



**PROFESOR  
KRZYSZTOF PENDERECKI**

**DOKTOR HONORIS CAUSA**

**KATOLICKIEGO UNIWERSYTETU LUBELSKIEGO JANA PAWŁA II**

Lublin

14 października 2016 r.

Niniejsza książka ukazuje się w serii  
Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II  
„Doktorzy Honoris Causa” Nr 15

Autor zdjęcia: Bruno Fidrych

Tłumaczenie dyplomu: dr Marian Babiński

KUL, Lublin 2016

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II  
Al. Raclawickie 14, 20-950 Lublin  
[www.kul.pl](http://www.kul.pl)

---

Ks. prof. Antoni Dębiński  
Rektor KUL

## **Słowo Rektora KUL z okazji uroczystości doktoratu *honoris causa* prof. Krzysztofa Pendereckiego**

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II przyznał zaszczytny tytuł akademicki doktora *honoris causa* prof. Krzysztofowi Pendereckiemu, pragnąc uhonorować wybitnego kompozytora, dyrygenta, pedagoga i mecenasa muzyki.

Światowe uznanie zyskał on zarówno jako twórca awangardowych kompozycji, jak i utworów pozostających w nurcie europejskiej tradycji muzycznej. Na jego dorobek twórczy składają się liczne gatunki utworów scenicznych, muzyki instrumentalnej i wokalne. Inspiracją do powstania wielu z nich były znaczące wydarzenia czy ważne rocznice w dziejach Polski i świata. Prof. Penderecki należy też do najwybitniejszych kompozytorów muzyki religijnej naszych czasów. W jego twórczości sacrum zajmuje ważne miejsce i ma związek z szeroko rozumianą tradycją oraz kulturą judeochrześcijańską. Ceniony jest za indywidualny styl oraz oryginalność i wysoki poziom warsztatu kompozytorskiego. O randze jego twórczości świadczą liczne odznaczenia i nagrody przyznane mu w różnych krajach całego globu, festiwale jego imienia organizowane w kilku miastach świata, a przede wszystkim wykonania jego muzyki przez

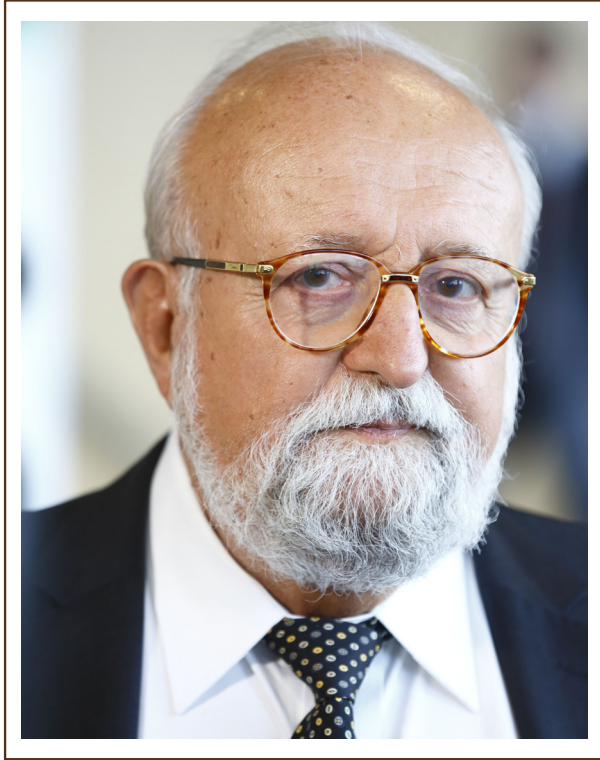
najlepszych wirtuozów i orkiestry w najznamienitszych salach koncertowych na świecie.

Pan Krzysztof Penderecki jest też cenionym dyrygentem, zapraszającym przez najbardziej znaczące ośrodki muzyczne na świecie. Istotnym przejawem jego związków z muzyką w wymiarze naukowo-dydaktycznym była praca wykładowcy w uczelniach muzycznych i rektora Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie. Zamiłowanie do muzyki wyraża się również w jego inicjatywach edukacyjnych, wśród których pierwszoplanową jest utworzone przez niego Europejskie Centrum Muzyki w Lusławicach.

Szanowny Panie Profesorze,

Dostojny Doktorze Honoris Causa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła III!

Z wielką atencją i ogromną radością gościmy Pana w murach naszej Alma Mater. Zaszczyceni, że zechciał Pan przyjąć zaproszenie społeczności akademickiej KUL do naszej wielkiej rodziny uniwersyteckiej, gratulujemy wspaniałych sukcesów, wyrażamy szacunek za bycie ambasadorem Polski w świecie i dziękujemy za propagowanie wartości uniwersalnych. Proszę również przyjąć serdeczne życzenia: niezmiennej pasji kompozytorskiej, radości i satysfakcji z tworzenia oraz wielu wspaniałych wykonań. Zwieńczeniem moich życzeń niech będą słowa św. papieża Jana Pawła II z jego *Listu do artystów*: niech Pana „[...] sztuka przyczynia się do upowszechnienia prawdziwego piękna, które będzie niejako echem obecności Ducha Bożego i dzięki temu przekształca materię, otwierając umysły na rzeczywistość wieczną”.



**PROF. KRZYSZTOF PENDERECKI**



---

**Uchwała Senatu  
Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II  
z dnia 16 czerwca 2016 r.  
w sprawie nadania tytułu doktora *honoris causa* KUL  
prof. Krzysztofowi Pendereckiemu  
(768/IV/1)**

Senat Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, na podstawie art.16 ust. 2 ustawy z dnia 27 lipca 2005 r. Prawo o szkolnictwie wyższym (t.j. Dz. U. z 2012 r., poz. 572, z późn. zm.) oraz § 9 ust. 2 Statutu KUL, na wniosek Rady Wydziału Nauk Humanistycznych, nadaje tytuł doktora *honoris causa* Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, prof. Krzysztofowi Pendereckiemu.

