

Teresa Malecka

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

 <https://orcid.org/0000-0002-5251-9555>

FENOMEN SACRUM W MUZYCE POLSKIEJ CZASÓW ZIMNEJ WOJNY JAKO WYRAZ ASPIRACJI DO WOLNOŚCI. INSPIRACJE JANEM PAWŁEM II

Spośród przejawów ducha ludzkiego muzyka realizuje wzniosłe zadanie jedyne i nie do zastąpienia. Kiedy jest prawdziwie piękna i pełna natchnienia opowiada nam bardziej niż inne sztuki o Dobru, o wartości pokoju, o sprawach świętych i boskich¹.

Sytuacja historyczna

Polski październik 1956 był istotnym wydarzeniem nie tylko politycznym, lecz także, a może przede wszystkim, ważnym momentem w historii polskiej kultury. Rozpoczął się wówczas w Polsce proces osłabiania oficjalnej, obowiązującej w krajach bloku wschodniego doktryny socrealizmu. Nastąpiło uchylenie „żelaznej kurtyny” w muzyce, filmie, literaturze. Pierwszy Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień w roku 1956 stał się forum dla nowych prądów i tendencji w muzyce; zamknięte do tamtej chwili okno na świat kultury zachodniej zostało na trwałe otwarte. Narastające i opadające fale wolności na przemian z nawrotami reżimu komunistycznego zaprowadziły do „wybuchu” wolności w roku 1989.

W procesie przemian niebagatelną rolę odegrały tradycyjna religijność Polaków i długodystansowa mądrość ówczesnego polskiego Kościoła katolickiego, który tworzył istotną przestrzeń pewnej wolności, swego rodzaju enklawę, prze-

¹ K. Wojtyła — Jan Paweł II, *Muzyka. Antologia tekstów*, red. D. Radziechowski, Kraków 2011, s. 219 (Muzyka Wobec Poezji i Nauczania Karola Wojtyły i Jan Pawła II, 1).

strzeń podziemia intelektualnego, i to zarówno dla wierzących, jak i niewierzących. Najsilniejszym punktem zwrotnym w procesie przemian w Polsce, w Europie Wschodniej i Środkowej okazał się wybór polskiego kardynała – Karola Wojtyły – na papieża w roku 1978.

Niejako równoległe od momentu uchylenia „żelaznej kurtyny” następował wyraźny wzrost zainteresowania kompozytorów polskich tematyką religijną, co zaowocowało falą nowopowstających utworów zorientowanych wyraźnie na aspekt duchowości chrześcijańskiej. Kulminację przyniósł okres od 1978 do 1989 roku, kiedy powstawały największe arcydzieła polskiej muzyki religijnej (Górecki, Penderecki, Kilar) po Szymanowskim, muzyki „naznaczonej kontaktem z *sacrum*”².

***Sacrum* w humanistyce i muzyce**

Kategoria *sacrum*, a także opozycja *sacrum* – *profanum*³, za sprawą Mircei Eliadego nawiązującego do myśli Rudolfa Otto i Gerarda van der Leeuwa, stała się w dwudziestowiecznej humanistyce europejskiej ważnym aspektem badań nad sztuką, a także, co oczywiste, nad muzyką.

W rozważaniach na temat sakralnego wymiaru muzyki można zaobserwować dwie zasadnicze tendencje. Pierwszą reprezentuje m.in. Thrasybulos Georgiades, według którego muzyka w swej istocie jest *profanum*, „staje się sakralna poprzez związek z uświęcającym słowem Bożym”⁴. Być może źródłem inspiracji tego myślenia była znacznie wcześniejsza koncepcja Hansa Urs von Balthasara. Pisał on m.in. o utworach, które „przedstawiają to, co obiektywnie religijne, motywy zaczerpnięte z danej religii, np. ukazują narodziny Chrystusa, o których mówią Ewangelie”⁵. Drugą tendencję, zdaniem ks. Waloszka reprezentował m.in. Bohdan Pocij, według którego obecność *sacrum* można odnaleźć „w samej substancji muzycznej, w określonym języku dźwiękowym i strukturach przezeń utworzonych...”⁶. Hans Urs von Balthasar mówił z kolei o religijności dzieł wyrażanej „przez odpowiednie środki czy elementy stylistyczne”⁷. Ten typ religijności w odniesieniu do muzyki można określić jako religijność, sakralność immanentną.

2 M. Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania*, [w:] Olivier Messiaen we wspomnieniach i w refleksji badawczej, red. M. Szoka, R. D. Golianek, Łódź 2009, s. 39–40.

3 S. Sawicki, *Sacrum w literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 71 (1980) nr 3, s. 169.

4 J. Waloszek, *Kategorie sacrum i profanum we współczesnej literaturze muzykologicznej*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 34 (1987) nr 7, s. 46.

5 H. U. von Balthasar, *Sztuka i religia*, [w:] H. U. von Balthasar, *Pisma wybrane*, t. 2: *Pisma z zakresu sztuki i religii*, tłum. M. Urban, D. Jankowska, Kraków 2007, s. 93.

