomiast ze zdziwieniem lub dezaprobatą przez ortodoksyjnych zwolenników awangardy. To zróżnicowanie pogłębiło się jeszcze od połowy lat siedemdziesiątych, kiedy to Penderecki zaskoczył swoich słuchaczy i krytyków jeszcze jedną odmianą charakteru swoich wypowiedzi: począwszy od *Raju utraconego* (1976–1978) swój styl

⁶ Zob.: *Barbarzyńca w ogrodzie*, [w:] M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, I. *Rozpętanie żywiołów*, Kraków 2008.

osobisty wzbogacił o idiomatykę późnego romantyzmu, przetworzoną w specyficzny i niepowtarzalny styl własny, nazwany „retrowersywnym”.

III

Wśród ponad trzydziestu utworów Pendereckiego o charakterze sakralnym znajdują się kompozycje odmienne z punktu widzenia rozmiarów i charakteru, funkcji i ekspresji, gatunku i stylu. Nie ma choćby dwu, które powtarzałyby jakąś zrealizowaną wcześniej koncepcję. Każdy utwór na swój sposób realizuje swoje zadanie.

Psalmy Dawida to najwcześniejszy z utworów, w których kompozytor, ukończywszy właśnie studia (1958), dotknął sfery *sacrum*. Sięgnął do psalterza Kochanowskiego, by z czterech psalmów wybrać cztery apostrofy do Boga, bardzo bezpośrednie i osobiste: dziękczynne i błagalne. Już w tym wczesnym utworze – skomponowanym na chór i perkusję – zderzył myślenie niderlandzkie z dodekafonicznym, psalmodię z sonoryzmem, punktualistyczne potraktowanie perkusji ze śpiewem *a cappella*.

Stabat Mater powstało cztery lata później i ukazało, jak daleko pójść może synteza dawnego z nowym. Dawnego, reprezentowanego przez zaśpiewy chorałowe, gregoriańskie i wenecką trójchórowość, z nowym, sięgającym sonorystycznego ekstremum. Ekspresję śpiewu dopełniła tu bowiem ekspresja krzyku. Utwór odegrał przy tym w twórczości sakralnej Pendereckiego rolę szczególną: stał się punktem wyjścia dla *Pasji*, w której skład został zresztą włączony.

Pasja według św. Łukasza. Jedynie chyba młodzieńcza odwaga skłoniła Pendereckiego do zmierzenia się z Bachem. Nie poniósł klęski. Jak to określił Stefan Kisielewski: „Powstał utwór bujny i bogaty, wielu asocjacyjnymi kanałami połączony z nurtem ogólnoludzkiej kultury, porywający każdą publiczność...”⁷. Przez muzykologię wpisany do kanonu utworów XX wieku. Został skomponowany w roku 1965, dla uczczenia 700-lecia katedry w Münster. Oratoryjną dramaturgię utworu przejął Penderecki od Bacha, wypełniwszy ją narracją łączącą idiomatykę, nawiązującą do chorału gregoriańskiego, polifonii renesansowej i technik sonorystycznych. Punktem oparcia i odniesienia stały się słowa Ewangelii, dopełniane i celnie komentowane przez frazy wyjęte z psalmów (*Miserere, In Te Domine speravi*), hymnów (*Pange lingua*) i pieśni (*Ecce lignum crucis*), improperiów (*Popule meus*) i sekwencji (*Stabat Mater*). „Sięgnąłem po archetyp pasji – wyjaśniał kompozytor – by wypowiedzieć nie tylko mękę i śmierć Chrystusa, ale i okrucieństwo naszego wieku, męczeństwo Oświęcimia. Chodziło mi o to, aby widz poprzez napięcie i dra-

⁷ S. Kisielewski, „Tygodnik Powszechny”, 1966, nr 42, cyt. za: tenże, *Muzyka i mózg. Eseje*, Kraków 1973, s. 39.

matyzm muzyki został włączony w sam środek zdarzeń”⁸. Chyba nikt w tym wieku nie skomponował utworu tak głęboko przeżytego; starczy pomyśleć o liryzmie arii *Deus meus* czy dramatyzmie sceny u Piłata.

