

Regina Chłopicka

Akademia Muzyczna, Kraków

## Muzyka sakralna na chór *a cappella* Krzysztofa Pendereckiego

### I. Wprowadzenie

1. Odbierając w Rzymie Wielki Krzyż Zakonu Kawalerów Maltańskich „Pro Merito Melitensi”, Krzysztof Penderecki przypomniał zapomniane słowa Johanesa Tinctorisa o funkcji muzyki, która powinna: „Boga radować, diabła zmuszać do ucieczki, umysły przyziemne podnosić, chorych leczyć, w trudach ulgę dawać”.

Krzysztof Penderecki – fascynująca, renesansowa osobowość twórcy naszych czasów: kompozytor i dyrygent, człowiek natury i kultury – jest twórcą o wielu obliczach. Określany jako „klasyk XX wieku”, wciąż podejmuje nowe wyzwania:

Odczuwam w sobie potrzebę zmienności, niektórzy przypisują mi cechy mitycznego Prometeusza, który wciąż odmienia swe twarze. Kusi mnie zarówno *sacrum* jak *profanum*, Bóg i diabeł, wzniosłość i jej przekraczanie<sup>1</sup>.

Jego muzyka nie pozostawia słuchacza obojętnym, wzbudza różnorodne emocje, wciągając w indywidualny, niepowtarzalny świat wyobraźni artysty. Poszukiwanie prawdy o człowieku i świecie jest rozpięte między dramatycznym drążeniem sfery ciemności i zła a symboliczną tęsknotą do „świętej rzeczywistości”, która w każdym miejscu i czasie niesie znak nadziei.

2. Muzyka Krzysztofa Pendereckiego na chór *a cappella* związana jest szczególnie ze sferą *sacrum*. Krzysztof Penderecki mówił o swej sztuce:

Moja sztuka, wyrastając z korzeni głęboko chrześcijańskich, dąży do odbudowania metafizycznej przestrzeni człowieka strzaskanej przez kataklizmy

---

<sup>1</sup> „*Passio artis et vitae*”. Z Krzysztofem Pendereckim rozmawiają Anna i Zbigniew Baranowie, [w:] K. Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1997, s. 13–14.

XX wieku. Przywrócenie wymiaru sakralnego rzeczywistości jest jedynym sposobem uratowania człowieka<sup>2</sup>.

Z jednej strony, Penderecki przywołuje wielowiekową praktykę Kościoła skupiającego wiernych na modlitwie wspólnoty: od śpiewanych chóralnie hymnów i pieśni religijnych, aż do antyfon powtarzanych przez wiernych między wersetami psalmów. Z drugiej – wpisuje się w muzyczną tradycję wielkich mistrzów przeszłości: nawiązuje do renesansowego kontrapunktu i pełni brzmienia (od Ockeghema do Palestriny) czy barokowych modlitewnych chórów i chorałów (Bach), w których piękno brzmienia zespolonych głosów wokalnych skierowane jest ku sferze „świętej rzeczywistości”.

3. Przedstawiony tekst ma na celu zbadanie wybranych sakralnych utworów *a cappella* Krzysztofa Pendereckiego z punktu widzenia zastosowanych technik kompozytorskich, relacji słowa i dźwięku oraz wybranych problemów dramaturgii i formy. Celem badania jest wyróżnienie głównych cech stylu kompozytora w muzyce na chór *a cappella*.

## II. Krzysztof Penderecki – muzyka sakralna na chór *a cappella*

### 1. Czas powstania, źródła tekstów, funkcje utworów

Utwory na chór *a cappella* powstają na przestrzeni ponad pół wieku – od napisanego w roku 1958 psalmu *Będę Cię wielbił, Panie z Psalmów Dawida* i sekwencji *Stabat Mater* (1962) z *Pasji według św. Łukasza*, przez *Sicut locutus est* (1973–74) z *Magnificat* i *De profundis* (1996) z *Siedmiu Bram Jerozolimy*, do błagalnej modlitwy *Prosimy Cię, abys nas na wieki nie wydawał* (2009) z *Kadiszu* i wieloczęściowej *Missa brevis*, przeznaczonej w całości na chór *a cappella*. Jej prawykonanie miało miejsce 6 stycznia 2013 roku w kościele św. Tomasza w Lipsku.