6 J. Waloszek, *Kategorie sacrum i profanum...*, dz. cyt., s. 46.

7 H. U. von Balthasar, *Sztuka i religia*, dz. cyt.

Mieczysław Tomaszewski, inspirowany koncepcjami Rudolfa Otto⁸ i Mircei Eliadego⁹, ujął „obecność *sacrum* w muzyce” z trzech punktów widzenia. Po pierwsze chodzi o „odmiany samego *sacrum*”, po drugie o „rodzaje muzyki naznaczonej kontaktem z *sacrum*” (muzyka duchowa, religijna i kościelna z wszelkimi ich odmianami) i wreszcie o „charakter utworów niosących w sobie jakiś rodzaj doświadczenia *sacrum* przez swoich twórców”¹⁰.

Ks. Tadeusz Dzidek w rozważaniach na temat relacji sztuki i religii zwrócił uwagę na dzieła, „które wyrażają religijność subiektywną artysty”. I dodał, że: „Cenne są te informacje, które odsłaniają religijność artysty, jego postawę wiary”¹¹. Napisał również, że „kryzys wiary, jej zanik, a nawet bunt religijny [...] może mieć swe przełożenie w konkretnym utworze”¹².

W muzyce polskiej czasu dążenia do wolności nie chodziło o światopogląd osobisty kompozytora, o to, czy był i czy jest człowiekiem wielkiej wiary. *Notabene* ze względu na delikatną naturę tej sfery, a także ze względu na brak miarodajnych źródeł, nie sposób o tym orzekać. Bowiem nawet, gdy mamy do dyspozycji autorefleksję kompozytora, nieczęsto dotyczy ona tak osobistych spraw. Najważniejsze może być zaś to, że jak stwierdził ks. Dzidek: „[...] wehikułem pozwalającym na podróż w stronę transcendencji może być [po prostu] piękno konkretnego dzieła”¹³.

Trzeba to wyraźnie zaznaczyć, mimo wielkiej liczby utworów o tematyce religijnej wychodzących spod pióra polskich kompozytorów czasu przemian, kluczem przy dokonywaniu wyboru konkretnych dzieł mających stanowić przykłady *sacrum* jest ich piękno, ich funkcjonowanie w polu wartości najwyższych. Bowiem: „Świat, w którym żyjemy potrzebuje piękna, aby nie pogrążyć się w rozpacz” – przypomniał soborowe przesłanie do artystów Jan Paweł II¹⁴.

Muzyka wobec Jana Pawła II

W całokształcie problematyki *sacrum* w polskiej muzyce czasu przemian jako znaczący wyłania się efekt silnego oddziaływania na kompozytorów historycznego wydarzenia – wyboru Polaka na głowę Kościoła katolickiego, oddziały-

8 R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1968.

9 M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, red. M. Czerwiński, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974.

10 M. Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum...*, dz. cyt., s. 39–40.

11 T. Dzidek, *Funkcje sztuki w teologii*, Kraków 2013 (*Myśl Teologiczna*, 77).

12 T. Dzidek, *Funkcje sztuki w teologii*, dz. cyt.

13 T. Dzidek, *Funkcje sztuki w teologii*, dz. cyt., s. 59

14 Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, dz. cyt., s. 28

wania jego osobowości, nauczania i pisarstwa na polską historię, kulturę, na muzykę.

Z drugiej strony okazuje się, że pośród niezliczonych sfer zainteresowań i głębokich przemyśleń Karola Wojtyły – Jana Pawła II muzyka zajmowała istotne miejsce. Ślady tego znajdujemy w jego wczesnej poezji, a także w wielu późniejszych wypowiedziach natury filozoficzno-estetycznej.

Osiemnastoletni student, poeta, aktor w 1938 roku napisał:

O Muzyko! Melodio! Muzyko!
 Ty wszechwładna! Harmonio natury!
 – Przygniatasz ciężarem rozedrganej harfy,
 Strunami mię gdzieś porowywasz nad ziemię...¹⁵.

A w papieskim *Liście do artystów* z 1999 roku czytamy:

Dla wszystkich [...], wierzących i niewierzących dzieła sztuki inspirowane przez Pismo Święte pozostają jakby odbłaskiem niezgłębionej tajemnicy, która ogarnia świat i jest w nim obecna¹⁶.

Muzyka podobnie jak wszystkie inne sztuki, zbliża człowieka do Boga, który przygotował dla kochających go ludzi rzeczy, jakich „ani oko nie widziało, ani ucho nie słyszało, ani serce człowieka nie zdołało pojąć” (1 Kor 2, 9)¹⁷.

Nic jednak nie mogło zapowiadać siły oddziaływania poezji, nauczania i osobowości papieża na muzykę, na kompozytorów polskich w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku.

Istnieją jak na razie dwa zasadnicze źródła wiedzy o muzyce inspirowanej myślą i osobowością św. Jana Pawła II:

- katalog muzykaliów związanych w wieloraki sposób z osobą św. Jana Pawła II – autorstwa K. Bielskiej¹⁸;
- seria wydawnicza realizowana w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie pt. *Muzyka wobec poezji i nauczania Karola Wojtyły – Jana Pawła II* pod redakcją Kingi Kiwały i Teresy Maleckiej¹⁹.

15 K. Wojtyła, *Psalterz Dawidów, Symphonie – Scalenia, Mousike*, [w:] K. Wojtyła – Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 1: *Juvenilia (1938–1946)*, red. J. Popiel i in., Kraków 2019, s. 71.