Dies irae, oratorium skomponowane zaledwie w rok po *Pasji*, dedykowane pamięci ofiar Auschwitz, wyrażone zostało językiem również zaangażowanym, ale odmiennym: językiem ekspresjonistycznego plakatu. Chór mniej mówi tu i śpiewa, niż krzyczy i gwizdże. Ze strzępków tekstów z Biblii oraz z Ajschylosa, Paula Valéry’ego, Aragona, Broniewskiego i Różewicza usłyszeć można tylko słowa kluczowe. Do słuchacza dociera słowna miazga żarząca się ekspresją. Kompozytor wyjaśnia: Oratorium to „zbudowane z trzech wielkich tematów: *Lamentatio*, *Apocalypsis* i *Apotheosis*, zostało pomyślane jako obraz zwycięstwa życia nad śmiercią”⁹.

Utrenija I., czyli *Złożenie do grobu* (1970), i *Utrenija II.*, czyli *Zmartwychwstanie* (1971), dwie dopełniające się kantaty o charakterze oratoryjnym. Zainspirowane zostały tradycją sakralną prawosławia, sentymentem zrodzonym w latach młodości, gdy Penderecki wraz z ojcem bywał na nabożeństwach w cerkwi, i zeknieniem się z ortodoksyjną liturgią – na żywo: w Moskwie i Zagorsku, w Serbii i Bułgarii. Powstało niemal fotograficzne odbicie klimatu liturgii cerkiewnej, tego przepłotu żarliwej ekstazy i głębokiej kontemplacji. Urzeczenie głębią brzmień basowych sięgających dna.

Canticum canticorum Salomonis, utwór, który wydaje się być dziełem innego kompozytora. Skomponowany w roku 1973 jako kantata na 16-głosowy chór i orkiestrę kameralną, stał się wirtuozerskim popisem, pełnym wyrafinowania. Wybrane zdania z Pieśni nad pieśniami wyrażone zostały przez wykwintną tkaninę kontrapunktu ze szczególną subtelnością. Niezbyt łatwo znaleźć w tej zmysłowości brzmień drugie, mistyczne dno utworu.

Magnificat, monumentalna kantata skomponowana w roku 1974 dla uczczenia monumentalnego, 1200-letniego jubileuszu katedry w Salzburgu nosi na sobie ślady przełomu i szukania drogi. Jest dokumentem wycofywania się z czystego sonoryzmu na rzecz techniki kontrapunktycznej, ale podniesionej do trzeciej potęgi. Operującej nie poszczególnymi głosami, ale całymi ich wiązkami. Trzeba się dobrze wsłuchać, by uchwycić liryczny ton tego wyznania, zawarty w słowach: „Wielbi dusza moja Pana...”.

Przebudzenie Jakuba. Jeszcze jeden dokument przełomu, zarazem – pożegnania z sonoryzmem w stanie czystym. Każde brzmienie, począwszy od dziwnego, jakby nie z tej ziemi pochodzącego, odgłosu dwunastu okaryn zdaje się nam coś opowiadać. Penderecki nie nazwał *Przebudzenia* poematem symfonicznym, ale

⁸ K. Penderecki, *Passio artis et vitae...*, [w:] *Labirynt czasu...*, dz. cyt., s. 67.

⁹ Tamże, s. 68.

jest ono nim niewątpliwie, jego XX-wiecznym echem. Przesłanie utworu, natury sakralnej, zostaje tu wyrażone wprawdzie bez słów, ale jest jednoznaczne; nie tylko poprzez tytuł utworu, ale i przez motto wpisane do partytury: „Zaprawdę Pan jest na tym miejscu, a jam nie wiedział”.

Raj utracony. Dzieło monumentalne, komponowane na przestrzeni trzech lat (1976–1978). Nawiązując do wczesnobarokowej tradycji dookreślił je Penderecki terminem *sacra rappresentazione*. Pod względem stylu nawiązał jednak nie do wczesnego baroku, a do późnego romantyzmu, odkrywszy właśnie dla siebie urodę i ekspresję nie do końca spełnionego w swym własnym czasie symfoniizmu. Dzieje człowieka, jego upadku i odkupienia, walka szatana z Bogiem i Boga z szatanem – o człowieka – zostały tu ukazane z wielkim rozmachem i pełnią środków. Punkt wyjścia stanowił tekst Johna Milтона, ale znaczące stało się jego dopowiedzenie poprzez fragmenty wyjęte z Księgi Rodzaju przez sekwencję *Dies irae*, a przede wszystkim przez chorał protestancki, pojawiający się w momencie kulminacyjnym jako cytat z Bacha: *O grosse Lieb*.

