

WIELKOŚĆ – WZNIOSŁOŚĆ – UNIESIENIE

Sacrum w muzyce to może nie tyle wartość sama, ile kryterium, pozwalające wyznaczyć w kręgu muzyki Zachodu bezwzględną miarę i hierarchię wartości. Świętość przejawia się w szczególnym skupieniu, ześrodkowaniu wokół sakralnego centrum wszystkich jakości dzieła muzycznego, i w wewnętrznej duchowej intensywności bycia muzyki!

Z mnogości utworów muzycznych, które powstały inspirowane osobą i pontyfikatem Jana Pawła II, u nas i na świecie, wybieram dwa dzieła wybitne, wartością swoją, jak miemam, przerastające całą tę obfitą twórczość, z szlachetnych i wzniosłych pobudek poczętą. Owe dzieła to: Psalm *Beatus vir* Henryka Mikołaja Góreckiego z roku 1979 i *Missa pro pace* Wojciecha Kilara z roku 2001. Odległe od siebie w czasie powstania o lat przeszło dwadzieścia; bliskie sobie w aurze, klimacie, nastroju, ekspresji. I Psalm, i Msza z tych samych zdają się bowiem wyrastać tradycji, podobnie zakorzenione, ze wspólnych czerpiące źródła.

Oba dzieła przeniknięte są romantycznym pierwiastkiem, natchnione duchem r o m a n t y z m u (który, jako silny prąd duchowy kulminujący niegdyś w kulturze dziewiętnastowiecznej Europy, w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku, w muzyce polskiej zwłaszcza, osobliwie się odrodził, zyskując nawet nazwę „nowego romantyzmu”); oba dają nam szczególnie mocno odczuć emanującą z muzyki w i e l k o ś ć i w z n i o ś ł o ś ć; pozwalają tym samym żywić nadzieję, że muzyka tych znamion swojej ekspresji jeszcze nie utraciła, że są one może nawet niezniszczalne.

Romantyzm nadał pojęciom wielkości i wzniosłości znaczenie szczególne: wyeksponował je, umieścił w rzędzie naczelných kategorii estetycznych związanych z odczuwaniem bytu, rzeczywistości, świata. Wielkość i wzniosłość wchodziły w centrum uwagi filozofów w drugiej połowie osiemnastego wieku, w szczególności Edmunda Burke’a i Immanuela Kanta. „Stąd właśnie pochodzi wielka moc wzniosłości, że nie tylko jest wytworem naszych rozumowań, ale i wyprzedza i gna nas z neodpartą siłą [...]. Na ogół wydaje się, że aby cokolwiek uczynić bardzo wzniosłym, konieczna jest tajemniczość”¹. „Wzniosłym nazywamy to, co jest absolutnie wielkie. [...] Jeśli jednak nazywamy coś nie

¹ E. B u r k e, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, PWN, Warszawa 1968, s. 63, 65.

tylko wielkim, lecz bezwzględnie, absolutnie, pod każdym względem (ponad wszelkie porównanie) wielkim, to jest wzniosłym, rozumiemy od razu, że nie zgadzamy się na szukanie dlań adekwatnego miernika poza nim, lecz jedynie w nim samym. Jest to wielkość równa jedynie samej sobie. [...] wzniosłe jest to, czego sama tylko możliwość pomyślenia świadczy o istnieniu pewnej władzy umysłu, przekraczającej każdy miernik zmysłowy”².

Zryw, wzlot, dążenie-ku-górze, uniesienie – te stany tkwią w sercu romantyzmu, przynależą do istoty romantycznego światoodczucia, światopoglądu, światoo obrazu. A wielkość i wzniosłość, aby się w pełni przejawić, wymagają silnych napięć duchowych i gorącej temperatury uczuć.

Budzić poczucie wzniosłości czy wzniosłej wielkości o charakterze religijnym – to stara, średniowieczna jeszcze funkcja muzyki. Pisał (w czternastym wieku) Jean de Muris: „Odpowiedni sposób śpiewania ukazuje pobożność samego śpiewaka, a jednocześnie w słuchaczu, jeśli jest człowiekiem dobrej woli, budzi uczucia pobożne”³. Wzniosłość związana jest tu z wiarą religijną; ekspresja średniowiecznego chorału czy trzynastowiecznych kompozycji organalnych oczyszcza nas jakby z uczuć „ziemskich” i zwraca ku temu, co stanowi naszą duchową istotę. Podobnie wzniosły też bywa średniowieczny motet, podobnie *Msza Notre Dame* Guillaume’a de Machauta, a dalej: msze polifoniczne i motety piętnastego i szesnastego wieku, kompozycje religijne szkoły weneckiej, *Vespro* Claudia Monteverdiego, barokowe kantaty i oratoria; wielkość i wzniosłość dominuje w twórczości Johanna Sebastiana Bacha i Georga Friedricha Händla. A w czasach nam bliższych – wzniosłość staje się zasadniczą kategorią romantycznego poczucia rzeczywistości, świata, Bytu. Człowiek romantyczny pożąda wzniosłości, pragnie jej doznawać i ją przeżywać, zdolny jest ją w dziełach sztuki, zwłaszcza muzyki i poezji, kreować. I tak powiedzieć można, że w owym „wieku uniesień” (określenie Czesława Miłosza) wzniosłość znów w sztukach kulminuje – religijnie, panteistycznie, humanistycznie, w stałym kontrapunkcie z romantyczną ironią.