16 Jan Paweł II, *List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów*, Watykan 1999, s. 13.

17 Jan Paweł II, *List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów*, dz. cyt., s. 261–262.

18 K. Bielska, *Jan Paweł II w utworach muzycznych. Bibliografia*, wyd. 2, Rzym 1993.

19 K. Wojtyła – Jan Paweł II, *Muzyka. Antologia tekstów*, dz. cyt.; K. Wojtyła – Jan Paweł II, *Utwory. Inspiracje, interpretacje*, red. K. Kiwała, T. Malecka, Kraków 2011 (*Muzyka wobec poezji i nauczania Karola Wojtyły i Jana Pawła II*, 2); K. Wojtyła – Jan Paweł II, *Inspiracje, interpretacje, prezentacje*, red. K. Ki-

W katalogu Krystyny Bielskiej wydanym w roku 1993 odnotowano ponad 600 różnego typu utworów polskich kompozytorów powstałych w latach 1978 – 1990 związanych z osobą Jana Pawła II²⁰. Biorąc jednak pod uwagę twórczość wysokiej rangi artystycznej, można mówić o kilkudziesięciu utworach. Kinga Kiwała zaproponowała taką ich klasyfikację: utwory dedykowane ojcu świętemu, utwory „okolicznościowe” lub „okazyjne”, utwory pisane do słów Jana Pawła II, ofiarowane papieżowi, powstałe z inspiracji osobą i nauczaniem ojca świętego²¹.

Najwcześniejsze utwory dedykowane papieżowi: Joanny Bruzdowicz *Sonate d'Octobre*, Andrzeja Kurylewicza *Te Deum*, Romana Palestra *Te Deum (Hymnus pro gratiarum actione)*, Krzysztofa Pendereckiego *Te Deum*, Henryka Mikołaja Góreckiego *Beatus vir* i kantata *Papież Słowiański* Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, powstały w latach 1978 i 1979, natychmiast pod wrażeniem wydarzenia historycznego – wyboru pierwszego Polaka na Stolicę Piotrową. Przez lata nie słabło zainteresowanie inspiracjami papieskimi; nowe muzykalia powstawały stale, ale nieznana jest ich pełna lista²².

Twórcy i dzieła

Różne były drogi i inspiracje, a zarazem historie powstawania dzieł sakralnych związanych z postacią Jana Pawła II pełniących funkcję wolnościową w czasach przemian politycznych. Różna też była ich ranga.

Do najwybitniejszych należą dzieła twórców, w których dorobku tematyka religijna zajmuje miejsce istotne, a są to: *Beatus vir*, *Totus Tuus*, *Kyrie* Góreckiego, *Te Deum*, *Chaconna* Pendereckiego, *Te Deum (Hymnus pro gratiarum actione)* Palestra, *Victoria* Kilara.

Przypadek szczególny stanowi *Liturgia sacra* Zygmunta Mycielskiego, bowiem w kontekście całokształtu twórczości kompozytora nie nawiązuje do idei religijnych – to przypadek odosobniony, ponadto niewpisujący się w nurt pełnienia funkcji historycznej, jednak znaczący w kontekście działalności opozycyjnej twórcy.

wała i T. Malecka, Kraków 2014 (Muzyka wobec poezji i nauczania Karola Wojtyły i Jana Pawła II, 3).

20 K. Bielska, *Jan Paweł II w utworach muzycznych...*, dz. cyt.

21 K. Kiwała, *Między „Te Deum” a „Totus Tuus”. Inspiracje osobą i nauczaniem Jana Pawła II w muzyce*, [w:] K. Wojtyła – Jan Paweł II, *Utwory. Inspiracje, interpretacje*, dz. cyt., s. 13–14

22 O kilku wiadomo z relacji Katarzyny Szymańskiej-Stulki; są to utwory młodych kompozytorów warszawskich stanowiące owoc konkursów kompozytorskich organizowanych przez Centrum Myśli Jana Pawła II w Warszawie w latach 2007 i 2018. Z roku 2019 pochodzi utwór Pawła Łukaszelewskiego *Gloria Patri*.

Henryk Mikołaj Górecki: *Beatus vir, Totus Tuus, Kyrie*

Postawa twórcza Góreckiego została kiedyś przez niego określona:

Dla mnie muzyka jest rezultatem religijnej koncentracji i medytacji. Zobaczyć czystą wodę, zieloną trawę, zdrowe lasy, odetchnąć czystym powietrzem. Widzieć Stwórcę wszystkiego – i dla niego pisać.

W historii oddziaływania osoby papieża na kompozytora początek stanowi psalm *Beatus vir* skomponowany na zamówienie kard. Karola Wojtyły (1977), ale zadedykowany już Janowi Pawłowi II (1979); potem momenty istotne wyznaczają kolejne, powstające niejako „dla papieża”, dzieła: *Totus Tuus* i *Kyrie*²³.

Beatus vir op. 38 na baryton solo, chór mieszany i wielką orkiestrę symfoniczną (1979)

Teksty: Psalm 142 [143], 1. 6–8. 10; 30 [31], 15–16. 37–38. 23; 66 [67], 7; 33 [34], 9.

Prawykonanie: Kraków, Kościół Franciszkanów, 9 czerwca 1979.