Wymienione utwory powstawały w różnym czasie i często pisane były odmiennym językiem dźwiękowym, jednak stanowią w twórczości kompozytora grupę utworów stosunkowo jednorodną z punktu widzenia cech stylu, co sam kompozytor potwierdził w wywiadzie: „Tak samo pisałem na chór 20 i 50 lat temu. To mój styl pisania muzyki chóralnej. Został przeze mnie odkryty w latach 50. i dalej będę pisał muzykę chóralną w takim stylu”<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Tamże, s. 67–68.

<sup>3</sup> *Polskie prawykonanie „Missa brevis” Krzysztofa Pendereckiego. Rozmowa Mai Korbut z kompozytorem*, „Dziennik Bałtycki”, 14.01.2013.

Kompozycje na chór *a cappella* stanowią wyodrębnione części w ramach wielkich form wokalnie-instrumentalnych lub zakomponowane są jako utwory samodzielne, zazwyczaj dedykowane przyjaciołom lub związane z określonymi wydarzeniami.

Warstwa słowna utworów zaczerpnięta jest z tekstów biblijnych i liturgicznych (liturgii łacińskiej, a także prawosławnej) o różnej formie, treści i charakterze (modlitewnym, pochwalnym, lamentacyjnym, błagalnym czy medytacyjnym). W utworach kantatowo-oratoryjnych części na chór *a cappella* pełnią szczególną funkcję w dramaturgii utworu, zazwyczaj wprowadzając słuchacza poprzez pełną skupienia refleksję i medytację modlitewną w czas i przestrzeń sakralną. A chociaż dochodzi niekiedy do przełamania liturgicznej tradycji przez wdarcie się subiektywnej emocji człowieka w dramatycznej kulminacji czy wołaniu (np. w *Stabat Mater* czy *Agnus Dei*), pozwala to w sposób szczególnie odczuć żywą więź między muzyczną tradycją a perspektywą współczesnego człowieka.

## 2. Od *Psalmów Dawida* do *Magnificat*

Do utworów na chór *a cappella* powstałych do połowy lat 70. i wchodzących w skład większych całości należą: Psalm *Będę Cię wielbił, Panie* – druga część *Psalmów Dawida* z 1958 roku na chór mieszany i perkusję, cztery chóry *a cappella* włączone do *Pasji według św. Łukasza* oraz *Sicut locutus est* z *Magnificat*. Kompozycje, choć znacznie się różnią, łączy m.in. język muzyczny, związany z dominacją techniki 12-dźwiękowej opartej na seriach lub stosowanej swobodnie, i szczególne znaczenie kształtu brzmieniowego.

### 2.1. Psalm *Będę Cię wielbił, Panie*

Druga część *Psalmów Dawida* – *Będę Cię wielbił, Panie* na chór *a cappella* – jest oparta na kilku wybranych wersach Psalmu 30 w przekładzie Jana Kochanowskiego, choć kompozytor przygotował dla utworu także ich wersję łacińską (*Exaltabo Te, Domine*). Tekst ma charakter pochwalny, jednak w interpretacji muzycznej przeważa pełna powagi modlitewna refleksja.

Narracja muzyczna oparta jest na 12-dźwiękowej serii, w której dominują pochody sekundowe, choć ekspozycja serii, otwierająca część, przywołuje melodyczny kształt i intonacje śpiewu chorałowego (przykład 1). Z jednej strony, zwraca uwagę specyficzna konstrukcja serii, z drugiej – stosowanie w przebiegu muzycznym różnych postaci serii w fakturze kontrapunktycznej, która potęguje ciągłość narracji i podkreśla jej refleksyjno-modlitewny charakter.



ewangelicznego. Język dźwiękowy oparty jest na dwóch seriach 12-dźwiękowych o kunsztownej konstrukcji, w których szczególną funkcję pełnią interwały tercji, sekundy małej i trytonu (przykład 2). Z komórek serii wywiedzione są motywy i tematy *Pasji*.