INSPIRACJA RELIGIJNA – SACRUM

Co najmniej od początku lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku istnieje w Polsce duża odrębna dziedzina muzyki inspirowanej religią, religijnością, sakralnością. Zaznaczają się tu różne style, podejścia, postawy, sposoby traktowania religijnego tematu, przedstawiania i wyrażania sacrum muzyką. Mówić

² I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, cz. 1, ks. 2, & 25, ak. 81, 84-85, tłum. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1986, s. 136-141.

³ Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 1960, s. 163.

więc można o rozmaitych poziomach religijności w muzyce, różnych stopniach kompozytorskiego wnikania w sferę sakralną: o temacie religijnym, nastroju, czasie i dźwięku sakralnym, o sakralnej formie muzyki.

Ogólnie rzecz biorąc, w muzyce dwudziestego wieku rozróżnić można trzy zasadnicze sposoby traktowania tematu religijnego.

Pierwszy, stylizatorsko-archaizacyjny, najsilniej zwrócony jest ku tradycji, ku czasom absolutnej dominacji muzyki religijnej w kulturze średniowiecznej Europy, ku czasom chorału gregoriańskiego i polifonii form religijnych. Z dzieł najbardziej twórczych, oryginalnych, wskażmy tu: *Stabat Mater* (1926) Karola Szymanowskiego, *Symfonię psalmów* (1930) Igora Strawińskiego, *Sinfonia sacra* Andrzeja Panufnika, *Pasję* Krzysztofa Pendereckiego.

W drugim sposobie kładzie się większy nacisk na współczesność, aktualność, nowoczesność. Charakteryzują go język dźwiękowy i środki odpowiadające swoim czasom; współbrzmieniowość ostra, twarda, dysonansowa; narracja zwięzła, wypowiedź lapidarna; ekspresja wynikająca z substancji dźwiękowej. To język Oliviera Messiaena z lat sześćdziesiątych, Strawińskiego z *Threni* i *Requiem canticles*, ale także Panufnika z *Universal Prayer*, Pendereckiego w dziełach takich, jak *Jutrznia* i *Magnificat*, Andrzeja Nikodemowicza w *Misterium Krzyża Świętego*, Bogusława Schäffera z *Mszy elektronicznej*. Ten współcześnie aromantyczny czy odromantyzowany modus muzyki religijnej okazuje się zresztą bliski tamtemu sprzed wieków, średniowiecznemu, w wytrawieniu brzmieniowym, w surowej szorstkości języka.

Trzeci wreszcie sposób traktowania tematu religijnego w muzyce nazwijmy romantyzującym. Tutaj szuka się przede wszystkim emocjonalnego wyrazu doznania i przeżycia sacrum. Jako coś szczególnie cennego i w muzyce znajdującego najczulsze medium dla swego przejawu, sacrum nie powinno „maskować” się formułami dawnych języków ani też skrywać się w wypranych z uczuciowości kombinacjach ascetycznych struktur dźwiękowych nowego języka muzyki, dostępnego tylko nielicznym. Mówiące muzyką sacrum musi stać się znowu, jak w dawnych wiekach, wartością powszechną. Religijna mowa muzyki winna być zrozumiała dla każdego, kto chce jej słuchać; aby zaś była zrozumiała, musi głęboko pobudzić struny religijnego wzruszenia. Z takich to zamierzeń i pragnień wyrosły dwa wspaniałe dzieła inspiracji religijnej i religijnego tematu: *III Symfonia* i *Psalm Beatus vir* Henryka Mikołaja Góreckiego, największego dziś twórcy muzyki religijnej w Polsce.

Muzykę z inspiracji i z tematu religijną uprawia dzisiaj u nas grono wybitnych kompozytorów dwóch pokoleń: Florian Dąbrowski, H. M. Górecki, Jan Fotek, Juliusz Luciuk, Bernadetta Matuszczak, A. Nikodemowicz, A. Panufnik, K. Penderecki, B. Schäffer, Paweł Szymański, Romuald Twardowski. Dla czterech z nich – Góreckiego, Nikodemowicza, Panufnika, Pendereckiego – muzyczna religijność (w szerokim sensie) i pierwiastek sacrum stanowią centrum twórczych poczynąń.