Przyznając ten tytuł, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II pragnie wyrazić szacunek i uznanie dla działalności prof. Krzysztofa Pendereckiego, znakomitego muzyka, kompozytora i drygenta oraz wrażliwego humanisty, o niekwestionowanym dorobku, propagującego w swojej sztuce najgłębsze ideały chrześcijańskiej wizji świata i człowieka, mocno zakorzenionej w tradycji biblijnej.





SUMMIS AUSPICIIS APOSTOLICAE SEDIS  
NEC NON  
SERENISSIMAE REI PUBLICAE POLONORUM

NOS

**ANTONIUS DĘBIŃSKI**  
IURIS CANONICI DOCTOR HABILITATUS, IURIS SCIENTIARUM PROFESSOR  
IN CATHOLICA UNIVERSITATE LUBLINENSI PROFESSOR ORDINARIUS  
EIUDEMQUE H. T. RECTOR MAGNIFICUS

**MAGDALENA CHARZYŃSKA-WÓJCIK**  
LINGUARUM DOCTRINAE AC SCIENTIAE DOCTOR HABILITATUS  
FACULTATIS SCIENTIARUM HUMANIORUM H. T. DECANUS SPECTABILIS

**LESCUS MĄDZIK**  
BELLARUM ARTIUM DOCTOR, ARTIUM PLASTICARUM PROFESSOR  
PROMOTOR RITE CONSTITUTUS

IN

**CLARISSIMUM ET ILLUSTRISSIMUM DOMINUM  
CHRISTOPHORUM PENDERECKI**

MUSICUM ABSOLUTUM, TUM COMPOSITOREM, TUM PRAEPOSITUM SYMPHONIAE PLENUM  
VIRUM HUMANITATIS LAUDE CUMULATISSIMUM  
QUI PER MAGNA MULTAQUE OPERA ARTE SUA SUBTILI EA, QUAE MENS CHRISTIANA  
DIVINARUM LITTERARUM FINXERAT INHAERENS STIRPI, PROPAGAVIT

E SENTENTIA FACULTATIS SCIENTIARUM HUMANIORUM  
A SENATU ACADEMICO COMPROBATA

**DOCTORIS ARTIUM LIBERALIUM  
HONORIS CAUSA**

NOMEN ET DIGNITATEM, IURA ET PRIVILEGIA CONTULIMUS  
IN EIUSQUE REI FIDEM HOC DIPLOMA SIGILLO MAIORE CATHOLICAE UNIVERSITATIS LUBLINENSIS  
IOANNIS PAULI II SACRATISSIMO CORDI IESU DICATAE SANCIENDUM CURAVIMUS

LUBLINI, DIE XIV MENSIS OCTOBRIS A. D. MMXVI

RECTOR

ANTONIUS DĘBIŃSKI

PROMOTOR

DECANUS

LESCUS MĄDZIK

MAGDALENA CHARZYŃSKA-WÓJCIK



---

Prof. Remigiusz Pośpiech  
Instytut Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego

**Opinia**  
**o działalności prof. Krzysztofa Pendereckiego**  
**w związku z przewodem o nadanie godności**  
**doktora *honoris causa***  
**Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego**  
**Jana Pawła II**

**K**rzysztof Penderecki – kompozytor, dyrygent, pedagog, animator i mecenas muzyki, należy do grona najwybitniejszych, najbardziej zasłużonych i powszechnie rozpoznawalnych w świecie postaci nie tylko życia muzycznego, ale szeroko pojmowanej kultury i sztuki. Jego bogata i różnorodna twórczość już od ponad pięćdziesięciu lat rozbrzmiewa w cieszących się największym prestiżem salach koncertowych na wszystkich kontynentach – przede wszystkim Europy, obu Ameryk i Azji, ale także Australii, wykonywana jest przy tym przez najwybitniejszych wirtuozów różnych instrumentów oraz najznakomitsze orkiestry pod batutą najslawniejszych dyrygentów. Biorąc pod uwagę same tylko światowe i polskie prawykonania utworów K. Pendereckiego dość wymienić tu, przykładowo, takie nazwiska, jak: Emanuel Ax, Felicja Blumenal, Christiane Edinger, Heinz Holliger, Sharon Kam, Konstanty Andrzej Kulka, Iwan Monighetti, Anne-Sophie Mutter, Siegfried Palm, Boris

Pergamenschikow, Thomas Quasthoff, Jean-Pierre Rampal, Mściślaw Roztropowicz, Isaac Stern, Wanda Wilkomirska czy Grigorij Żyślin. Dyrygentów reprezentują przede wszystkim cieszący się ogólnoswiatowym uznaniem: Vladimir Aszkenazi, Charles Dutoit, Christoph Eschenbach, Walery Giergijew, Michael Gielen, Mariss Jansons, Gilbert Levine, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Andrew Parrot, Helmut Rilling, Wolfgang Sawallisch, a także wszyscy prawie najwybitniejsi polscy kapelmiistrzowie, jak: Gabriel Chmura, Henryk Czyż, Jerzy Katlewicz, Jan Krenz, Jerzy Maksymiuk, Andrzej Markowski, Krzysztof Missona, Witold Rowicki, Antoni Wit czy Stanisław Skrowaczewski. Z kolei z zespołów filharmonicznych, które brały udział w prawykonaniach, warto wymienić przynajmniej te najslawniejsze: Berliner Philharmoniker, Boston Symphony Orchestra, China National Symphony Orchestra, Cincinnati Symphony Orchestra, Israel Philharmonic Orchestra, Jerusalem Symphony Orchestra, Köllner Rundfunk-Sinfonie Orchester, London Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic Orchestra, Montreal Symphony Orchestra, Münchner Philharmoniker, New York Philharmonic, Orchestre National de France, Philadelphia Orchestra, ORF Radio Symphonie Orchester Wien, Sinfonieorchester Basel, Südwestfunk-Orchester Baden-Baden, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Tonhalle Orchester Zürich, Wiener Philharmoniker. Wykaz ten uzupełniają orkiestry polskie, przede wszystkim Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach, Filharmonia Narodowa w Warszawie, Orkiestra Filharmonii Krakowskiej oraz Sinfonia Varsowia. Trudno tu także pominąć kultowe już zespoły kameralne, jak: LaSalle String Quartet, Taverner Consort czy The King's Singers. Należy ponadto dodać, że większością z wymienionych wyżej orkiestr dyrygował Krzysztof Penderecki, który niejednokrotnie osobiście przygotowywał i prowadził wykonania swoich dzieł na całym świecie.