I seria

II seria

Przykład 2. K. Penderecki, *Pasja według św. Łukasza* – dwie serie 12-dźwiękowe.

W scenach dramatycznych, szczególnie z udziałem *turby*, kompozytor stosuje także bogaty repertuar niekonwencjonalnych środków wokalnych i instrumentalnych. W chórach komentujących *a cappella* dominują jednak dźwięki o określonej wysokości i wydłużonym trwaniu oraz repetycje pojedynczych dźwięków czy komórek serii, rytualizujące przebieg narracji. Ostatnie cztery dźwięki drugiej serii tworzą motyw B–A–C–H, który pełni funkcję podstawy, np. w *Miserere* na chór *a cappella* czy w rozbudowanej *Passacaglii Popule meus*. Motyw ten można interpretować jako symboliczny hołd złożony przez współczesnego kompozytora swemu wielkiemu poprzednikowi. Specyfiką budowy *Pasji* jest generalny plan centrów dźwiękowych wykorzystujących pochodz kwintowy (g–d–a–e) – rozpoczyna ją zwiokrotniona oktawa „g”, a kończy pełny trójdźwięk E-dur.

Psalm *Ut quid Domine recessisti longe* („Czemu, o Panie, stoisz z daleka”, Ps 9 [10], 1) komentuje dramatyczną scenę „Pojmania”. Przyciszoną, jakby zindywidualizowaną narrację opartą na kontrapunktycznym splocie głosów melodycznych kończy wspólnotowe, wyraziste, pełne smutku wezwanie *Domine*, które pozostaje bez odpowiedzi.

Psalm *Miserere mei, Deus* („Zmiłuj się nade mną, Boże”, Ps 55 [56], 2) skomponowany na trzy chóry mieszane stanowi rozbudowaną część *Pasji*, rozgrywającą się w trzech fazach o specyficznym, statycznym, stopionym brzmieniu. Psalm jest rodzajem muzycznego komentarza do poprzedzającej sceny „Naigrawania u arcykapłana”, w tekście znajdujemy słowa skargi: „bo mnie podeptał człowiek..., utrapił mnie”. Narracja muzyczna napisana jest w ścisłym kontrapunkcie 12-dźwiękowym z wyróżnionym symbolicznie motywem B–A–C–H. Charakter błagalny

podkreślony jest przez wielokrotnie powracające (oparte na pierwszej części drugiej serii) wyróżnione melodycznie wezwanie *Miserere* (przykład 3).

⑫ *Selmo a cappella*

CORI  $\frac{4}{4}$

I

II

III

CORI  $\frac{5}{4}$

rag

S

A

I

II

III

The musical score is for a cappella setting of the Miserere. It features three choirs (I, II, III) and a soloist (rag). The score is in 4/4 and 5/4 time signatures. It includes vocal lines for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) with lyrics in Latin. The score is divided into sections I, II, and III, with various dynamics and articulations.

Przykład 3. K. Penderecki, *Pasja według św. Łukasza. Miserere* – początek.

...*in pulverem mortis deduxisti me* (1965) – „do prochu śmierci doprowadziłeś mnie”. Psalm przeznaczony na trzy chóry *a cappella* ma w przeciwieństwie do

innych chórów *a cappella* z *Pasji* charakter wyraźnie dramatyczny. Ciągłe zmieniająca się ilość głosów, rodzaje artykulacji i silne kontrasty w zakresie dynamiki tworzą muzyczną scenę dramatyczną będącą odpowiedzią na sytuację po ukrzyżowaniu Chrystusa: „przebodli ręce i nogi moje, [...] o suknię moją los rzucali”. Narracja muzyczna o bogato zróżnicowanych fakturach prowadzi do kulminacji na błagalnym wezwaniu „Ale ty, Panie, [...] ku obronie mojej wejrzyj”. Ramy części stanowią dwa dwugłosowe odcinki prezentujące postać oryginalną i inwersję serii pierwszej, napisane w podwójnym kontrapunkcie. Pełnią one funkcję modlitewnego prologu i epilogu dla części, nawiązując do gregoriańskiego kształtowania melodycznego.