Sacrum więc na różne sposoby obecne jest w polskiej muzyce współczesnej, co skłania do wniosku, że dojrzała tu i utrwaliła się świadomość sacrum jako szczególnej wartości w polu muzyki. W istocie jednak jest to wartość zasadniczo odmienna od takich immanentnych wartości utworu muzycznego, jak: dobra konstrukcja, pomysłowe rozwinięcia, wyrazista struktura, subtelna kolorystyka, ekscytujące rytmy, piękne melodie, intensywne ekspresje. Sacrum w muzyce to może nie tyle wartość sama, ile kryterium, pozwalające wyznaczyć w kręgu muzyki Zachodu bezwzględną miarę i hierarchię wartości. Skoro bowiem (idąc za Maxem Schelerem) świętość umieścimy na szczycie tej hierarchii, wówczas muzykę, w której sacrum istotnie się przejawia, uznać musimy za najbardziej wartościowy jej rodzaj. Z jednym wszakże istotnym zastrzeżeniem natury aksjologicznej.

Niemożliwe mianowicie jest, aby zjawisko muzyczne, utwór czy dzieło wartościowe z punktu widzenia świętości, spełniające kryteria przejawu sacrum w sztuce, było równocześnie czymś zgoła miernym według czysto muzycznych – estetycznych – kryteriów oceny. Pełny przejaw sacrum związany być musi zawsze z pełnią muzycznej wartościowości; świętość przejawia się w szczególnym skupieniu, ześrodkowaniu wokół sakralnego centrum wszystkich jakości dzieła muzycznego, i w wewnętrznej duchowej intensywności bycia muzyki! Twierdzenie, że duch świętości, pierwiastek sacrum, nobilituje muzykę należy rozumieć tak: Przeżyta i pojęta przez kompozytora świętość jest potężną inspiracją i bezwzględnym imperatywem – pobudza inwencję, równocześnie ją uszlachetniając, i obliuguje do maksymalnie twórczego wysiłku, nie pozwalając nigdy obniżyć lotów. Muzyka prawdziwie sakralna, przeniknięta duchem świętości, poczęta w porywie natchnienia, musi przybrać kształty w najwyższym stopniu doskonałe. Dlatego może po śmierci Bacha bywa ona tak rzadka – w przeciwieństwie do mnogości pól uprawy muzyki religijnej w szerokim sensie.

Wraz z sacrum przejawiającym się w muzyce dotykamy fascynującego splotu problemów muzyki duchowej, dziedziny, która i dziś wydaje się, jak przed wiekami (choć inaczej), żywa i aktualna. Wspomnijmy najcenniejsze przejawy takiej muzyki w kulturze europejskiej: chorał gregoriański i organum średnio-wieczne, msza piętnastego i szesnastego wieku, utwory religijne C. Monteverdiego i Heinricha Schütza; J. S. Bacha: kantaty, pasje, *Mszę*, skrzypcowe partity i sonaty, chorały organowe; ostatnie kwartety Ludwiga van Beethovena; Richarda Wagnera: wstępy do *Lohengrina* i *Parsifala*; symfonie Antona Brucknera; *4 Pieśni poważne* i organowe chorały Johannes Brahmsa, adagia z symfonii Gustava Mahlera. Wszystko to jakby podbudowuje *Muzykę staropolską*, *III Symfonię* i *Psalm* Henryka Mikołaja Góreckiego, w których to dziełach upatrywać można szczytów religijnej muzyki duchowej dzisiaj.

Jest to najwyższa sfera muzyki. Jej wartość trzeba szczególnie mocno akcentować dziś, w świecie cywilizacji współczesnej, gdzie istnieje, jak mówi Jan

Paweł II, „niebezpieczeństwo odcięcia człowieka od jego własnej głębi”⁴. A przecież „konstytutywnym wymiarem ludzkiego bytowania jest transcendencja. Człowiek przez swoje człowieczeństwo jest wezwany do «przerastania» siebie w sobie samym”⁵. A czymże, dodajmy, w istocie jest to „przerastanie siebie”, jak nie dążeniem do świętości? Wszak cała antropologia chrześcijańska streszcza się właściwie w tym jednym zdaniu z Księgi Rodzaju: „Stworzył więc Bóg człowieka na swój obraz, na obraz Boży go stworzył” (1, 27). Czym jest sacrum dziś, we współczesnej kulturze Zachodu? Pojęciem i kategorią? Wartością? Duchowym sednem egzystencji? Motorem duchowego życia? Idealem pełni i harmonii doskonałej? Źródłem formotwórczych napięć wynikających z opozycji „sacrum-profanum”?

Czym jest to tajemnicze coś, co żyje w każdej religii jako jej rdzeń konstytutywny? W pojęciu sacrum zawiera się określenie jednego z zasadniczych pragnień, jednej z zasadniczych tęsknot duchowych współczesnego człowieka. Mimo wszystko, mimo całej laicyzacji, sekularyzacji, materializacji cywilizacyjnej świata zachodniego, wzrasta poczucie świętości, pogłębia się i rozszerza świadomość świętości jako wartości najwyższej. Pragnienie sacrum to wszak nic innego, jak pragnienie absolutnego *sensu* naszego ludzkiego istnienia. Gdy brak w nim tego odniesienia do świętości, życie nasze rozpada się na mnogość sensów doraźnych, łudzących nieraz pozorną transcendencją czy ponadczasowością. Dopiero świętość, przy poczuciu jej absolutnej wartości, zdolna jest prawdziwie powiązać sensory cząstkowe. Stąd może jej pragnienie dzisiaj – powszechne i silne, mimo wszystko.