Henryk Mikołaj Górecki skomponował w roku 1979, na wcześniejsze zamówienie kard. Karola Wojtyły, utwór dla uczczenia 900-lecia śmierci św. Stanisława – biskupa krakowskiego znanego z oporu, jaki stawiał ówczesnemu królowi Polski – Bolesławowi Śmiałemu, i za to skazanego na śmierć. Po wyborze papieża Polaka kompozytor zastanawiał się, jaki utwór pisać: ku czci Świętego czy ku czci Jana Pawła II. Powstał psalm *Beatus vir*, którego tytuł ma zapewne podwójną konotację – odnosi się nie tylko do postaci św. Stanisława, lecz także, a może przede wszystkim, do postaci Jana Pawła II, któremu jest dedykowany. Wizyta głowy Kościoła katolickiego w kraju komunistycznym stanowiła dla rządzących nie lada wyzwanie polityczne. Robili wszystko, aby pielgrzymki papieża nie wiązać z historią św. Stanisława jako symbolu oporu wobec władzy. Napięcie polityczne, jakie towarzyszyło powstaniu psalmu *Beatus vir*, wymagało wielkich sił duchowych twórcy. Może dlatego zaistniało dzieło, które sięgnęło *sacrum*.

Jest to, można powiedzieć, modlitwa zbiorowa i indywidualna (chór – baryton solo): błaganie o miłosierdzie, wyznanie wiary, zawierzenie i pointa – wyjaśnienie: „Skosztujcie i zobaczcie jak słodki jest Pan, Błogosławiony mąż, który w nim ma nadzieję”. Modlitwa ta przyobleczona została w muzykę, z jednej strony prostą – typową dla Góreckiego tego czasu (skale modalne, ale i pokrewień-

23 *Kyrie* op. 83 na chór mieszany, perkusję, fortepian i orkiestrę smyczkową (2004–2005).

stwa tonalne, wahania centrum tonalnego między c-moll, Es-dur, C-dur, istotna rola zasady powtarzalności), z drugiej – wzniosłą, pełną wewnętrznego napięcia, prowadzącą do wielkich kulminacji, a potem wycofującą się z nich. Związki z ludowością (niestabilność tonalna) łączą się z nawiązaniami do muzyki kościelnej; quasi-cytat tonu psalmowego²⁴ wykonany przez chór *a cappella* w części końcowej przenosi słuchaczy na poziomie zmysłowym i intelektualnym do innej, pozaziemskiej rzeczywistości.

Bohdan Pocij w 1980 roku postawił „zdumione” pytanie dotyczące psalmu *Beatus vir*: „Skąd u nas to tak niezwykle objawienie wielkości w muzyce? Dlaczego najwybitniejsze z dzieł o inspiracji religijnej powstaje właśnie teraz?”²⁵. Odpowiedź wydaje się brzmieć: taki był duch czasu.

Po prawykonaniu utworu w kościele franciszkanów w Krakowie w czerwcu 1979 roku w obecności papieża system dał o sobie znać. Atmosfera, jaką zastał kompozytor w swoich Katowicach, w Akademii Muzycznej, której był rektorem, sprawiły, że Górecki wycofał się z aktywności – ustąpił zarówno ze stanowiska rektora, jak i porzucił działalność dydaktyczną. Jak się niebawem okazało, w pewnym sensie wycofał się także z głównego nurtu twórczości. Rozpoczął się u niego czas stylu późnego, kiedy jego twórczość została zdominowana przez kameralistykę, utwory na chór *a cappella*, głównie religijne²⁶. Po latach powrócił do dzieł wielkoobsadowych, choć często trudnych do interpretacji.

Totus Tuus op. 60 na chór mieszany a cappella 1987

Tekst: Maria Bogusławska, dedykacja: Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II na Jego III pielgrzymkę do kraju.

Prawykonanie: 8 czerwca 1987 (Lotnisko w Warszawie na powitanie papieża); 14 czerwca 1987, Plac Zwycięstwa w Warszawie podczas mszy świętej papieskiej.

Słowa zawarte w tytule, z niezbędnym uzupełnieniem: „Totus Tuus sum Maria” – były hasłem „maryjnego” pontyfikatu Jana Pawła II, a zarazem oddają osobistą maryjność Góreckiego, która, można sądzić, zapewne wprowadziła go w krąg oddziaływania dzieła i osoby Karola Wojtyły – Jana Pawła II. Relacje, jakie wytworzyły się między kompozytorem a papieżem, miały charakter szczególny. Z jednej strony można mówić o pokrewieństwie pewnych postaw,

24 K. Kiwała, *Problematyka sacrum w polskiej muzyce współczesnej na przykładzie utworów związanych z osobą Ojca Świętego Jana Pawła II*, praca magisterska, Akademia Muzyczna, Kraków 2002, s. 74

25 B. Pocij, Audycja w II programie Polskiego Radia w ramach *Forum kompozytorskiego H. M. Góreckiego*, 1980.

26 Po wybiciu się na wolność, po roku 1989 powstawały dzieła wielkoobsadowe, m.in. Oratorium *Sanctus Adalbertus, Kyrie, IV Symfonia Tansman Epizody*.

poglądów, a nawet o wspólnocie losów tych dwóch ludzi, z drugiej – o konkretnych wydarzeniach historycznych, które łączące ich więzy – pogłębiły. Relacje te zdominowane były ponadto przez nieustającą fascynację kompozytora osobowością i nauczaniem ojca świętego, jak mówił:

Naprawdę żyję dzięki temu, że miałem to szczęście – niewiele, ale dla mnie wystarczająco – zetknąć się z Nim²⁷.