*Stabat Mater* (1962) to rozwijający się w trzech fazach udratyzowany lament, zakomponowany przestrzennie na trzy chóry. Tekst słowny obejmuje sześć tercyn wybranych ze średniowiecznej sekwencji *Stabat Mater*. Stanowi słowno-muzyczny komentarz do sceny rozmowy Ukrzyżowanego z matką, ale równocześnie poprzez potęgowanie napięcia dramatycznego prowadzi do sceny śmierci Chrystusa. Zróżnicowane środki wokalne i fakturalne z jednej strony nawiązują do intonacji gregoriańskich i obrzędowej recytacji litanijnej (przykład 4.), z drugiej, poprzez eksponowanie słów kluczowych i zagęszczanie brzmienia prowadzą do 12-dźwiękowej kulminacji *ff* – dramatycznego wołania *Christe*. W zakończeniu sekwencji wizja chwały Raju (*Paradisi gloria*) na potężnym akordzie D-dur niesie przesłanie nadziei.

### 2.3. *Sicut locutus est* – część VI *Magnificat* (1973–1974)

*Sicut locutus est* – część VI *Magnificat* (1973–1974) na dwa chóry następuje po rozbudowanej, potężnej *Passacaglii* sławiącej moc Jahwe i przynosi przyciszoną modlitewną medytację na temat przymierza Boga z Abrahamem. Ciągła narracja rozwija się od *unisono* do stopniowo zagęszczanej, obejmującej coraz większą przestrzeń warstwy brzmienia, by powoli powrócić do *unisono*. Pierwszy i ostatni dźwięk części tworzy symboliczny motyw westchnieniowy (as–g).

## 3. Od *Polskiego Requiem* do *Missa brevis*

### 3.1. Utwory włączone do większych form kantatowo-oratoryjnych

Od końca lat 70. w języku muzycznym kompozytora następuje stopniowe przesunięcie jego zainteresowania w stronę ekspresywnej melodyki i struktur harmoniczných, co łączy się z powolnym przekształcaniem myślenia sonorystyczno-kontrapunktowego w myślenie melodyczno-harmoniczne. Struktury

**CORI** <sup>24</sup> *a cappella*

Sto - bat Ma - ter do - la - ro - so

I T B

Sto - ter ro - la - la - sa

II B

- bat do - - so Cru - cri - Dum

III B

Ma - lo - lux - - cem - mo - pen -

**CORI** 20

Sto - bat Ma - ter do - la - ro - so lux - la Cru -

I A B

- de - - li - - Sto - bat Ma - ter do - la - ro - so lux - la Cru -

II A B

- bat - us - bat Ma - ter do - - ro - lux - Cru -

III A B

Sto - bat Ma - ter do - la - ro - so lux - la Cru -

Fi - Ma - ter - la - - so - - ta - - cem - cri -

**CORI** Più mosso 30

2 5 3 2  
4 8 4 4

cem la - cri - ma - so, Dum pen - de - bat Fi - li - us.

I A T B

pen - de - bat Fi - li - - us. Quis est homo.

II A T B

cem la - cri - ma - so, Dum pen - de - bat Fi - li - us.

pen - de - bat Fi - li - - us.

- mo - dum - de - Fi - - us.

III A T B

cem la - cri - ma - so, Dum pen - de - bat Fi - li - us.

pen - de - bat Fi - li - - us.

- so pen - - bat - li -

Przykład 4. K. Penderecki, *Pasja według św. Łukasza – Stabat Mater*.



*De profundis clamavi ad te Domine* („Z głębokości wołam do Ciebie, Panie”, Ps 129 [130], 1–5) to jeden z najbardziej przejmujących psalmów pokutnych w tradycji biblijnej i liturgicznej, w którym człowiek z głębi ciemności pokornie błaga Boga o miłosierdzie. W *Siedmiu Bramach Jeruzolimy* kompozytor przemawia z uroczystym patosem i mocą, głosząc potęgę Jahwe z perspektywy Starego Testamentu, rozpoczynając potężnym tematem *Magnus Dominus*, a zamykając finałem, w którym powrót tematu głównego ze śpiewem wielkanocnym *Haec dies* i radosnym *Alleluja* tworzą rodzaj apoteozy. *De profundis* jako część III dzieła na trzy chóry *a cappella* stanowi centrum duchowego, modlitewnego skupienia, pełniąc funkcję podobną jak części na chór *a cappella* w *Pasji* czy *Polskim Requiem*. Narracja psalmu *De profundis* rozpoczęta od dźwięku „c” unisono, a zakończona na czystej kwincie „c–g” rozwija się powoli statycznie, łącząc w kontrapunkcie dwa wielokrotnie powracające motywy: opadający motyw chromatyczny, który nawiązuje do tradycji gatunku lamentu, i falujący motyw diatoniczny, podkreślający charakter medytacyjny (przykład 6).