To pragnienie sacrum pociąga za sobą zainteresowanie, fascynację. Świętość staje się przedmiotem badań naukowych – psychologii, socjologii, poetyki i krytyki literackiej, teorii sztuk pięknych, muzykologii. Bada się więc dziś sacrum wszechstronnie, analizuje, mierzy różnymi sposobami. Tropi się, penetruje, wykrywa, ujawnia sacrum zwłaszcza w rozległych obszarach zjawisk artystycznych. Ci, którzy zajmowali się nieco bliżej tą sprawą, wiedzą coś o blaskach i cieniach, o sukcesach i złudach takich penetracji. Łudzi nieraz płynność granic, nieostrość zakresów, niedookreśloność sfer sacrum i profanum. Łatwo też pomieszać sacrum z religijnością. Łatwo o przesadę – w rozszerzaniu bądź zawężaniu sfery świętości. W asemantycznej – przynajmniej substancjalnie – muzyce sprawa wydaje się o tyle prostsza, że kryterium rzeczywistej obecności sacrum jest wyłącznie intuicyjne: świętość w brzmieniach i strukturach dźwiękowych możemy jedynie odczuć i jej doznać, następnie zaś doprowadzić do stanu pojęciowego w fenomenologicznym opisie; na tym wszak polega zorientowana na sacrum hermeneutyka muzyki.

⁴ A. Frossard, „*Nie lękajcie się*”. Rozmowy z Janem Pawłem II, tłum. A. Turowiczowa, Libreria Editrice Vaticana [Città del Vaticano] 1982, s. 117.

⁵ Tamże, s. 113.

DWA DZIEŁA

Przechodzę teraz do sedna moich wywodów: krótkiej charakterystyki wymienionych wyżej dzieł.

PSALM

Psalm *Beatus vir* Henryka Mikołaja Góreckiego powstał w roku 1978 na zamówienie księdza kardynała Karola Wojtyły dla uczczenia obchodów dziewięćsetlecia męczeńskiej śmierci św. Stanisława, która miała miejsce w roku 1079. W zamierzeniu kompozytora *Psalm* miał stanowić pierwszą część projektowanego (acz w całości niezrealizowanego) tryptyku *Sancti Tui Domine*. Powołanie w międzyczasie Karola Wojtyły na Stolicę Apostolską przydało pracy nad dziełem duchowego napięcia i temperatury emocjonalnej. Powstała ponad półgodzinna kompozycja przeznaczona na baryton solo, duży chór, poszerzoną i wzmocnioną orkiestrę symfoniczną. Prawykonanie dzieła odbyło się 9 czerwca 1979 roku w krakowskiej bazylice ojców franciszkanów, w obecności Jana Pawła II.

Z Księgi Psalmów zaczerpnął kompozytor teksty następujące:

Domine, exaudi orationem meam, exaudi me in tua iustitia.
Expandi manus meas ad te; anima mea, sicut terra sine aqua, tibi.
Velociter exaudi me, Domine. Non avertas faciem tuam a me.
Auditum fac mihi mane misericordiam tuam.
Doce me facere voluntatem tuam, quia Deus meus es tu. Spiritus tuus bonus deducet me in terram rectam. (Por. Ps 142(143), 1.6-8.10).
Domine! Deus meus es tu. In manibus tuis sortes meae. (Por. Ps. 30(31), 15-16).
Domine Deus salutis meae. (Por. Ps 37(38), 23).
Terra dedit fructum suum. Benedicat nos Deus, Deus noster. (Por. Ps 66(67), 7).
Gustate, et videte, quoniam suavis est Dominus. Beatus vir, qui sperat in eo. (Por. Ps 33 (34), 9).

W przekładzie Czesława Miłosza:

Panie, usłysz modlitwę moją, wysłuchaj mnie w sprawiedliwości Twojej.
Wyciągam ręce moje ku Tobie, dusza moja tęskni do Ciebie jak spragniona ziemia.
Pośpiesz i wysłuchaj mnie, Panie, nie ukrywaj oblicza Twego przede mną.
Spraw, abym rankiem dowiedział się o łasce Twojej.
Naucz mnie spełniać Twoją wolę, bo Ty jesteś mój Bóg. Niech Twój duch dobrotliwy prowadzi mnie po równej ziemi.
Panie! Ty jesteś Bóg mój. W Twoim ręku losy moje.
Panie Boże mego zbawienia.
Ziemia wydała urodzaj, pobłogosławił nam Bóg, Bóg nasz.
Zakosztujcie i zobaczcie, jak dobry jest Pan. Szczęśliwy mąż, który w Nim szuka schronienia.