Z powyższego zestawienia nazwisk muzyków i orkiestr widać bardzo wyraźnie jak wielkim uznaniem, a zarazem niezwykłą popularnością, cieszą się dzieła omawianego twórcy. Godnym podkreślenia jest także fakt,

iż jego kolejne kompozycje mają najczęściej swoje, nierzadko spektakularne, prapremiery w najbardziej prestiżowych ośrodkach życia muzycznego Europy, Ameryki Północnej i Azji (z miast europejskich można wymienić na przykład Amsterdam, Asyż, Bazyleę, Berlin, Bremę, Brukselę, Budapeszt, Darmstadt, Donaueschingen, Edynburg, Frankfurt n. Menem, Graz, Hannover, Hamburg, Jerozolimę, Kijów, Kolonię, Kopenhagę, Kraków, Lipsk, Lizbonę, Londyn, Lozannę, Lubekę, Lucernę, Madryt, Monachium, Monastyr, Monte Carlo, Moskwę, Norymbergę, Petersburg, Pragę, Saarbrücken, Salzburg, Stuttgart, Sztokholm, Warszawę, Wenecję, Wiedeń, Wilno i Zurych, z północnoamerykańskich Chicago, Cincinnati, Houston, Nowy Jork, Pittsburgh, Toronto czy Waszyngton, natomiast z azjatyckich przede wszystkim Pekin, Szanghaj, Seul i Tokio). Z drugiej strony warto zauważyć, iż K. Penderecki nie stroni także od prezentowania (często osobiście) swojej twórczości w mniejszych, czasem nawet prowincjonalnych ośrodkach na terenie całej Polski. Można tu wymienić, przykładowo, takie miasta, jak: Bielsko Biała, Busko Zdrój, Częstochowa, Dąbrowa Górnicza, Gorzów Wielkopolski, Gostyń, Hajnówka, Kielce (w mieście tym, w bieżącym roku miała nawet miejsce światowa premiera utworu na chór *a cappella*, napisanego z okazji 100-lecia Genocydu Ormian), Olsztyn, Oświęcim, Radom (tu z kolei odbywa się od kilku lat Międzynarodowy Konkurs Kompozytorski Krzysztofa Pendereckiego *Arboretum*), Rybnik, Świnoujście, Zabrze.

Wielce znamienne są również dedykacje utworów omawianego kompozytora, począwszy od papieża św. Jana Pawła II, św. o. Maksymiliana Kolbego, Kardynała Prymasa Stefana Wyszyńskiego, poprzez szereg innych wybitnych osobistości (np. Księżę Monako Rainer I), sławnych muzyków, dyrygentów, muzykologów oraz wydawców, znakomite orkiestry i chóry, znaczące rocznice – głównie z historii naszego narodu, aż po oryginalną, nawiązującą do tradycji europejskiej kultury muzycznej dedykację: „Ad maiorem Dei gloriam et eius sanctae civitatis laudem aeternam” (*Siedem bram Jerozolimy* z 1996 r.). Warto ponadto zauważyć, że często bezpośrednią inspiracją wielu dzieł Pendereckiego są ważne

wydarzenia z dziejów naszego narodu (np. tragedia nazistowskiego obozu zagłady w Oświęcimiu, sowieckiego obozu w Katyniu, warszawskiego Getta i Powstania, wybór papieża Jana Pawła II, powstanie Solidarności, czy upadek komunizmu) oraz różnego rodzaju jubileusze i rocznice (np. 3000-lecia Jerozolimy, 1200-lecia katedry w Salzburgu, 1000-lecia chrześcijaństwa w Polsce, 1000-lecia Gdańska, 850-lecia założenia Moskwy, 700-lecia katedry w Monastyrze, 600-lecia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 200-lecia proklamowania Stanów Zjednoczonych Ameryki, 200-lecia ogłoszenia we Francji Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela, 100-lecia genocydu Ormian, 50-lecia wyzwolenia Korei, 50. rocznicy zakończenia II wojny światowej czy 25. rocznicy powstania ONZ). Dodajmy, że szeregi związanych z tymi okolicznościami dzieł powstało w wyniku określonych – prestiżowych zamówień płynących z całego świata.

Wyrazem powszechnego uznania twórczości, jak i osobowości prof. Krzysztofa Pendereckiego są również przyznawane mu na całym świecie nagrody (m.in. na konkursach kompozytorskich), odznaczenia i wyróżnienia. Ich pełne zestawienie liczy ponad 60 pozycji, trudno więc wymienić je wszystkie. Chciałbym tu jednak przywołać te, moim zdaniem, najważniejsze, począwszy od kilkakrotnych nagród Związku Kompozytorów Polskich, którego jest Honorowym Prezesem (jedynym kompozytorem wyróżnionym tym zaszczytem), ze spektakularnym początkiem kariery kompozytorskiej, kiedy to w 1959 r. uzyskał trzy pierwsze nagrody za *Strofy*, *Emanacje* i *Psalmy Dawida* (na II Konkursie Młodych ZKP), aż po prestiżowe odznaczenia, jak: Nagroda UNESCO (1961), Grosser Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen (1966), Prix Italia (1967 i 1968), Nagroda im. Gottfrieda von Herdera (1971), Premio Lorenzo Magnifico – Florencja (1985), Das Grosse Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland (1990), Ordre de Saint Georges de Bourgogne (1990), Österreichisches Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst (1992), Ordre du Mérite Culturel księstwa Monako (1993), Ordine al Merito della Repubblica Italiana (2000), Premio Principe de Asturias de las Artes (2001), Nagroda im. Romana Guardiniego