Przykład 6. K. Penderecki *Siedem Bram Jeruzolimy*, III cz. *De profundis*.

*Prosimy Cię, abys nas na wieki nie wydawał* na chór *a cappella* to trzecia część *Kadiszu*, który powstał w szczególnych okolicznościach. Został skomponowany na obchody 65. rocznicy likwidacji Litzmannstadt Ghetto w Łodzi. Tam 29 sierpnia 2009 miało miejsce jego prawykonanie<sup>4</sup>. *Kadisz* zaopatrzony w dydakcję: „Łódzkim Abramkom, którzy chcieli żyć, Polakom, którzy ratowali Ży-

<sup>4</sup> Wykonawcy: Olga Pasiecznik – sopran, Daniel Olbrychski – narrator, Alberto Mizrahi – tenor (kantora); chór – basy i tenory Opera i Filharmonia Podlaska; chór – basy i tenory, orkiestra – Teatr Wielki i Filharmonia im. A. Rubinsteina, Łódź; pod dyrekcją Krzysztofa Pendereckiego.

dów”, stał się artystycznym świadectwem historii, przypominając o obowiązku pamięci o „niehumanym czasie”.

Omawiana część trzecia kontrastuje z poprzednimi tak treścią tekstu, jak charakterem. Wybrane z Księgi Daniela wersety pochodzące z błagalnej pieśni młodzieńców z pieca gorejącego pełne są wiary w moc i miłosierdzie Boga. Muzyczna interpretacja tekstu nawiązuje do ducha Bachowskich chorałów i stylu „palestrinowskiego” kontrapunktu.

Ta niewielkich rozmiarów część o ciągłej narracji ma charakter skupionej, kontemplacyjnej modlitwy. W polifonicznej fakturze przewijają się dwa motywy: pierwszy – z chromatycznie opadającą linią melodyczną – nawiązuje do tradycji *lamento*, drugi ma kształt figury dźwiękowej bliskiej *exclamatio*. Ostatnia fraza, wyróżniona przez uproszczoną fakturę, pełni funkcję *conclusio*. Na trwającym w niskim rejestrze brzmieniu kwinty (g–d), prowadzone w równoległych tercjach głosy tenorowe niosą przesłanie tej części – przejmującą skargę, która symbolicznie odnosi się do tematu i okoliczności powstania utworu: „Bo nas ubyło, Panie, więcej niżli innych narodów”.

### 3.2. Utwory samodzielne

Wśród utworów niewchodzących w skład większych całości specyficzną grupę stanowią miniatury chóralne na chór żeński lub dziecięcy, dedykowane ukochanej wnuczce Marysi. Obok *Benedictus* z 2002 roku czy *Sanctus* z 2009 roku, które weszły w skład *Missa brevis* (2013), należy do nich także pełne humoru opracowanie polskiej pastorałki *Kaczka pstra* (2008).

Wśród utworów samodzielnych dedykowanych przyjaciółom należy wymienić: ofiarowaną Mściławowi Rostropowiczowi, opartą na tekście liturgii prawosławnej Ize Cheruwimy (*Pieśń Cherubinów*, 1987) z quasi-modalnymi intonacjami i echem średniowiecznego hoketusu; kunsztowną muzyczną interpretację antyfony *Benedicamus Domino* z 1992 roku (dedykowaną *to Margit and Hans Rudolf*) na 5-głosowy chór męski; oraz *O gloriosa Virginum* dla dr. Abreu, twórcy niezwykłego programu edukacji muzycznej z Wenezueli (2009).