W (uwspółcześnionym) tłumaczeniu ks. Jakuba Wujka:

Panie wysłuchaj modlitwę moją. Wysłuchaj mię w sprawiedliwości Twojej.
Wyciągnąłem ku Tobie ręce swoje; dusza moja jako ziemia bez wody Tobie.
Wysłuchajże mię prędko, Panie! Nie odwracaj oblicza Twego ode mnie.
Daj mi usłyszeć rano miłosierdzie Twoje.
Naucz mię czynić wolę Twoją, albowiem tyś jest Bogiem moim. Duch Twój dobry poprowadzi mię prędko do ziemi prawej.
Panie! Tyś jest Bogiem moim. W rękach Twoich losy moje.
Panie, Boże zbawienia mego.
Ziemia dała swój owoc. Niech nas błogosławi Bóg, Bóg nasz.
Skosztujcie, a obaczcie, iż słodki jest Pan. Błogosławiony mąż, który w Nim ma nadzieję.

II Symfonia „Kopernikowska”, III Symfonia „Symfonia pieśni żałosnych”, Psalm Beatus vir – te trzy dzieła Góreckiego, postrzegane dziś z perspektywy lat, wiążą się w szczególną trylogię muzyki duchowej, przenikniętej boskością, tkniętej iskrą mistycyzmu, religijnej w najgłębszym sensie; muzyki wielkiej i wzniosłej w stopniu maksymalnym.

Z początkiem lat siedemdziesiątych (powstały wówczas *Trzy pieśni sakralne* i *Ad Matrem*) kompozytor, rozszerzając pole swoich doświadczeń, skłania się bardziej ku słowu – poetyckiemu, religijnemu, biblijnemu, sakralnemu. Jako twórca muzyki z rzędu największych w jej dziejach, łączy Górecki w swej osobowości artystycznej liryka z dramaturgiem i epikiem, jak również, rzecz można, romantyka z ekspresjonistą; równie zafascynowany substancjalno-brzmieniowymi walorami muzyki, co jej aliansami ze słowem. Inspirujące słowo muzykę dookreśla; jego przesłanie tłumaczy i uzasadnia sens muzyki. W rzeczzonej trylogii zaznacza się też znamienna ewolucja języka dźwiękowego. Jeżeli w „kosmicznej” *II Symfonii* („*Kopernikowskiej*”!) kontrastowo zderzają się ze sobą dwa światy brzmieniowe: ostro dysonansowy i harmonijnie eufoniczny, a ekspresjonistycznym wołaniom przeciwstawiony jest romantyczno-ekstacyjny śpiew, to *III Symfonia* zrodzona jest z ducha pieśni, przeniknięta substancjalnie melodyczną, wokalnoinstrumentalną śpiewnością; w Psalmie *Beatus vir* zaś odrodzona eufoniczność osiąga ekstatyczne apogeum.

Słuchanie tego dzieła – znakomicie, kongenialnie wykonanego przez J. Katlewicza, J. Artysza, Orkiestrę i Chór Filharmonii Krakowskiej podczas Warszawskiej Jesieni 1980 roku, zarejestrowanego na starej „czarnej” płycie, utwierdza mnie tylko w mniemaniu, że muzyka Góreckiego nie jest dla muzykologów. Analityk struktury-konstrukcji-formy niewiele ma tu do roboty, stwierdzając co najwyżej (jak Krzysztof Droba w komentarzu do książki programowej festiwalu), że utwór oparty jest na materiale zwielokrotnionego akordu c-es-c i h-es-h. A dalej – że architektonika jest tu segmentowo-fazowa; a muzyka – w swym dialogicznym współgraniu solisty (psalmisty), chóru i orkiestry – sprawia wrażenie nie tyle rozwijającej się, co trwającej i utrwalającej

się w czasie adagia; owym szczególnym czasie, paradoksalnie własną czasowość znoszącym; czasie bezczasowym, znamienym zwłaszcza dla najwyższych rzeczywistnień muzycznej duchowości, muzyki duchowej w kulturze Zachodu. Rzec można: prastary duch modlitewnej poezji Psalmów tchnie w muzykę, wciela się oto w kształty brzmieniowe „nowego romantyzmu”, cudownie odradza mowę melodyczną, nasycą muzykę nieopisaną żarliwością.

Przypominając tu Psalm *Beatus vir*, skomponowany w pierwszym roku pontyfikatu Jana Pawła II, taką jeszcze refleksją chciałbym się podzielić: Henryk Mikołaj Górecki należy do tych wielkich twórców sztuki współczesnej, których twórcza egzystencja nie mieści się zasadniczo w ramach dzisiejszej techniczno-urbanistycznej cywilizacji (dlatego też na miejsce stałego zamieszkania obrał wreszcie wymarzoną siedzibę we wsi podtatrzańskiej i nad-zakopiańskiej, ze wspaniałym widokiem na całe Tatry). Podobnie jak przed nim: Mahler, Béla Bartók, Szymanowski, Messiaen – kreuje rzeczywistość muzyczną, która choć korzeniami tkwi w tym, co tu, teraz, wokoło, zarazem teraźniejszość świata przeraża. Muzyka Góreckiego jest w istocie lepsza od świata cywilizacji, w którym powstała. Lepsza – przez energię życia i siłę ducha. Kompozytor nie mieści się w cywilizacji, a równocześnie ze swoją muzyką nie daje się przypasować do żadnego z prądów, nurtów, trendów muzyki współczesnej. Jest indywidualistą skrajnym, idącym konsekwentnie swymi własnymi drogami, na przelaj, pod prąd, ignorując mody, konwencje, pseudostyle.