Te Deum, powstałe w roku 1979, stanowi wyraz bezpośredniej i spontanicznej reakcji na wybór Karola Wojtyły na papieża. Ma kształt i charakter szeroko rozbudowanej kantaty na chór, czworo solistów i orkiestrę. Po raz pierwszy zaprezentował ją Penderecki w Asyżu; w kraju – w latach osiemdziesiątych, w czasie rodzącej się i działającej „Solidarności” – była przyjmowana jako akt natury patriotycznej. W punkcie kulminacyjnym utworu, po frazie błagalnej łacińskiego hymnu („*Salvum fac populum tuum, Domine*”), kazał Penderecki zabrzmieć z oddali, w zupełnej ciszy – pieśni *Boże, coś Polskę*. Zabrzmieć ze słowami w brzmieniu historycznym: „Ojczyznę wolną racz nam z w r ó c i ć, Panie!”

Polskie Requiem rodziło się powoli, zrazu w latach szczególnych, nabrzmiałych historią: 1980–1984. Podobnie jak przy *Pasji*, wszystko zaczęło się od fragmentu, od inspirowanej duchem Mozarta *Lacrimosy*. Jej muzyka miała uczcić pamięć gdańskich stoczniovców. Potem już krok po kroku powstawała ta kompozycja monumentalna, właściwie archipeląg utworów dokumentujących losy Polski i Polaków czasów niedawno minionych i tych najbardziej aktualnych, naznaczonych walką przeciw zniewoleniu. Już jako *post scriptum* włączył Penderecki do swego *Requiem* (w roku 2005) *Chaconę*, fragment czysto instrumentalny i powściągliwy w użyciu nowoczesnych środków, napisany w reakcji na śmierć „polskiego” papieża.

Każda z części *Polskiego Requiem* opartych na tekście łacińskiej *missa pro defunctis* została przez kompozytora opatrzona znaczącą dedykacją, kierującą myśl słuchacza w stronę miejsc, wydarzeń i ludzi będących symbolami polskiej martyrologii i bohaterstwa: Katynia, Auschwitz, warszawskiego Getta, powstania warszawskiego, ojca Maksymiliana Kolbe, kardynała Stefana Wyszyńskiego, Jana Pawła II. Utwór stanowiący wyraz maksymalnego zaangażowania kompo-

zytora w swoje „tu i teraz”, będący reakcją na grozę historii, protestem wobec obu XX-wiecznych totalitaryzmów.

Siedem Bram Jerozolimy, wielka kantata uważana przez kompozytora zarazem za jego *VII Symfonię*. Napisana w roku 1996, na trzecztyściecie Jerozolimy i tam wykonana po raz pierwszy. W rękopisie partytury znalazły się słowa dedykacji: „ad maiorem Dei gloriam”. Punkt wyjścia stanowił przemyślany zespół tekstów wybrany z Księgi Psalmów, jednoczącej świat Starego i Nowego Testamentu. Nie zabrakło tych, z których odczytać można zapowiedź nadejścia Chrystusa, umyślnie, niemal w prowokacyjnym geście do utworu wprowadzonych. Dopełnienie przyniosły szczególnie dynamiczne i dramatyczne partie pochodzące z ksiąg Izajasza, Ezechiela, Jeremiasza i Daniela. Dokonała się synteza idei i środków o podwyższonej ekspresji.

Credo, jak dotychczas ostatnie z wielkich dzieł Pendereckiego o charakterze sakralnym. Zdaje się owocem głębokiego skupienia, uderza prawdą wyrazu. Przynosi wyznanie wiary wyrażone w sposób szczególnie osobisty. Kanoniczny tekst wyznania wiary dopełniony został śpiewami pochodzącymi z liturgii Wielkiego Tygodnia (*Pange lingua*, *Salve festa dies*, *Crux fidelis* i *Popule meus*), ze szczególnie bliskiego kompozytorowi repertuaru polskiej pieśni religijnej (*Ludu mój, ludu*, i *Któryś cierpiał za nas rany*), a także, przelotnie, z niemieckiej tradycji protestanckiej (chorał *Auf tiefer Not*). W niektórych partiach utworu – szczególnie w *Incarnatus* i *Crucifixus* – ton liryczny osiąga pełnię i głębię zdolną słuchacza wzruszyć i poruszyć. *Credo* miało być pierwszym ogniwem pełnego cyklu mszalnego. Pełnię cyklu udało się Pendereckiemu, jak dotąd, złożyć jedynie z rozsianych na przestrzeni ostatnich paru lat fragmentów; powstała całość określona jako *Missa brevis*.