Akademii Katolickiej w Monachium (2002), Medal Fundacji Judaica (2003), Preis der Europäischen Kirchenmusik – Schwäbisch-Gmünd (2003), Order Orla Białego (2005), Iotewski Order Trzech Gwiazd (2006), Medal Leonardo da Vinci Europejskiej Akademii Nauk w Hanowerze (2008), Ordre de Mérite du Grand-Duché de Luxembourg (2009), Grand-Croix de l'Ordre „Pro Merito Melitensi” (2011), Cremona Award i medal Papieskiej Rady ds. Kultury „Per artem ad Deum (2015), a także Nagroda Grawemeyer Award for Music Composition Uniwersytetu w Louisville (1992), MIDEM Classical Award jako Best Living Composer of the Year (2000) oraz kilkakrotna Nagroda Grammy przyznawana przez National Academy of Recording Arts and Sciences (1987, 1998, 2001, 2013). Do tego należy dodać członkostwo w prestiżowych akademiach artystycznych oraz stowarzyszeniach naukowych, między innymi w Berlinie, Bernie, Bloomington, Bordeaux, Buenos Aires, Dublinie, Hong Kongu, Londynie, Monachium, Moskwie, Nowym Jorku, Pekinie, Rzymie, Salzburgu, Sztokholmie i we Wiedniu<sup>1</sup>. Warto ponadto wskazać na w całości poświęcone twórczości Pendereckiego krajowe i zagraniczne sesje naukowe, jak również festiwale muzyczne jego imienia (np. Kraków, Lusławice czy Warszawa, a nawet Erewań – Armenia oraz Seul – Korea Południowa). Niezwykle oryginalnym i wartościowym dziełem Prof. Pendereckiego jest stworzone od podstaw (także w zakresie koncepcji), zainaugurowane 21 maja 2013 roku, Europejskie Centrum Muzyki w Lusławicach, którego jednym z najważniejszych priorytetów jest promocja i wspieranie (np. w formie stypendiów) młodych talentów muzycznych z całego świata.

Bogata i różnorodna twórczość kompozytorska Krzysztofa Pendereckiego, licząca w sumie ponad 100 utworów (nie uwzględniając muzyki filmowej oraz do sztuk teatralnych), obejmuje wszystkie prawie najważniejsze gatunki muzyki instrumentalnej

---

1 Zestawienie wszystkich nagród i odznaczeń zob. w: A. Jarzębska, *Penderecki Krzysztof*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 8, Kraków 2004, s. 9-10; <http://www.krzysztofpenderecki.eu/pl> (dostęp 20 V 2016).

i wokalnie-instrumentalnej<sup>2</sup>. Z jednej strony omawiany twórca zaliczany jest do najważniejszych przedstawicieli XX-wiecznej awangardy muzycznej (szczególnie dotyczy to pierwszego okresu twórczości), przyczynił się bowiem do powstania wielu nowatorskich rozwiązań brzmieniowych, instrumentacyjnych, artykulacyjnych, fakturalnych oraz formalnych<sup>3</sup>. Z drugiej natomiast od kilkudziesięciu już lat zanurzony jest mocno w europejskiej tradycji muzycznej, szczególnie neoromantycznej; dzieła powstałe w tym nurcie niezmiennie cieszą się uznaniem i popularnością zarówno wśród wykonawców, jak i słuchaczy (skomponowanego dla uczczenia pamięci ofiar grudnia 1970 roku utworu *Lacrimosa*, włączonego później do *Polskiego Requiem*, słuchało podczas wykonania w Gdańsku prawie dwa miliony osób!). Bez większego ryzyka możemy stwierdzić, iż jego kompozycje należą do najczęściej wykonywanych utworów współczesnych w salach koncertowych całego świata. Szczególnie istotny jednak, w kontekście uhonorowania prof. Pendereckiego przez Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, jest fakt, że zaliczany jest on do najwybitniejszych – obok Oliviera Messiaena (1908-1992) i Arvo Pärta (ur. 1935) – kompozytorów muzyki religijnej naszych czasów. Dlatego też na tej części dorobku omawianego twórcy chciałbym skupić się w dalszej części mojej opinii. Tym bardziej, że wiążą się z nią także moje osobiste doświadczenia muzyczne. Po pierwsze, wysłuchane w niezwykle skupieniu obszerne fragmenty *Pasji wg św. Łukasza* z płyty analogowej (na nienajgorszym sprzęcie!) podczas zajęć z literatury muzycznej w Szkole Muzycznej w Rybniku w 1976 roku spowodowały moje bliższe zainteresowanie współczesną muzyką religijną. Po drugie, wysłuchane w bezpośredniej transmisji telewizyjnej wykonanie *Agnus Dei* podczas uroczystości żałobnych śp. Prymasa

---

2    Szczegółowy wykaz dorobku zob. w: K. Podobińska (oprac.), *Penderecki Krzysztof – Kompozycje*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, s. 11-17; M. Tomaszewski, *Wzrysk utworów*, w: tenże, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. 2: *Odzyskiwanie raju*, Kraków 2009, s. 335-391; <http://www.krzysztofpenderecki.eu/pl> (dostęp j.w.).

3    Oryginalne ujęcie znaczenia Pendereckiego w zakresie awangardy muzycznej zob. w: D. Mirka, *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*, Katowice 1997.



Stefana Kardynała Wyszyńskiego (31 V 1981) należało do najgłębszych przeżyć estetycznych – i duchowych zarazem – jakich dane mi było w moim życiu doświadczyć.

Dokonując próby oceny twórczości Krzysztofa Pendereckiego należy zauważyć, iż od początku jest ona szeroko komentowana oraz dogłębnie analizowana przez muzykologów, teoretyków muzyki i krytyków muzycznych, co zwalnia mnie ze szczegółowego jej omawiania (zresztą niemożliwego do realizacji w ramach syntetycznej opinii). Zainteresowanych odsyłam do wyczerpujących haseł encyklopedycznych w leksykonach polskich i zagranicznych oraz opracowań monograficznych. Z autorów polskich należy wymienić przede wszystkim Mieczysława Tomaszewskiego – autora dwutomowej, najbardziej dotąd wyczerpującej monografii kompozytora<sup>4</sup>, ponadto inicjatora i redaktora poświęconych jego twórczości szeregu prac zbiorowych<sup>5</sup>, jak również Reginę Chłopicką – szczególnie w zakresie analiz dzieł religijnych omawianego twórcy<sup>6</sup> oraz Tadeusza A. Zielińskiego<sup>7</sup>. Z autorów zagranicznych zaś warto wskazać wartościowe monografie Wolframa Schwingera<sup>8</sup>, Raya Robinsona<sup>9</sup>, czy Cindy Bylander<sup>10</sup>.