I tak powstaje muzyka czerpiąca inspiracje z czystych nieskażonych źródeł. Muzyka, której główne idee kształtowania tkwią głęboko w tradycji. A zarazem muzyka oryginalna, indywidualna, nowa.

Góreckiego forma muzyczna (przyjmijmy, że każdy wielki kompozytor ma jakąś swoją formę) powstaje przez: kontrast, uporczywą powtarzalność (ostinato), narastanie. Są to trzy prazasady fundamentalne, odwieczne atrybuty muzyczności, żywiołu muzyki dążącego do formy, zgodnie z wolą formowania. Decydują one o sile oddziaływania – ekspresji i wymowności muzyki, szczególnie w wiekach jej najbujniejszego rozkwitu – osiemnastym i dziewiętnastym. Jak te prazasady funkcjonują u Góreckiego? Doprowadza on je do skrajnej prostoty. Budowa jego utworów, acz zawsze precyzyjna, nie kryje formalnych zażyłości ani wyspekulowanych koncepcji; uderza natomiast wewnętrzną elementarną siłą dźwiękowych konstrukcji, działającą na słuchacza wprost magicznie...

Słów jeszcze parę o drodze rozwoju niezwyklej wyobraźni kompozytora, z biegiem lat poszerzającej swój zakres o coraz to nowe obszary. Jest to droga od brzmieniowego realizmu, materializmu, konkretyzmu w pierwszym awangardowym okresie twórczości (*I Symfonia*, orkiestrowe *Zderzenia*, cykl *Genesis*), poprzez swego rodzaju ekspresjonistyczną wizyjność obrazów dźwiękowych (*Choros*, *Refren*, *Canticum graduum*, *Muzyka staropolska*, *Muzyczka I-IV*), do nowej poetyki i estetyki dźwiękowej, od *II Symfonii* poczynając. W tym trzecim etapie – dla którego, obok dwu symfonii, najbardziej ważne są: oma-

wiany *Psalm*, trio *Lerchenmusik*, I i II Kwartet smyczkowy, *Małe requiem* – wyobraźnia kompozytora wyzwala się już całkowicie z postulatów, priorytetów i mirażu awangardyzmu czy nowoczesności (nigdy im zresztą zbytnio nie ulegała, jednak w czas panowania muzycznych awangard lat sześćdziesiątych nawet wielkim kompozytorom trudno było się nieraz oprzeć działaniu „ducha czasu”). Teraz muzyka – komponowana równie ściśle, co w okresach poprzednich – w bogactwie swych środków, poddana jest jednemu tylko imperatywowi: fantazji twórcy, jego własnej wizji. Jest to ten rodzaj muzyki, poczętej z ducha wiecznego romantyzmu, która posługując się tworzywem brzmieniowym tak konkretnie wyrazistym, własną substancjalną dźwiękowość nieustannie transcenduje.

MSZA

Missa pro pace Wojciecha Kilara – prawykonanie której odbyło się w styczniu 2001 roku w Filharmonii Narodowej pod dyрекcją Kazimierza Korda – wykonana została w tym samym roku w grudniu w Watykanie, w obecności Jana Pawła II. Jeśli wartość dzieła mierzyć siłą i głębią przeżycia, jakie daje, to *Missa pro pace* Wojciecha Kilara winna zająć miejsce obok wybitnych utworów religijnych w chrześcijańskiej kulturze Zachodu. Można by zapytać: dlaczego ta msza tak nas dziś porusza?

Nie jest to li tylko przeżycie muzyki romantycznie-sentymentalno-uczuciowe, tu działa wewnętrzna moc muzyki, energia ducha konkretyzowana w dźwiękowych strukturach, ucieleśniana w śpiewie i grze instrumentalnej, substancjalna siła bycia muzyki mocnej w sobie. Skąd się ta siła bierze? Odpowiedź jest prosta: z *i n s p i r a c j i r e l i g i j n e j*; jako pierwsza przyczyna muzyki porusza ona również słuchaczy. Taki jest cel dzieła, jasny i tradycyjny. Tym też tłumaczy się *s e n s* sprzęgniętej z tekstem łacińskim muzyki: oddziałując muzycznie, ma ona słuchacza umacniać w wierze chrześcijańskiej.

Czym jest *m s z a* jako forma muzyczna dzisiaj? Czym może być we współczesnej kulturze świata (zwanego niegdyś zachodnim), zlaicyzowanej, niepozabawionej wszakże religijnych pragnień, tęsknot i uniesień?