Kadisze, w twórczości sakralnej Pendereckiego zajmuje miejsce szczególne. Powstał wprawdzie z inspiracji zewnętrznej, skomponowany dla uczczenia pamięci mieszkańców łódzkiego getta, zlikwidowanego przez Niemców pod koniec wojny, ale stał się jeszcze jednym – po *Dies irae* i *Brygadzie śmierci* – dokumentem zachowania w pamięci „czasów pogardy”. Zdziwiał jako utwór złożony z czterech rodzajów muzyki nieprzystających do siebie: z przejmującej grozą wierszowanej relacji kilkunastoletniego chłopca, z paru fraz Jeremiaszowych lamentacji, z wyrecytowanej przez zespół dziesięciu mężczyzn (tworzących minjan) modlitwy młodzianków w piecu gorejącym i z właściwego kadiszu, jednej z jego odmian, odśpiewanego *in crudo*. Tym, co łączy – stał się autentyzm, prawda wyrazu niemal dotykająca.

Missa brevis, komponowana od paru lat na chór *a cappella*, dojrzała do pełni w ostatnich miesiącach. Skromna co do rodzaju wykonawczej obsady i co do repertuaru środków technicznych, przyniosła muzykę, która nie ma zdziwiać, a jednoczyć i skupiać. Ma szanse, by towarzyszyć liturgii.

IV

Twórczość sakralna Krzysztofa Pendereckiego wyróżnia się – pośród współczesnej mu twórczości europejskiej podobnego rodzaju i charakteru – zespołem właściwości szczególnych, sobie właściwych.

W sposób wyrazisty w całokształcie twórczości sakralnej Pendereckiego przejawia się jej charakter ekumeniczny. Można sądzić, iż jest on nawet przez kompozytora szczególnie akcentowany. Zdradza to już sam wybór gatunków: katolickie *Stabat Mater*, *Magnificat*, *Te Deum*, *Polskie Requiem*, *Credo*, *Agnus Dei* (dla *Requiem der Versöhnung*), *Veni Creator*, *Hymn do św. Wojciecha* i *Missa brevis*, katolicko-ewangelicka *Pasja*, obie prawosławne *Jutrznie*, a także *Pieśń cherubinów* i *Hymn do św. Daniła*, starotestamentowe *Psalmy Dawida* i *Canticum canticorum*, czyli *Sir ha sirim*, oparte nie tylko na psalmach *Siedem bram Jerozolimy*, hebrajski *Kadisz*. A ponadto świadczy o tym także charakterystyczna dla Pendereckiego metoda dopowiadania tekstu głównego danego utworu przez zderzane z nim dopowiadająco lub kontrapunktująco teksty odmienne. Nawet w utworach profanicznych sięga Penderecki po ekumeniczne tematy: w *Czarnej masce* „przy wspólnym stole – jak objaśnia kompozytor – spotykają się Żyd, hugonot, jansenista, pastor ewangelicki i opat katolicki”. Jak przy tej okazji wyznaje: „nigdy nie lubiłem ortodoksji, jednoznacznej z dogmatyzmem i nietolerancją”¹⁰.

Z natury swej uniwersalne *sacrum* zostaje u Pendereckiego nierzadko dobarwione przez intonacje polskie. Mają one charakter znaczący, nieprzypadkowy: chodzi z reguły o włączanie do utworu opartego na tekstach łacińskich polskich pieśni religijnych o szczególnym znaczeniu, niekiedy wyrażisíce patriotycznym: *Boże, coś Polskę* (w *Te Deum*), *Święty Boże* (w *Pasji* i *Polskim Requiem*), *Ludu mój, ludu* i *Któryś cierpiał za nas rany* (w *Credo*). W realiach reżimu komunistycznego miało to określony wydźwięk, podobnie jak opatrywanie utworu dedykacjami jednoznacznie patriotycznymi.