Jak powszechnie wiadomo, jedną z podstawowych, wręcz dominujących, idei pontyfikatu Jana Pawła II, była maryjność, z całą jej teologiczną głębią. Obecna jest ona także w systemie estetycznym papieża-artysty. Wystarczy przytoczyć jedno tylko jego sformułowanie: „Piękno Maryi uchwycone w obrazach jest «zwierciadłem Bożego piękna»”²⁸.

Tekst utworu – łaciński pięciowersz – modlitwa do Maryi, został ujęty w ramy tego papieskiego wezwania. Spokojna narracja, zdominowana niemal stałym, trzymiarowym modelem rytmicznym, prostą, mało interwałową melodią, diatoniczną harmonią bywa niekiedy wzbogacana przez nagłą ingerencję chromatyki czy enharmonii. Centrum semantycznym utworu uczynił Górecki wezwanie „Maria” (słowo powtórzone 40 razy) i „Mater” (20 razy), a dopiero potem „Totus Tuus” (7 razy). Co więcej, w czterokrotnym zawołaniu „Maria” *ff*, *crescendo* otwierającym utwór, a potem w centralnej – słowa zapisał kompozytor wielką czcionką: MARIA. Wielokrotne zawołania do Matki Bożej tworzą również materiał zakończenia. Zmniejsza się liczba głosów, niejako „oczyszcza się” pole harmonii. W finale, w stale zwalniającym tempie i wyciszającej dynamice, powstaje efekt odrealnienia, przeniesienia tej maryjnej modlitwy w inny wymiar, chciałoby się powiedzieć – transcendentny.

Miejsca pierwszych wykonania dzieła o wyraźnie maryjnym przesłaniu są znaczące w kontekście upadającego już systemu politycznego w Polsce. Był to rok 1987. Oto lotnisko stolicy kraju komunistycznego, oto Plac Zwycięstwa wokół Pałacu Kultury i Nauki – zbudowanego jeszcze za życia Stalina – symbolu „przyjaźni polsko – radzieckiej” stały się miejscami, z których rozbrzmiewała szlachetna, najwyższej próby muzyka na chór *a cappella*, raz kontemplacyjna, raz dramatyczna z tekstem maryjnym, z tekstem: „Cały Twój, Maryja”, jakby te słowa wypowiadał nie tylko polski papież, nie tylko kompozytor, lecz także naród polski.

27 *Muzyka jest rozmową. Rozmowa studentów Akademii Muzycznej w Krakowie z kompozytorem*, Katowice 2008.

28 Jan Paweł II, Encyklika *Redemptoris mater*, Rzym 1987, nr 33 (cyt. za: Jan Paweł II, *Piękno. Antologia tekstów*, oprac. D. Radziechowski, Kraków 2008, s. 144).

Krzysztof Penderecki: *Te Deum, Chaconna*

Dla Krzysztofa Pendereckiego sfera *sacrum* stała się stałym punktem odniesienia postawy kompozytora, niemal od początku jego drogi twórczej. W kontekście sytuacji politycznej Polski w drugiej połowie XX wieku każdy jego utwór o tematyce religijnej był swego rodzaju manifestem. W *Pasji wg św. Łukasza* (1966) sięgnął do Biblii, którą uważał za najważniejszą i największą literaturę. Mieczysław Tomaszewski zwrócił także uwagę na fakt, że Penderecki był „pierwszym kompozytorem tej części świata, który przełamał barierę – zabraniającą – w sposób niepisany – podejmowania w sztuce tematów sakralnych. A zbyt już w świecie sławny, by komunistyczna władza odważyła się stawiać mu w tym przeszkody”²⁹.

On przywrócił gatunek pasji funkcjonujący w kulturze europejskiej jako wehikuł idei chrześcijańskich, a równocześnie wehikuł wartości humanistycznych. Po latach – w 1993 roku kompozytor wspominał:

Sięgnąłem po archetyp pasji, by wypowiedzieć nie tylko mękę i śmierć Chrystusa, ale i okrucieństwo naszego wieku, męczeństwo Oświęcimia... Dziś dodałbym – Sarajewa³⁰.

Po prawykonaniu dzieła w Muenster kolejne polskie wykonania w roku 1966 – w tysiąclecie chrztu Polski – były znaczącym akcentem w drodze do niepodległości.

Dwa są dzieła sakralne Mistrza szczególnie nakierowane na aspekt wyzwolenia Polski z okowów komunizmu: *Te Deum* – wyraźnie związane z oddziaływaniem postaci papieża na historię Polski i muzykę polską tego czasu oraz *Polskie Requiem*, komponowane jakby w rytmie wydarzeń historycznych tamtego czasu. Ich zamknięcie stanowi śmierć Jana Pawła II w 2005 roku, na którą reakcją twórczą Pendereckiego jest *Chaconne*.

Te Deum na 4 głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę (1979–1980)

Tekst: średniowieczny hymn łaciński (całość) oraz tekst polskiej pieśni narodowej *Boże coś Polskę*, dedykacja: Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II.

Prawykonanie: Asyż 1980.

29 M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. 1: *Rozpętanie żywiołów*, Kraków 2008, s. 192.

30 K. Penderecki, *Honorary doctorate acceptance speech at the University of Warsaw 1993*, cyt. za: M. Tomaszewski, *Penderecki. Trudna sztuka bycia sobą*, Kraków 2004, s. 19.