Kompozytor, podejmując dziś temat mszalny, winien znać całą ponad tysiącpięćsetletnią historię mszy muzycznej i zdawać sobie sprawę z podwójnego zakorzenienia tej formy: w liturgii chrześcijańskiej i w muzyce samej; wiedzieć, jaką rolę odgrywała msza w muzyce i życiu duchowym. Pisanie mszy dyscyplinuje wyobraźnię i zarazem ogranicza inwencję; dlatego może większość mszy komponowanych w naszych czasach, językiem dźwiękowym umiarkowanie nowoczesnym, zdaje się, w swej poprawności... akademicka, jako świadectwo lojalności wobec religii, szacunku wobec najważniejszego dla chrześcijanina sakramentu.

Wielka *Msza* Kilara skomponowana jest z substancjalną ścisłością w operowaniu motywami, tematami, akordami; w budowie „matematycznie” proporcjonalna, doskonała w formie; co też wiąże ją z tradycją mszalną sięgającą czasów panowania polifonii i dominacji form muzyki religijnej w piętnastym i szesnastym wieku. Ta msza jest zarazem „dawna” – przez zakorzenienie w tradycji mszalnej: średniowiecznej, barokowej, romantycznej – i „nowa”, ponieważ odkrywa w naszym „czasie marnym” nowy wymiar duchowości, religijności powszechnej odnowionej w muzyce. Wojciech Kilar mówi do nas tutaj językiem uczuć, romantycznym z ducha; w podobny sposób mówili w swoich utworach religijnych Beethoven, Schubert, Liszt, Bruckner; a wcześniej Bach i kompozytorzy baroku. Tej mowy dźwięków Kilar sam nie wynalazł; posługuje się nią dzisiaj wielu kompozytorów, starszych i młodszych, różnych nacji, każdy na swój sposób dając muzykę piękną, która nas emocjonalnie porusza, rozgrzewa serce, pobudza umysł. W muzyce polskiego kompozytora natchnionej duchem liturgii mszalnej, ta mowa brzmi wyraziście, mocno, przekonująco.

Kompozytor współczesny, podejmując dziś temat mszalny, ma przed sobą trzy zasadnicze sposoby muzycznego opracowania liturgicznego tekstu: modus wyszukanego języka dźwiękowego, komplikacji środków, złożoności kompozycji – mszy monumentalnie ceremonialnej; modus redukcji, ascezy dźwiękowej, ograniczania inwencji – mszy w środkach oszczędnej, prostej w budowie, skupionej całkowicie na wymowie Słowa, i sposób pośredni, który wybrał Wojciech Kilar, skłaniając się ku prostocie, nie stroniąc wszakże od szlachetnego monumentalizmu mszy. Na stulecie Filharmonii Warszawskiej napisał mszę wyrastającą z rdzennych tradycji pobożności powszechnej, mszę muzyczną jako wyraz Służby Bożej. O zakorzenieniu w tradycjach mszy koncertowej świadczy tu już obsada: czworo solistów, czterogłosowy chór mieszany, orkiestra symfoniczna w zwyczajowym składzie, do tego organy, których długi wstęp, jak w kościele na Wejście – rozgrywający się między żywiołem gry a skupioną kontemplacją – dobrze wprowadza w atmosferę dzieła.

Missa pro pace trwa ponad osiemdziesiąt minut, w rozmiarach czasowych dorównuje więc najdłuższemu dziełom mszalnym muzyki czasów nowożytnych: Bacha, Beethovena, Schuberta, Brucknera. Jej muzyka, od pierwszej organowej frazy *Inroitus*, mocno wiąże nas z sobą; jest bowiem tak pisana, żeby się w nas utrwałać: ostinatowo, przez kontemplacyjno-modlitewny czas adagia panujący w tym dziele (oprócz *Gloria*, gdzie ruch się ożywia i dynamizuje w „góralskiej” motoryce).

Powiedzmy o elementach. Melodie tu mamy proste i piękne, subtelnie archaizowane: intonacje gregoriańskie, motywy-reminiscencje pieśni kościelnych, nuty kolędowe. Współbrzmienia zasadniczo trójdźwiękowe, niestroniące wszakże od pewnych ostrości i zgęszczeń; liczne kadencje. Tonalność zasadniczo dur-mollowa, diatonika z modalizmami. Polifonia – równie prosta: pierwszy gatunek kontrapunktu, kanony, homofonia. Barwy instrumentalne orkiestry

stosowane oszczędnie; w *Kyrie* długi wstęp orkiestrowy w formie passacaglii; *Credo* w ogóle bez instrumentów.

Missa pro pace Wojciecha Kilara, wyrastająca ponad przeciętny poziom współczesnych kompozycji mszalnych, mimo swych dużych rozmiarów czasowych służyć może również Liturgii, wykonywana w kościele podczas uroczystych nabożeństw. Bowiem jej muzyka jest religijna do rdzenia i zdaje się jednym, wielkim i złożonym aktem modlitwy – w całym jego zróżnicowaniu stanów uczuciowych: prośb o zmiłowanie – w *Kyrie*, *Agnus Dei* – z głębokości i półmroku; miłości, adoracji, uwielbienia – w *Gloria*, *Sanctus*; ufności i zawierzenia – w *Credo*; medytacji nad Tajemnicą Wcielenia, Męki i Odkupienia; nastrojów obawy, nadziei, radości, błogości, spokoju w *Dona nobis pacem*.