Do utworów okolicznościowych można zaliczyć krótki motet *Veni Creator* (1987) do tekstu pochwalnego hymnu do Ducha Świętego, kończony apoteozą Trójcy Świętej, dedykowany Uniwersytetowi w Madrycie z okazji uroczystości nadania tam kompozytorowi doktoratu *honoris causa*. Trzeba jeszcze wymienić opracowaną przez kompozytora na chór *a cappella* wersję Arii z *Trzech utworów w dawnym stylu* z 1963 roku.

### *Missa brevis*

Ukończona przez kompozytora w końcu 2012 roku *Missa brevis* jest jego jedynym wieloczęściowym utworem na chór *a cappella*. Została skomponowana na zamówienie *Bach-Archiv Leipzig* z okazji jubileuszu 800-lecia kościoła i chóru św. Tomasza w Lipsku. Prawykonanie *Missa brevis* przez Thomanerchor pod batutą obecnego dyrygenta chóru Georga Christopha Billera miało miejsce w *Thomaskirche* w Lipsku 6 stycznia 2013 roku z okazji święta Trzech Króli.

Polskie prawykonanie *Missa brevis* przez Polski Chór Kameralny pod dyrekcją Jana Łukaszewskiego odbyło się 12 stycznia 2013 roku w Dworze Artusa w Gdańsku, a następnie 14 kwietnia 2013 roku w Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach<sup>5</sup>. Warto podkreślić, że Jan Łukaszewski ze swoim chórem jako jedyny w Polsce wykonuje wszystkie utwory *a cappella* Krzysztofa Pendereckiego, nagrał też monograficzną płytę z jego utworami<sup>6</sup>.

*Missa brevis* obejmuje sześć części – *Kyrie*, *Gloria*, *Benedicamus Domino*, *Sanctus*, *Benedictus* i *Agnus Dei* – zróżnicowanych w wielu zakresach, m.in. obsady, tempa, faktur i charakterów. Tworzą one cykl o określonej dramaturgii całości.

*Kyrie* – o charakterze błagalnej modlitwy przeznaczone jest na 5-głosowy chór mieszany (dwie partie tenorowe), chociaż w momencie kulminacji *ff* na potrójnym dramatycznym wezwaniu *Christe* ilość głosów jest powiększona przez *divisi* w głosach. Część kończy melizmatyczny, pełniący rolę kadencji, quasi-gregoriański śpiew sopranów na trwającym współbrzmieniu czystej kwinty f–c.

*Gloria* – kontrastuje z poprzedzającą częścią. Jest częścią w tempie *Allegro* interpretującą rozbudowany tekst liturgiczny w całości. Poddane imitacji motywy na rozłożonych trójdźwiękach sprawiają, że uroczysty i pochwalny charakter tekstu poprzez muzykę początkowo nabiera rysów wręcz radosnych. Fazy narracji oparte na kolejnych odcinkach tekstu wykorzystują obsadę w zróżnicowany sposób: od sylabicznej deklamacji przez dialogi między grupami głosów (niekiedy w sposób przywołujący na myśl tradycję hoketusu), przez odcinki o fakturze polifonicznej, aż do uroczystej kulminacji z amplifikacją na słowie „gloria”, tworzącej rodzaj apoteozy potwierdzonej przez wyraziste *Amen*.

*Benedicamus Domino* – utwór na 5-głosowy chór męski *a cappella* powstał w 1992 roku jako utwór samodzielny<sup>7</sup>. Punktem wyjścia stał się początek dwu-

<sup>5</sup> Nagranie wykonania *Missa brevis* w Lusławicach ukaże się w tym roku.

<sup>6</sup> K. Penderecki, *Complete Choral Works*, DUX 0694.

<sup>7</sup> Dedykowany przyjaciołom Margit i Hansowi Rudolfom z okazji 70. urodzin. Prawykonanie miało miejsce 18 kwietnia 1992 w Lucernie (Tavern Consort dyrygował Andrew Parrot).

głosowego, średniowiecznego organum antyfony *Benedicamus Domino*, pochodzące ze zbiorów klasztoru w Engelbergu<sup>8</sup>. Do tekstu antyfony zostały dołączone werseł Psalmu 117 *Laudate Dominum* oraz pochwalne *Alleluja*.