We wszystkich opracowaniach ich autorzy są zgodni co do szczególnego znaczenia utworów o tematyce religijnej w całym dorobku omawianego kompozytora (zarówno poprzez wybór konkretnych

4 M. Tomaszewski, Penderecki. *Bunt i wyzwolenie*, t. 1: *Rozpętanie żywiołów*, t. 2: *Odzyskiwanie raju*, Kraków 2008–2009.

5 Należy tu wymienić przede wszystkim: *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu*, red. M. Tomaszewski, t. 1–7, Kraków 2008–2013.

6 Zob. głównie: R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki. Między sacrum a profanum. Studia nad twórczością wokalnie-instrumentalną*, Kraków 2000; wyd. poszerzone w j. ang.: K. Penderecki. *Musica sacra – Musica profana. A Study of Vocal-Instrumental Works*, Warszawa 2003.

7 Zob. głównie: T.A. Zieliński, *Dramat instrumentalny Pendereckiego*, Kraków 2003.

8 W. Schwinger, *Penderecki, Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare*, Stuttgart 1979; wyd. poszerzone w j. ang.: *Krzysztof Penderecki. His Life and Work – Encounters, Biography and Musical Commentary*, London 1989.

9 R. Robinson, *Krzysztof Penderecki. A Guide to His Work*, Princeton (New Jersey) 1983. Autor ten jest także współredaktorem (obok R. Chłopickiej) dwutomowych *Studies in Penderecki*, opublikowanych tamże w latach 1998 i 2003.

10 C. Bylander, *Krzysztof Penderecki. A Bio-Bibliography*, Westport 2004.

tekstów – biblijnych, liturgicznych, pieśniowych, jak i ogólnych skojarzeń – np. *Koncert fortepianowy „Zmartwychwstanie”*), który „mówi poprzez dźwięki: o człowieku i jego świecie, o historii i kulturze, a także o naturze – drzewach zakorzenionych w ziemi i w niebie”<sup>11</sup>. Według Alicji Jarzębskiej jest to wynikiem niezmiennej, wypływającej z poglądów filozoficzno-artystycznych Pendereckiego, świadomości dotyczącej przesłania dzieła sztuki, zakorzenionej w „afirmacji biblijnej wizji świata i człowieka, zobligowanego do moralnych wyborów między dobrem i złem”. Autorka dodaje, że „Penderecki opowiada się za taką kulturą muzyczną, w której kontynuowana jest idea łączenia muzyki z ekspresją zróżnicowanych emocji ludzkich oraz tradycja wielbienia śpiewem judeochrześcijańskiego Boga. (...) Kompozytor poprzez swą sztukę skłania do refleksji nad przyczynami zła i grozą apokalipsy, a jednocześnie pragnie, by jego muzyka budziła ewangeliczną nadzieję w ostateczne zwycięstwo dobra nad złem (...), a także nieśmiertelność ludzkiego ‘ja’ potwierdzoną zmartwychwstaniem Chrystusa”. Dlatego też „biblijne opowieści, zarówno *Starego* jak i *Nowego Testamentu*, poetycka ekspresja Dawidowych psalmów oraz chrześcijańskie credo stały się ważną inspiracją muzycznej wyobraźni Pendereckiego, zwłaszcza w utworach kantatowo-oratoryjnych”<sup>12</sup>. Związki twórczości Pendereckiego ze sferą *sacrum* i wartościami uniwersalnymi precyzuje R. Chłopicka, dokonując zarazem ich trafnej syntezy: „w centrum zainteresowania kompozytora stoją dwa kluczowe dla tradycji judeo-chrześcijańskiej tematy: temat męki i śmierci Chrystusa oraz temat Apokalipsy”<sup>13</sup>. Z kolei cytowany już M. Tomaszewski podkreśla, iż „dzięki autorowi *Stabat Mater* i *Agnus Dei* do muzyki polskiej – tej wysokiej, estradowej – wróciło *sacrum*. Nieobecne w niej

---

11 11 Od redakcji, w: *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego*, op. cit., t. 1, s. 10.

12 A. Jarzębska, op. cit., s. 19-20.

13 13 R. Chłopicka, *Związki twórczości Pendereckiego z chrześcijańską tradycją obrzędową*, w: *Muzyka w kontekście kultury. Studia dedykowane Profesorowi Mieczysławowi Tomaszewskiemu w osiemdziesiątym roku życia*, red. M. Janicka-Słysz, T. Malecka, K. Sz wajgier, Kraków 2001, s. 829.

przez lata, od czasów *Litanii do Marii Panny* Szymanowskiego. Penderecki był pierwszym, który nie bał się przypomnieć o jego istnieniu tak na komunistycznym Wschodzie jak i na ateistycznym Zachodzie. Uznał przy tym *sacrum* za jeden z fundamentów sztuki (...) <sup>14</sup>. Istotną wagę tematyki religijnej w swojej twórczości potwierdza sam kompozytor, który wielokrotnie wypowiadał się na ten temat w licznych wywiadach, jak również w zebranych w formie książkowej osobistych refleksjach zawartych w wykładach wygłoszonych z okazji nadania doktoratów *honoris causa* <sup>15</sup>. Penderecki jest przekonany, iż „tylko *homo religiosus* może liczyć na ocalenie” <sup>16</sup>. Znamienne w tym kontekście jest wyznanie kompozytora: „Moja sztuka, wyrastając z korzeni głęboko chrześcijańskich, dąży do odbudowania metafizycznej przestrzeni człowieka strzaskanego przez kataklizmy XX wieku. Przywrócenie sakralnego wymiaru rzeczywistości jest jedynym sposobem uratowania człowieka. Sztuka powinna być źródłem trudnej nadziei” <sup>17</sup>. I jeszcze jeden znamieny cytat kompozytora: „mnie interesują jednak tematy wielkie i uniwersalne. I zawsze wydawało mi się, że szkoda czasu na drobiazgi... Powtarzam: mnie interesuje wielki temat, wielki temat. Ale śmierć? Miłość przewycięża u mnie śmierć, albo wiara, albo nadzieja. Nigdy utwór się nie kończy u mnie śmiercią. Nawet w *Requiem*...” <sup>18</sup>.