Muzyka *Mszy* zdaje się na sposób klasyczny zwięzła, nawet w swych czasowych wydłużeniach, rządzona generalnie zasadą proporcjonalności – w dużych planach architektury i w poszczególnych częściach i cząstkach. Jej wydłużane frazy – jednogłosowe i w kanonach (*Kyrie*, *Crucifixus*), szeroko rozpinane łuki melodii, długie ciągi narracyjne, dobitne powtórzenia – objęte są tą naczelną zasadą. Powiedzieć można, że w muzyce tej mszy zespoliło się klasyczne piękno proporcji formy z pięknem romantycznym żarliwości uczuć i ekspresji duchowej.

Pisał kompozytor (w liście do autora tego szkicu): „Boję się teatralności, pompy, patosu; stąd sięgnięcie do tradycji sprzed paruset czy sprzed ponad tysiąca lat; stąd decyzja o rezygnacji w *Credo* z pokus orkiestrowych i napisania tej najważniejszej części utworu na tenor solo i chór á cappella [...] jeszcze jedna rzecz, którą znałem przed postawieniem pierwszej nuty na papierze: tytuł, określający z góry to, że cały utwór zmierza do słów «dona nobis pacem», a także determinujący charakter poszczególnych części, zwłaszcza *Kyrie* i całego przebiegu *Agnus Dei* [...]. Już w czasie pisania zaczął się formować jakby promienisty układ koncentryczny całości wokół *Credo*, pokrewieństwo *Kyrie* z *Agnus Dei* i *Gloria* z *Sanctus* [...] w trakcie pisania jakby coraz mniejsza, stosunkowo skromna rola orkiestry, a cały ciężar tekstu biorą na siebie głosy ludzkie, bez ilustracyjnej pomocy instrumentów, bez «komentarzy» orkiestry”.

I jeszcze fragmenty rozmowy, jaką przeprowadziła z kompozytorem Barbara Gruszka-Zych: „Od czasu gdy pojawiły się pierwsze zapisy słowa, ślady świadomie skomponowanej muzyki, nie ma niczego, co bardziej wpływałoby na twórczość, zwłaszcza muzyczną i plastyczną, niż inspiracja płynąca z religii, wiary, tekstów świętych. To najpotężniejszy i najważniejszy obszar muzyki. Tyle mód przeminęło, tyle form umarło, a inspiracja tekstami świętymi jest niewyczerpana [...]. Ja się nie uważam za kompozytora muzyki sakralnej, to znaczy takiego, który pisze utwory religijne z obowiązku. [...]. Piszę wtedy, kiedy odczuwam potrzebę wewnętrzną. Tak się składa, że jako człowiek wierzący, mam ją dość często. Komponuję muzykę przeznaczoną do sal koncertowych. Niektóre wielkie msze są wykonywane w kościołach wyjątkowo [...]

Pisząc swoją mszę, myślałem o mszach innych twórców. Na przykład *Sanctus* bywa niesłychanie podniosły, triumfalny, ale też, tak jak u mnie, spokojny. *Kyrie* może być radosne, ale też błagalne, ponure, dramatyczne, tak jak w życiu te same modlitwy, odmawiane od dzieciństwa, brzmią różnie w różnych momentach. Zawsze najtrudniejsze było dla mnie komponowanie *Credo*, czułem wagę każdego słowa [...]. Z okazji Roku Bachowskiego poproszono mnie o wypowiedź. Powiedziałem, że jeżeli ktoś odczuwa potrzebę dowodów na istnienie Boga, to jednym z nich jest muzyka Bacha. Takim dowodem są też katedry. Ale tylko dla tych, którzy takich dowodów potrzebują. Bo przecież można żyć w zapadłej wiosce górskiej, nigdy nie słyszeć Bacha, nigdy nie widzieć katedry, a być człowiekiem głęboko wierzącym. Podziwiać najpiękniejsze kościoły, jakimi są góry, i słuchać najpiękniejszej muzyki wiatru, strumieni, szumu gałęzi”⁶.

Ostatnie zdania zwłaszcza zawierają klucz do estetyki i poetyki, muzycznego światoodczucia i światopoglądu Wojciecha Kilara. Ta msza w intencji pokoju jest logiczną konsekwencją nie tylko uprzednich religijnych utworów kompozytora – jak *Angelus*, *Bogurodzica* – lecz także, a może przede wszystkim, jego muzyki przenikniętej tchnieniem natury; natury romantycznej, w której obecny jest Bóg i która dzięki Niemu i przez Niego istnieje. Jest coś w muzyce Kilara, co zdaje się przekraczać zamkniętą przestrzeń sal koncertowych: tęsknota do wielkiej bezkresnej przestrzeni i do Czasu przemienionego w taką Przestrzeń transcendentną.

⁶ Dowód na istnienie Boga. O muzyce sakralnej mówi Wojciech Kilar, „Gość Niedzielny” 2000, nr 47 z 19 X 2000, s. 28.