Utwór powstał jako reakcja na historyczne wydarzenie wyboru kard. Wojtyły na Stolicę Piotrową, a zarazem jako hołd oddany wielkiemu Polakowi. Stylistycznie przynależy do okresu twórczości Pendereckiego, w którym nastąpił wyraźny zwrot ku wartościom porzuconym przez awangardę: ku pięknu, ku przesłaniom humanistycznym i religijnym.

Oryginalny tekst łaciński obecny jest w utworze w całości, niektóre wersy zostały powtórzone, a jego trzyczęściowa struktura wewnętrzna decyduje o formie dzieła. Ze względu na powrót w zakończeniu początkowych wersów tekstu i materiału muzycznego, formę dzieła można określić jako reprzyzową. Zastosowana technika kompozytorska stanowi w pewnym sensie syntezę środków awangardowych z tradycyjnymi z kręgu późnego romantyzmu, ze szczególnym akcentem na przebieg napięć emocjonalnych i ekspresję.

Te Deum, hymn ze swej natury uroczysty, radosny, dziękczynny, w dziele Krzysztofa Pendereckiego nabiera cech dramatycznych, błagalnych czy wręcz lamentacyjnych. Jest dziełem idiomatycznym dla czasu, w którym powstało. Wyraz temu dał twórca w przywołaniu w kulminacji dzieła cytatu pieśni *Boże coś Polskę*, hymnu Polski z czasów niewoli, a w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku śpiewanego podczas mszy świętej za ojczyznę, a także podczas demonstracji antykomunistycznych i antyrządowych. Dzieło stało się głosem kompozytora w sprawie wolności Polski. Dodatkowym efektem patriotycznym było przywołanie tej pieśni z tekstem wówczas zabronionym: „Ojczyznę wolną racz nam wrócić Panie” (*notabene* wydrukowanym w partyturze Polskiego Wydawnictwa Muzycznego – instytucji państwowej, której dyrektorem i redaktorem naczelnym był Mieczysław Tomaszewski).

Chaconne per archi (2005)

Stanowi część *Polskiego Requiem* – wielkiej narracji religijnej o historii Polski, której początek wyznacza słynna *Lacrimosa*, skomponowana na prośbę Lecha Wałęsy w 1980 roku na odsłonięcie pomnika gdańskich stoczniowców. Jak czytamy w dedykacji: „Lechowi Wałęsie i Solidarności na odsłonięcie pomnika Ofiar Grudnia 1970 w Gdańsku”. O historycznym wykonaniu Jadwigi Gadulanki z krakowskimi zespołami (dyr. Antoni Wit) mówił po latach kompozytor:

Wzruszenie, którego nigdy, ani potem, ani przedtem nie przeżyłem. Padający śnieg, tysiące ludzi, skupienie. Co tu mówić – dotąd czasem w Lusławicach staję mi tamte chwile przed oczyma³¹.

31 M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. 2: *Odzyskiwanie raju*, Kraków 2009, s. 79.

Dalej historia wyznaczała, inspirowała powstawanie kolejnych części. Dwie najskromniejsze pod względem środków wykonawczych: *Agnus Dei* na chór *a cappella* i *Chaconna* na smyczki – powstały, jako twórcza reakcja na śmierć wielkich Polaków – bohaterskiego Prymasa Tysiąclecia kard. Stefana Wyszyńskiego w roku 1981 i na śmierć św. Jana Pawła II w roku 2005.

Chaconne per archi z jednej strony nawiązuje wyraźnie do tradycji gatunku, z drugiej stanowi wyraz poruszającej ekspresji bólu i smutku. Mieczysław Tomaszewski określił *Chaconnę* jako muzykę lamentu obywatelskiego bez słów.

Można powiedzieć, że Krzysztof Penderecki ujął swą muzyką okres pontyfikatu polskiego papieża w pewną ramę dramaturgiczną. Jako reakcja na wybór Karola Wojtyły na Stolicę Piotrową w roku 1978 skomponował i jemu zadedykował *Te Deum*, jako reakcja na śmierć ojca świętego powstała *Chaconna na smyczki*.

Mieczysław Tomaszewski w pracy *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans* zwrócił uwagę na szczególną sytuację historyczną, jakiej:

doświadczała przez dwa wieki – z niedługą przerwą – muzyka polska, muzyka narodu bez niepodległego państwa... Inaczej niż w większości krajów europejskich, przejawiała się w muzyce polskiej relacja między twórczością, którą można by nazwać *musica libera*, a tą, której przysługuje miano *musica adherens*. *Adherens* – czyli: zależna, pełniąca funkcję – a raczej w tym wypadku misję – na rzecz narodu i społeczeństwa. [...] Częściej niż gdziekolwiek indziej poszczególne dzieła przynosiły w Polsce reakcje na określone sytuacje, wydarzenia; częściej niż gdziekolwiek indziej mobilizowały, poruszały, integrowały wokół określonych zadań.

Roman Palester, *Te Deum Hymnus pro gratiarum action* na chór dziecięcy, dwa chóry mieszane i zespół instrumentalny (1979)

Dedykacja: Jego Świątobliwości Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II z miłością, oddaniem i pokorą ofiarowuję ten utwór. Roman Palester.

Prawykonywanie: Kraków 1983.