Muzyka sakralna Pendereckiego w sposób unikalny zestrza ze sobą w spójną, komplementarną całość elementy tradycji muzycznej i nowoczesności. Z jednej strony, widoczne jest nawiązywanie do gatunków o utrwalonej tradycji (*pasja*, *rap-presentazione*, kantata i *requiem*), po to, by je indywidualnie, ze względów ekspresyjnych, przekształcać, z drugiej, stosowanie – w odpowiednich momentach – technik sonorystycznych, w syntezie lub w zderzeniu z momentami neotonalnymi. Zdaniem kompozytora, wielkie emocje niesione przez odwieczne tematy, niosące wzniosłe idee, w formach o szerokim rozmachu – muszą mieć trwały punkt oparcia w tradycji. Był i jest przekonany, iż „bez korzeni nie ostoi się żadna twórczość”¹¹.

¹⁰ K. Penderecki, *Passio artis et vitae...*, [w:] *Labirynt czasu...*, dz. cyt., s. 68.

¹¹ Tenże, *Elegia na umierający las*, [w:] *Labirynt czasu...*, dz. cyt., s. 40.

W strukturę psychiczną Pendereckiego jako twórcy wkomponowana została niezbędność końcowej refleksji, morału, humanistycznego przesłania. Wszystkie jego utwory, nie tylko te o charakterze czysto sakralnym, dążą ku finałowej refleksji. W tym sensie można by zaliczyć twórcę *Pasji*, *Dies irae* i *Polskiego Requiem*, ale także *Diabłów z Loudun*, *Czarnej maski* czy *Pieśni Przemijania (VIII Symfonii)* i *Pieśni zadumy i nostalgii* – do muzycznych moralistów.

V

Twórczość Pendereckiego przenika egzystencjalistyczna świadomość obecności śmierci w cywilizacji współczesnej i poczucie głębokiego kryzysu kultury. Jako twórca ze swej natury i w wyniku doświadczeń niesionych przez własny czas, „czas apokalipsy i nadziei”, nie mógł pozostać obojętny, żyjący za osłoną alibi nazywanego ideą autotelizmu sztuki. Należy do twórców zaangażowanych, w pełni zaangażowanych. Do tych, których dzieło przynosi reakcję na historię, świat i życie. Rozgrywa się w polu wartości i staje po ich stronie.

Swój jednoznacznie ujęty punkt widzenia określił publicznie w roku 1987, w przemówieniu wygłoszonym na Uniwersytecie w Poznaniu z okazji uzyskania kolejnego z doktoratów honoris causa: „Po raz któryś w dziejach człowieka potwierdziło się, że próba odejścia od Boga, a zwłaszcza zuchwała woła dorównaniu Mu, kończy się straszliwym i żalonym upadkiem”¹². Antidotum upatrywał i upatruje w „podwójnym zakorzenieniu sztuki – w ziemi i w niebie”¹³.

Sam dążył i dąży do tego, by swe utwory, nawet te tragiczne czy nastrojone apokaliptycznie, kończyły się akcentem nadziei. *Pasję* zamyka fraza niosąca słowa: „In Te, Domine, speravi”. *Dies irae* wybrzmiewa tekstem: „Absorpta est mors in victoria”, wyjętym z Listu św. Pawła do Koryntian.

Ostatnie dwa wielkie, symfoniczne cykle pieśni zamyka Penderecki, przecież nie przypadkowo, zwrotami o podobnym wydźwięku i sensie. *Pieśni przemijania* (2005–2008) – głosem solisty i chóru – kończy strofa wiersza Achima von Arnim:

Ogarnęła mię radość,
Świat stoi przede mną otworem,
Duch rozprzestrzenia się w Bogu,
Droga jest nieskończona.

¹² K. Penderecki, *Kulturotwórcza moc chrześcijaństwa*, „Tygodnik Powszechny”, 1988, nr 1.

¹³ Tenże, *Elegia na umierający las*, dz. cyt., s. 39–40.

A konkluzja niedawno ukończonego cyklu pieśni polskich, nazwanego *Pieśniami zadumy i nostalgii* (2011), wyrażona została znacząco słowami strofy z arcywiersza Kazimierza Tetmajera:

Na Anioł Pański biją dzwony,
 Niech będzie Chrystus pozdrowiony,
 Niech będzie Maria pozdrowiona,
 W niebiosach kędyś głos ich kona...