Najbardziej istotnym, moim zdaniem, a zarazem specyficznym, a przy tym niezmiennym rysem twórczości Krzysztofa Pendereckiego jest – jak to ujmuje A. Jarzębska – „myśl o kulturotwórczej roli ekumenicznie traktowanego chrześcijaństwa”. Trudno spotkać w dziejach muzyki kompozytora tak doskonale i konsekwentnie realizującego ideał ekumenizmu muzycznego: ekumenizmu poprzez sztukę, ekumenizmu poprzez

---

14 M. Tomaszewski, op. cit., t. 2, s. 332.

15 K. Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1997.

16 *Tamże*, s. 47.

17 *Tamże*, s. 68.

18 K. Penderecki, *Rozmowy lusławickie*, rozmawiał M. Tomaszewski, Olszanica 2005, s. 68.

muzykę, poprzez nawiązywanie do niezmiernego bogactwa tradycji judeo-chrześcijańskiej. Obok przytoczonych przez Jarzębską najważniejszych w tym kontekście dzieł (katolicko-protestancka *Pasja*, prawosławna *Jutrznia*, starotestamentowe *Canticum canticorum Salomonis*, nowotestamentowe *Magnificat*) należy dodać kolejne znaczące osiągnięcia, które ideal szeroko pojętej ekumenii konsekwentnie realizują: ściśle związane z najnowszymi dziejami naszego narodu *Polskie Requiem*, powstałe z okazji jubileuszu 3000-lecia Jerozolimy *Siedem bram Jerozolimy*, czy zestawione z różnych tekstów *Credo* (zarówno liturgicznych – obok tekstu mszalnego, zaczerpniętych np. z Liturgii Triduum Paschalnego: hymny *Pange lingua* i *Salve festa dies*, antyfony *Crux fidelis*, fragmenty improperiów *Popule meus*, psalmów oraz *Apokalipsy wg św. Jana*, jak i pozaliturgicznych, m.in. fragmenty *Gorzkich żalów – Któryś za nas cierpiał rany*, pieśni *Ludu, mój ludu*, czy niemieckojęzycznego chorału protestanckiego – *Aus tiefer not*). Ekumeniczne przesłanie widoczne jest także w twórczości operowej kompozytora (przede wszystkim w *Raju utraconym* – określonym jako *sacra rappresentatione*). R. Chlopicka, analizując tematykę pasyjną w utworach Pendereckiego, ukazaną „z perspektywy duchowości kręgu kultury zachodniej i liturgii łacińskiej” (*Pasja*) oraz „z perspektywy duchowości kręgu kultury wschodniej i liturgii prawosławnej” (*Jutrznia*) zauważa, że „powstały tryptyk paschalny, wysuwający na pierwszy plan problemy uniwersalne związane z egzystencją człowieka, jego stosunkiem do Boga i sferą wartości, przekracza swym przesłaniem granice narodu czy wyznania”<sup>19</sup>. W tym miejscu warto przywołać opinie wielu krytyków muzycznych – niemieckich i polskich, którzy podkreślali, iż wykonana 30 marca 1966 roku *Pasja według św. Łukasza* Pendereckiego, zaliczana dziś powszechnie do największych arcydzieł XX stulecia, zaowocowała nie tylko przezwyciężeniem rozdźwięku pomiędzy współczesnym kompozytorem i słuchaczem (artystą i odbiorcą), ale przyczyniła się

---

19 R. Chlopicka, *Związki twórczości Pendereckiego z chrześcijańską tradycją obrzędową*, op. cit., s. 830.

również do poprawy oficjalnych stosunków pomiędzy Polską a ówczesną Republiką Federalną Niemiec.

Aby zrealizować swoje ekumeniczne idee Penderecki często zestawia ze sobą, nierzadko w zaskakujący sposób, różne teksty: przede wszystkim biblijne – ze *Starego* i *Nowego Testamentu* (m.in. z *Księgi Rodzaju*, *Księgi Psalmów* – w języku hebrajskim, staro-cerkiewnosłowiańskim, łacińskim, polskim i niemieckim, *Pieśni nad pieśniami*, *Księgi Izajasza*, *Księgi Ezechiela*, *Księgi Daniela*, *Lamentacji Jeremiasza*, *Evangelii wg św. Łukasza* i *św. Jana*, *I Listu św. Pawła do Koryntian*, *Apokalipsy wg św. Jana*), liturgiczne – pochodzące z różnych denominacji religii chrześcijańskich: katolickiej (głównie *Ordinarium* i *Proprium Missae* oraz *Officium Divinum*), prawosławnej (np. fragmenty *Nieszporów Wielkiego Piątku*, *Jutrznia Wielkiej Soboty*, *Paschy Niedzieli Wielkanocnej*, *Liturgii św. Chryzostoma*, czy *św. Daniła*) i protestanckiej (przede wszystkim *Liturgii Wielkiego Piątku*) oraz pozaliturgiczne (np. łacińskojęzyczne sekwencje), jak również będące wyrazem rozwoju pobożności ludowej teksty pieśni religijnych (często wraz z melodią, jako swoiste *cantus firmus*), głównie w języku polskim i niemieckim (np. *Boże coś Polskę*, suplikacje *Święty Boże*, *O Haupt voll Blut und Wunden* czy *Aus tiefer Not*).