Utwór ten prezentuje niezwykle wyrafinowaną konstrukcję. Rozpoczęty przez quasi-litanijną recytację w niskich głosach z towarzyszącą mu w głosach tenorowych laudacją wersełu psalmu, pełni funkcję otwarcia obrzędu, a obsada głosów męskich nadaje muzyce pewien rys surowości i powagi. Cytat organum pojawia się w podwójnym kanonie (przykład 7.), kreując narrację polifoniczną o charakterze modlitewnym. Całość zamyka koda, w której powracające w kanonie organum łączy się z melizmatycznym *Alleluja*, podkreślając religijny i uroczysty charakter całości.

Organum

Be - ne - di - ca - mus Do -

15

1 Be - ne - di - ca - mus Do - mi - no.

T 2 Be - ne - di - ca - mus Do - mi - no.

3 - um.

1 Be - ne - di - ca - mus Do - mi -

B 2 - um. Be - ne - di - ca - mus Do - mi -

Przykład 7. Organum średniowieczne i K. Penderecki *Benedicamus Domino* – kanon podwójny z cytatem organum.

*Sanctus* (2002) i *Benedictus* (2009) przeznaczone na chór żeński, dedykowane wnuczce Marysi, stanowią silny kontrast w przebiegu mszy poprzez zmianę obsady i charakteru. W *Sanctus* wielokrotne powracanie jasnego, wesołego moty-

<sup>8</sup> Szczegółowa analiza utworu: A. Draus, *Benedicamus Domino*, [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego*, t. 6: 1985–1993. *Między musica adhaerens a musica libera* [w druku].

wu przywołuje echo dziecięcego świata (przykład 8.), część zamyka jednak uroczysta kadencja zakończona akordem Des-dur.

**Allegro**

Sopran

Alt

Sanc-tus, sanc - - tus, sanc - - tus Do - - mi-nus, Do - - - - - mi-

Sanc-tus, sanc - - tus, sanc - - tus Do - - mi-nus, Do - - - - - mi-

Sanc-tus, sanc - - tus, sanc - - tus Do - - mi-nus, Do - - - - - mi-

Sanc-tus, sanc - - tus, sanc - - tus Do - - mi-nus, Do - - - - - mi-

Przykład 8. K. Penderecki *Missa brevis* – *Sanctus*.

*Benedictus* o formie AAB w tempie *Andante*, choć także wykorzystujące obsadę głosów żeńskich i rozpoczęte dominacją spokojnego ruchu ósemkowego na leżącym dźwięku *f*, w fazie B nabiera nieco odmiennego charakteru. Zawołania *Hosanna* na tercjowych motywach kończą się zagęszczoną kulminacją *ffz* zastosowaniem *divisi* w prawie wszystkich głosach.

*Agnus Dei* o tempie określonym jako *Andante sostenuto* jest częścią stanowiącą serce całego cyklu. Wydaje się, że wszystkie poprzedzające części do niej prowadzą i dopiero w niej odnajdują swój ostateczny sens. Pierwszą powtórzoną w całości fazę narracji rozpoczyna przejmujący, liryczny motyw ze skokiem zmniejszonej kwarty oparty na trójdźwięku *es-moll* (przykład 9). Narracja rozwija się nieśpiesznie, jednak przesunięcie harmoniczne związane z dramatyczną wizją *peccata mundi* (grzechy świata) powoduje wzrost napięcia zakończony kulminacją i błagalnym wezwaniem *miserere nobis*. W drugiej fazie quasi-litanijne wezwania *Agnus Dei* wraz z lirycznym śpiewem nabierają coraz bardziej melancholijnego charakteru, by w ostatniej fazie przez zagęszczone brzmienia przesuwające się w dół na chromatycznie opadającym basie nawiązać do barokowej *pathopoi*. Jednak wyodrębnione *conclusio* w ostatnich dwóch taktach przynosi mimo wszystko znak nadziei. Zaintonowana jako ostatnie współbrzmienie czysta kwinta (*fis-cis*) tworzy rodzaj aureoli, zanikającego pasma nadrealnej jasności.