W roku 1983 podczas pierwszego po 34 latach pobytu w Polsce, gdy trwały przygotowania do prawykonywania dzieła w Krakowie, Roman Palester powiedział:

Te Deum to muzyka zrodzona z inspiracji religijnej, lecz przeznaczona nie dla celów liturgicznych, a koncertowych. Owa inspiracja jest zaś wartością najbardziej osobistą, najbardziej intymną sprawą twórcy³².

Tekst łacińskiego hymnu wykorzystał kompozytor niemal w całości, zachowując jego oryginalną trzyczęściową strukturę, zarazem nadając dziełu także trzyczęściową formę.

Utwór ujęty jest w ramy cytatu początku oryginalnej średniowiecznej melodii hymnu *Te Deum*. Język dźwiękowy łączy diatonikę melodii chorałowej z dwunastotonowością i wynikającą z niej dysonansowością dominującą w dziele. Tradycyjne, wręcz kantylenowe wypowiedzi wokalne występują obok niekonwencjonalnych typów śpiewu, np. *parlando* wywołujące efekt modlitewności. Kategorią nadrzędną dzieła Palestra jest ekspresja osiągnięta przez dobór technik kompozytorskich, a także, co ważne, dzięki szczegółowym słownym określeniom typów ekspresji, takich jak: *maestoso*, *solennemente*, *deciso*, *calmo*, *esspresivo*, *dolcissimo*, *tranquilissimo*. Jednak, jak zauważyła Kinga Kiwała, charakterystyczny dla utworu jest pewien obiektywizm emocjonalny.

Wojciech Kilar, *Victoria* na chór mieszany i orkiestrę (1983)

Prawykonanie: Katowice 1983.

W bogatej i znaczącej twórczości o tematyce religijnej Wojciecha Kilara (m.in. *Angelus*, *Missa pro Pace*, *Te Deum*) znalazły swe miejsce dwa krótkie utwory dedykowane ojcu świętemu Janowi Pawłowi II: *Fanfara* na chór mieszany i orkiestrę, określana także jako *Fanfara papieska* z roku 1979, oraz *Victoria* na chór mieszany i orkiestrę z 1983. Tekst utworu to fragment listu Jana III Sobieskiego wysłanego do papieża Innocentego XI po bitwie pod Wiedniem: „Venimus, vidimus, Deus vicit!” – „Przybyliśmy, zobaczyliśmy, Bóg zwyciężył”. Utwór zadedykowany „Polskiemu Papieżowi słowa Króla Polskiego muzyka opatrzone z wiarą i nadzieją składa polski kompozytor...” powstał z okazji drugiej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski w roku 1983, z inspiracji biskupa katowickiego Herberta Bednorza. Prawykonanie dzieła odbyło się w obecności papieża 20 czerwca 1983 roku w katedrze Chrystusa Króla w Katowicach. Symboliczną funkcję pełni otwierający dzieło incipit oryginalnej melodii *Bogurodzicy* w wersji orkiestrowej. Dwie są zasadnicze jakości budujące jego dramaturgię: powtarzalność, zarówno w sferze tekstu, jak i muzyki, oraz idiom marszowości dążącej do finałowego,

32 L. Polony, *W ojczyźnie po 34 latach*. Z R. Palestrem rozmawia L. Polony, „Tygodnik Powszechny” 1983 nr 42, s. 6.

radosnego okrzyku „Deus vicit!” w harmonii akordu durowego rozpiętego jakby między najwyższym rejestrem sopranów, a najniższym – basów. Wojciech Kilar powiedział o utworze:

Tutaj niejako w obliczu wielkości wydarzenia, wielkości tego, że moja muzyka za-
brzmi wobec Papieża, powstała wewnętrzna potrzeba i odpowiedni nastrój..., czyli
zawsze były to rzeczy niewymuszone. Ja po prostu czułem, że mam pomysł na taki
utwór, że mam taką potrzebę...³³.

Zygmunt Mycielski, *Liturgia sacra* na chór mieszany i orkiestrę (1983–1984)

W życiu i twórczości Zygmunta Mycielskiego, kompozytora, twórcy muzyki symfonicznej i kameralnej, niezwiązanej z nurtem muzyki religijnej, zarazem eseisty, działacza opozycji³⁴ pojawił się moment (1983–1984), wracając do sformułowania Wojciecha Kilara: „powstała wewnętrzna potrzeba i odpowiedni nastrój” skomponowania utworu o wyraźnie sakralnym obliczu *Liturgia sacra*. Jak napisała Marta Szoka:

Ta kompozycja zajmuje szczególne miejsce w dorobku Mycielskiego, ale nie tylko dlatego, że jest jedną z ostatnich przez niego napisanych. Jest swoistym testamentem artystycznym i duchowym³⁵.