Jak już wspomniałem, muzyka religijna stanowi istotną część całego dorobku omawianego kompozytora we wszystkich okresach jego twórczego życia. Znamienne, że wokół dzieł religijnych można nawet wyznaczyć poszczególne, najważniejsze etapy zróżnicowanej stylistycznie i gatunkowo twórczości Pendereckiego. Przykładowo, kilkakrotnie cytowany M. Tomaszewski w pierwszej swojej periodyzacji z 1994 roku wyróżnia między innymi fazę *Psalmów Dawida* (1958-1960), fazę *Pasji* (1965-1971), czy fazę *Magnificatu* (1971-1975)<sup>20</sup>. Tytuły najważniejszych dzieł religijnych prezentowanego twórcy znajdujemy również w periodyzacjach wszystkich innych najważniejszych,

20 M. Tomaszewski, *Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje*, Kraków 1994. W najnowszej, cytowanej wyżej, swojej monografii proponuje inny układ, odwołujący się do pewnych nadrzędnych idei, w którym jednak także pozostają tytuły najważniejszych dzieł religijnych.

cytowanych już, autorów: R. Robinsona (m.in. *Stabat Mater, Pasja, Polskie Requiem, Siedem bram Jerozolimy, Credo*), R. Chłopickiej (*Pasja, Magnificat, Te Deum, Polskie Requiem, Siedem bram Jerozolimy, Credo*) czy A. Jarzębskiej (*Przebudzenie Jakuba, Polskie Requiem, Siedem bram Jerozolimy, Credo*). Powyższa obserwacja stanowi kolejne potwierdzenie znaczenia i wartości powstałych w ostatnim półwieczu kompozycji K. Pendereckiego związanych z szeroko rozumianym kręgiem tradycji i kultury judeochrześcijańskiej.

By zachować obiektywność, należy zauważyć, iż jego twórczość nie zawsze i nie przez wszystkich oceniana była pozytywnie. Zarzucono mu nie tylko zdradę awangardy, ale również krytykowano zaangażowaną ideowo twórczość sakralną. Penderecki nie uległ jednak żadnej presji i konsekwentnie podążał drogą dialogu z odnalezioną przeszłością, nie tracąc jednak z pola widzenia najnowszych osiągnięć techniki kompozytorskiej, konsekwentnie budując swój indywidualny styl i estetykę muzyczną, nieustannie je doskonaląc we wszystkich wymiarach. To właśnie ta konsekwencja (także niezmiennosc w sferze idei i wartości duchowych), połączona z rozwojem, sprawiła, że pomimo sądów krytycznych niekwestionowana była oryginalność oraz wysoki poziom jego warsztatu kompozytorskiego. Jeden z najwybitniejszych znawców muzyki XX wieku – Tadeusz A. Zieliński, w roku 1970 (a więc jeszcze u progu dojrzałej twórczości, choć już po skomponowaniu *Pasji*), relacjonując premierowe wykonanie *Jutrznia*, pisał: „*Utrenja*, choć artystycznie bardziej wysublimowana od *Pasji*, jest nadal muzyką bardzo spontaniczną i bezpośrednią, szybko trafiającą do emocji i wyobraźni słuchaczy – jak cała twórczość Pendereckiego. Zapewne, niektórzy znów będą mieli jej to za złe, wołać twórczość naznaczoną bardziej intelektualnym dystansem i estetyczną przekornością w stosunku do powszechnych gustów, inni uznają to za probierz jej wartości. Nie dyskutujemy tego, spór: ‘Gdzie jest prawda?’ może być, tak w sztuce jak i w religii, rozstrzygnięty tylko subiektywnie; gdyby ową ‘prawdę’ udało się rzeczywiście zweryfikować w sposób obiektywny i absolutny, byłoby to śmiercią i religii i sztuki. Wystarczy

więc, że ta prawda artystyczna, którą ukazuje Penderecki w *Jutrznii*, jest dostatecznie atrakcyjna i pociągająca, by warto w nią było wierzyć<sup>21</sup>.

Dla mnie osobiście najważniejszy jest fakt, że w utworach Pendereckiego istotnym punktem odniesienia poszukiwań tematów i treści muzycznych, a także niewątpliwie inspiracji twórczej, jest od początku, i niezmiennie, mądrość natchnionych tekstów biblijnych. M. Tomaszewski przytacza w swojej monografii słowa kompozytora sprzed ponad 40 lat, który stwierdził, że „by móc pisać muzykę, wystarczy mieć tylko jedną książkę: *Pismo Świate*”<sup>22</sup>. Dalej autor kontynuuje: „Krzysztof Penderecki zasłużył na miano moralisty muzycznego swego czasu. *Biblia* stała się dla niego punktem wyjścia do zamyślenia nad dziejami człowieka i świata, rozgrywającymi się między dobrem a złem, światłem i ciemnością, życiem i śmiercią, miłością i nienawiścią, cnotą i zbrodnią. Nie rola ‘zwierciadła przechadzającego się po gościńcu’ ani postawa mieszkańca ‘wieży z kości słoniowej’ wchodzi u niego w grę, lecz stan zadumania, zatroskanego i zaangażowanego po określonej stronie”<sup>23</sup>. Ten właśnie wymiar muzyki prezentowanego twórcy jest mi najbardziej bliski. Podobnie, jak wielokrotnie cytowany przeze mnie M. Tomaszewski, uważam, że „muzyka Krzysztofa Pendereckiego od swego początku do dziś rozgrywa się w świecie wartości. I że zawsze chodzi o wartości najwyższe i najbardziej fundamentalne”<sup>24</sup>.

To głębokie przekonanie pozwala mi bez żadnej wątpliwości stwierdzić, że Prof. Krzysztof Penderecki – znakomity muzyk, kompozytor i dyrygent oraz wrażliwy humanista, o niekwestionowanym w świecie dorobku, propagujący w swojej sztuce najgłębsze ideały chrześcijańskiej wizji świata i człowieka, mocno zakorzenionej w tradycji biblijnej, jak najbardziej zasługuje na wyróżnienie go zaszczytnym tytułem doktora *honoris causa* Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Dlatego

---

21 Cyt. za: T.A. Zieliński, *Spotkania z muzyką współczesną*, Kraków 1975.

22 Cyt. za: M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, op. cit., t. 2, s. 19.

23 *Tamże*, s. 20.

24 *Tamże*, s. 333.

też w pełni popieram złożony w odnośnym postępowaniu wniosek Rady Wydziału Nauk Humanistycznych, umocowany uchwałą Senatu tej uczelni.