Penderecki – Between *Sacrum* and *Profanum*

Krzysztof Penderecki summed up his aesthetic and philosophical attitude stating wittily: „I am tempted by both the *sacrum* and the *profanum*, God and the devil, the sublime and its violation”. Amongst over a hundred compositions he has created over the last half-century a considerable majority are of profane nature. Some of them, of significant importance, became known world-wide, e.g. *Threnody to the Victims of Hiroshima*. His sacred compositions, albeit not so numerous, also won general acclaim and recognition from professionals and public, almost equal to profane ones. They gained their well-deserved place in the canon of the 20th-century sacred music, as well as in the history of the modern Europe, as organically linked to the time and place of the earth. *St. Luke's Passion*, *Paradise Lost* and *Polish Requiem* – even those three compositions resonated with exceptional intensity not only due to the value of the sacred music, but also as an expression of the composer's involvement in the higher matters, above technicalities in which the art of the time was largely and programmatically engrossed. Their additional and peculiar value lied in the fact that they formed a series of compositions, by which Krzysztof Penderecki – as the first composer of the communist-regimented countries – broke the ban on composing the higher music on sacred themes. At the same time, he was brave enough to renounce his sonoric, up to that time, way of expression – which brought him fame and success among the western avant-garde – as not sufficient enough to realise his own visions in the sphere of sacred art. Therefore he created his compositions with full commitment, with full awareness of his mission: „My art – as he confessed – with its deep Christian roots, aims at re-building the metaphysical space of human being, shattered by the cataclysms of the 20th century. To restore the sacred dimension of reality is one way of saving man“.

The sacred compositions of Krzysztof Penderecki outstand the contemporary European music – due to their unique features. Their distinct ecumenical character can be

revealed even in the very selection of genres: Catholic *Stabat Mater*, *Magnificat*, *Te Deum*, *Polish Requiem*, *Credo*, *Veni Creator*, *Hymn to St. Adalbert* and *Missa brevis*, Catholic and Evangelical *Passion*, Orthodox – both *Matins*, as well as *Song Cherubins* and *Hymn to St. Danilov*, the Old-Testamental *Psalms of David* and *Canticum canticorum* i.e. *Sir ha sirim*, based not only on psalms – *Seven Gates of Jerusalem*, the Hebrew *Kaddish*. Yet the universal, by nature, *sacrum* is often tinted with Polish intonations. These are usually Polish religious songs, sometimes plainly patriotic, which are incorporated into compositions based on Latin lyrics: *Boże, coś Polskę* [God Thou Hast Poland] (in *Te Deum*), *Święty Boże /The Trisagion/* (in *Passion* and in *Polish Requiem*), *Ludu mój ludu /People of My People/* and *Któryś cierpiał za nas rany /You who suffered wounds for us/* (in *Credo*).

The sacred music of Krzysztof Penderecki in a single way tune up, into one, coherent, and completed whole, the elements of music tradition and modernity. According to the composer, huge emotions triggered out by everlasting issues, when bringing lofty ideas – in grand-scale music forms – must be founded on tradition. Krzysztof Penderecki has always been convinced that “no artistic creativity can survive without roots”. The psychological structure of the composer has also encompassed a closing thought, a moral, a humanistic message. All his compositions aim at the final reflection. In this sense, the creator of *Passion*, *Dies irae*, *Polish Requiem*, as well as *The Devils of Loudun*, *The Black Mask* or *Song of Passing (Symphony No. 8)* and *Song of Reverie and Nostalgia* – can be ranked amongst the music moralist.

Penderecki's compositions are permeated with existential awareness of the existence of death in modern civilisation and an acute feeling of the deep crisis of culture. As a creator, by nature and in effect of the experiences of his time, “the time of Apocalypse and hope”, he could not stay aloof, living behind the curtain of alibi offered by the idea of artistic autotelism. On the contrary, he belongs to the group of fully involved composers. Those to whom a work of art is a reaction to history, life and the world. The art which takes place within the area of values and takes their side. In his public declaration he explicitly stated his viewpoint: “One more time, in man's history, it has been proved that every attempt to turn away from God, especially a bold wish to equal Him, invariably ends with a pathetic fall. His antidote has always been “the double rootedness of art – in the earth and in the air”.

Słowa kluczowe Krzysztof Penderecki, współczesna muzyka europejska, muzyka XX wieku

Keywords Krzysztof Penderecki, contemporary European music, music in the 20th century