**Andante sostenuto**

\* Ragazzi

Przykład 9. K. Penderecki *Missa brevis – Agnus Dei*.

*Missa brevis* wydaje się rodzajem syntezy stylu muzyki sakralnej Krzysztofa Pendereckiego, w której zróżnicowanie języka muzycznego łączy się z szeregiem cech stałych jego poetyki muzycznej, cech manifestujących się w różnych zakresach.

Do ważnych elementów w pracy nad utworem należy wybór tekstu, który stanowi inspirację przede wszystkim dla kompozytora. Znamienne, że nierzadko jego wybór pada na znaczące teksty z liturgii, zazwyczaj utrwalone w tradycji wieloma interpretacjami muzycznymi. Podstawę utworu często stanowią jedynie pewne fragmenty tekstów, z których kompozytor tworzy rodzaj libretta związanego z projektowaną przez niego architekturą i dramaturgią utworu. W interpretacji muzycznej kompozytor wybiera zazwyczaj z tekstu słowa-klucze wyznaczające ogólnie pole semantyczne, podczas gdy pozostały tekst, szczególnie w muzyce powstającej do początku lat osiemdziesiątych, jest ukryty dla słuchacza. Wybrane słowa czy frazy są muzycznie wyróżnione, często wielokrotnie powtarzane, pozwalając słuchaczowi skupić się na narracji muzycznej.

W utworach na chór *a cappella* cechą stałą jest także stosowanie bogatego repertuaru faktur, jednak szczególne znaczenie ma wielość odmian faktur kontrapunktycznych, niekiedy niezwykle wyrafinowanych. Specyfiką utworów chóralnych jest także zachowanie szczególnej równowagi między słyszalnością poszczególnych partii głosów a stopliwością brzmienia osiąganego często przez stosowanie dźwięków długotrwałych, na których rozgrywa się ruch innych głosów.

Istotną cechą stałą muzyki na chór *a cappella* jest duży stopień ciągłości narracji, zwolniony, niekiedy regularny przepływ czasu, który prowadzi do rytualizacji muzyki i pozwala przenosić się w inny czas i inną przestrzeń. Mimo zdecydowanej dominacji stanu „trwania” nad „zdarzeniami muzycznymi” utwory kompozytora

charakteryzuje jednak także określona dramaturgia, w której kolejne fazy utworu pełnią różne funkcje (np. introdukcji i *conclusio*, szeregowania czy rozwijania faz o nieco odmiennych charakterach, czy funkcje różnego rodzaju kulminacji).

Muzyka sakralna Krzysztofa Pendereckiego na chór *a cappella* łączy wielką tradycję muzyki religijnej z warsztatem kompozytorskim twórcy naszego czasu. W świecie pełnym chaosu poprzez słowo i dźwięk kreuje on muzyczną sferę refleksji i medytacji modlitewnej, kierując naszą wyobraźnię w stronę „świętej rzeczywistości”.

### Krzysztof Penderecki's sacred music for a cappella choir

Penderecki's *a cappella* works have been written over the span of over 50 years since 1958, when the psalm *Exaltabo Te Domine* from the Psalms of David was composed, followed by the *Stabat Mater* sequence from *St Luke Passion* (1962), the multiple movement *Missa brevis*, intended for *a cappella* choir in its entirety, being the most recent work in the series (its first performance took place in January 2013). *A cappella* compositions form distinct movements within the large vocal-instrumental works or they are written as independent pieces, usually dedicated to friends or connected with specific events. Even though the works came into being in different periods and they were often written in different musical languages, they do constitute a group of works which is relatively uniform from the point of view of general style. The article aims at discussing on the one hand the chronology, text sources and a type of musical language used in *a cappella* works, on the other the general features of style and ways of developing musical narration by the composer.

**Słowa kluczowe** Krzysztof Penderecki, utwory na chór *a cappella*, muzyka XX/XXI wieku

**Keywords** Krzysztof Penderecki, music for *a cappella* choir, music in the 20th and 21st century