Niekonwencjonalny układ tekstów, notabene nie tylko mszalnych, zestrojony jest kunsztownie zarówno z ascezą, prostotą, nawiązaniami do tradycji chorału gregoriańskiego, jak i ze środkami technik kompozytorskich XX wieku. O prze-

33 K. Kajdan, *Wojciech Kilar z rozmowie z Krystyną Kajdan*, „Niedziela” 2002 nr 30.

34 „Po wkroczeniu wojsk Warszawskiego do Czechosłowacji opublikował w paryskiej «Kulturze» *List otwarty do muzyków czeskich i słowackich*, za który spotkały go restrykcje ze strony władz PRL: pozbawienie funkcji redaktora naczelnego «Ruchu Muzycznego», objęcie podmiotowym zapisem cenzury i zakaz wyjazdów zagranicznych. W 1974 podpisał wraz z innymi intelektualistami i artystami tzw. «list piętnastu», skierowany do władz PRL z żądaniem udostępnienia Polakom zamieszkałym w ZSRR kontaktu z polską kulturą oraz własnego szkolnictwa. W 1975 podpisał memoriał 59 intelektualistów do władz w związku z projektowanymi zmianami w konstytucji. W 1978 uczestniczył w założeniu nielegalnego Towarzystwa Kursów Naukowych, działającego w środowiskach studenckich. Działania te zwróciły na niego uwagę Urzędu Bezpieczeństwa, który obserwował i szykanował go przez długie lata, jako jedną z nielicznych osób ze środowiska muzycznego. [...] sygnatariuszem protestu przeciwko zmianom w Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (List 59)”, por. *Zygmunt Mycielski*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Zygmunt_Mycielski (17.08.2021).

35 M. Szoka, „*Liturgia sacra*” Zygmunta Mycielskiego – *misterium tremendum et fascinans*, [w:] *Muzyka polska 1945–1995*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Sz wajgier, Kraków 1996, s. 114–115.

świadczeni twórcy co do wyjątkowości utworu świadczą jego słowa zapisane w liście do ojca świętego Jana Pawła II:

Pod koniec życia napisałem AD MAIOREM DEI GLORIAM muzykę na chór i orkiestrę do łacińskich Trzech Psalmów. A ostatnio LITURGIĘ SACRA do łacińskich tekstów mszalnych, *Kyrie*, skrócone *Credo*, *Sanctus* i trzy wersje *Agnus Dei*, nawiązujące do chorału gregoriańskiego i pełne już tylko pokory, końcowe jest *Benedicat vos*. [...] Może [...] papież wspomni starego muzyka, który tą drogą prosi o błogosławieństwo³⁶.

Bohdan Pocij z kolei zauważył, że:

[...] do ostatnich swoich utworów, przenikniętych metafizyką, duchem religijnym – *Trzech Psalmów*, *Liturgii sacra*, *Fragmentów*, doszedł Mycielski drogą długiej, duchowej ewolucji, którą można nazwać drogą do Boga³⁷.

Wprawdzie wspomniane utwory Mycielskiego nie przynależą wprost do czasu przemian stanowiących wyraz dążenia do niezależności politycznej, jednak są wyrazem silnego oddziaływania osobowości Jana Pawła II na Polaków w owym czasie, dla których idea wolności i niezależności była ważna. Utwory te zarazem stanowią wyraz panowania wówczas swego rodzaju ducha czasów. Dodatkowy ważny aspekt stanowi fakt wyrazistej postawy ideowo-politycznej ich twórcy.

Mieczysław Tomaszewski w pracy *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans* zwrócił uwagę na szczególną sytuację historyczną, jakiej:

[...] doświadczała przez dwa wieki – z niedługą przerwą – muzyka polska, muzyka narodu bez niepodległego państwa... Inaczej niż w większości krajów europejskich, przejawiała się w muzyce polskiej relacja między twórczością, którą można by nazwać *musica libera*, a tą, której przysługuje miano *musica adherens*. *Adherens* – czyli: zależna, pełniąca funkcję – a raczej w tym wypadku misję – na rzecz narodu i społeczeństwa. [...] Częściej niż gdziekolwiek indziej poszczególne dzieła przynosiły w Polsce reakcje na określone sytuacje, wydarzenia; częściej niż gdziekolwiek indziej mobilizowały, poruszały, integrowały wokół określonych zadań³⁸.

36 List Zygmunta Mycielskiego do ojca świętego Jana Pawła II z 12 czerwca 1987 roku, www.2dieciezja.rzeszow.pl (10.02.2019).

37 B. Pocij, Audycja w II programie Polskiego Radia, dz. cyt.

38 M. Tomaszewski, *W stronę interpretacji integralnej dzieła muzycznego*, [w:] M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 51–52.

Abstract

The phenomenon of the sacred in Polish music during the Cold War as an expression of aspirations for freedom. Inspirations by John Paul II

The starting point for the article is a historical event — the Polish October of 1956, which was not only an important political event, but also an important moment in the history of Polish culture. At that time, the process of weakening the official doctrine of socialist realism, binding in the countries of the Eastern Bloc, began in Poland. General theoretical remarks on the sacred in the humanities and music serve to describe in detail how it can be captured in the musical works of a selected period. The author emphasizes that in the entirety of the sacred issues in Polish music of the time of change, the significant effect of the historical event — the election of a Pole as the head of the Catholic Church — emerges as a significant effect on the composers. The text outlines that the impact of the Pope's personality, teaching and writing on Polish history, culture and music were significant.

Keywords: Polish music, Cold War, John Paul II, cultural influence

T. Malecka, *Fenomen sacrum w muzyce polskiej czasów zimnej wojny jako wyraz aspiracji do wolności. Inspiracje Janem Pawłem II*, [w:] *W poszukiwaniu źródeł. Jan Paweł II o Ukrainie w Europie i inne studia*, red. Z. Zarębianka, Kraków 2023, s. 187–201 (Dni Jana Pawła II), <https://doi.org/10.15633/9788374389174.18>.