---

Dr Regina Chlopicka  
Prof. em. Akademii Muzycznej w Krakowie

## W kręgu sacrum i profanum – twórczość Krzysztofa Pendereckiego

### I. Osobowość twórcza

Osobowość twórcza Krzysztofa Pendereckiego jest zjawiskiem niezwykłym – fascynującym i niepokojącym zarazem. Pelen pasji budowania nowego i przetwarzania tego, co zastane, odciska kompozytor piętno na wszystkim, co spotyka na swojej drodze. Renesansowa wielostronność zainteresowań – począwszy od zakorzenienia w kulturze antycznej, przez refleksję popartą znajomością filozofii, literatury, malarstwa czy architektury, na sztuce ogrodów skończywszy – określa przestrzeń natury i kultury, w której rodzą się idee i pomysły muzyczne twórcy. Przyносяce różnorodność wrażeń wędrowki koncertowe po całym świecie alternują z czasem skupienia i koncentracji na komponowaniu muzyki oraz głębokiej refleksji nad problemami kultury we współczesnym świecie (*Labirynt czasu*<sup>1</sup>).

Od lat siedemdziesiątych XX wieku Penderecki daje się wciągnąć w przygodę dyrygowania, które staje się jego drugim żywiołem. Formowanie materii muzycznej, nadawanie określonego kształtu dźwiękowego utworom nie tylko swoim, zderzanie własnej osobowości artystycznej

---

<sup>1</sup> Krzysztof Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa: Presspublika 1997.

z wrażliwością wykonawców i słuchaczy, otworzyło możliwość bezpośredniego, sugestywnego na nich oddziaływania. Muzyka Pendereckiego nie pozostawia bowiem ani wykonawcy, ani słuchacza obojętnym, wzbudza w nich silne, choć różne emocje, wciągając w indywidualny, niepowtarzalny świat wyobraźni. Kompozytor jest jednym z nielicznych artystów współczesnych, który mimo kolejnych transformacji języka muzycznego stworzył rozpoznawalny idiom stylistyczny.

Krzysztof Penderecki jest twórcą o wielu obliczach, choć określanym jest nieraz 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>2</sup>.

Odbierając w Rzymie Wielki Krzyż Zakonu Kawalerów Maltańskich *Pro Merito Melitensi*, przywołał słowa Johanna Tinctorisa o muzyce, która powinna „Boga radować, diabła zmuszać do ucieczki, umysły przyziemne podnosić, chorych leczyć, w trudach ulgę dawać”. Poszukiwanie przez artystę prawdy o człowieku i świecie jest rozpięte głównie między dramatycznym drażnieniem sfery ciemności i zła a symboliczną tęsknotą do „świętej rzeczywistości”, która w każdym miejscu i czasie mogłaby przynieść znak nadziei.

## II. Twórczość Krzysztofa Pendereckiego

Twórczość Krzysztofa Pendereckiego jest niezwykle obszerna (ponad 120 utworów) i zróżnicowana tak w zakresie obsady, rozmiarów i technik kompozytorskich, jak gatunków, form wreszcie charakterów i symbolicznego przesłania. Obejmuje utwory instrumentalne, wokalne i wokально-instrumentalne.

---

2 *Passio artis et vitae*. Z Krzysztofem Pendereckim rozmawiają Anna i Zbigniew Baranowie, w: K. Penderecki, *Labirynt czasu*.

W muzyce instrumentalnej (obok licznych utworów kameralnych i solowych) szczególną wagę ma grupa symfonii – powstałych na różnych etapach drogi twórczej. *I Symfonia* (1973) podsumowuje i zamyka miniony okres awangardy, w kolejnych – *II Symfonii* „*Wigilijnej*” 1980; *III Symfonii* (1988-1995); *IV Symfonii* „*Adagio*” (1989) i *V Symfonii* „*Koreańskiej*” (1992) – kompozytor nawiązuje do wielkiej tradycji symfonizmu XIX-wiecznego. Wreszcie wokalnie-instrumentalne, rozbudowane dzieła o odmiennej dramaturgii i charakterze – *VII Symfonia* „*Siedem bram Jerozolimy*” (1996) i *VIII Symfonia* „*Lieder der Vergänglichkeit*” (2005) – nawiązują raczej do tradycji kantatowo-oratoryjnej i pieśniowej z perspektywy kompozytora współczesnego.

Ważny nurt twórczości instrumentalnej stanowi muzyka koncertująca: od koncertów skrzypcowych i wiolonczelowych, koncertu podwójnego i *Concerto grosso* z trzema koncertującymi wiolonczelami, przez koncerty na instrumenty dęte (między innymi flet, klarnet, trąbkę, waltornię) aż do koncertu fortepianowego. Wirtuozowskie partie solowe w koncertach, choć stawiają wykonawcom bardzo wysokie wymagania techniczne i interpretacyjne, prezentowane są niezwykle często, gdyż dają instrumentalistom „radość gry” i możliwość pogłębionego przeżycia intensywnych emocji.

Dzieła sceniczne i wielkie formy kantatowo-oratoryjne stanowią centrum twórczości kompozytora. Dokonywane przez Pendereckiego wybory tematów, tekstów i symboliczne przesłania niesione przez kolejne dzieła określają jego postawę jako współczesnego twórcy poszukującego prawdy o człowieku i świecie.

Teatr muzyczny Krzysztofa Pendereckiego obejmuje cztery dzieła: operę *Diabły z Loudun* (1969), *sacra rappresentazione Raj utracony* (1978), operę kameralną *Czarna Maską* (1986) i operę buffo *Król Ubu* (1990). Każde z nich oparte jest na znaczącym dziele literackim: historycznym dramacie Whitinga, wielkim eposie Milтона, ekspresjonistycznej sztuce Hauptmanna, wreszcie na sztuce z pogranicza teatru absurdu i dramatu groteskowego Jarry’ego.

Muzyczno-sceniczne interpretacje Pendereckiego powstają w innym czasie i choć różnią się znacznie językiem muzycznym, rodzajem ekspresji, sposobem kształtowania dramaturgii i formy, odniesieniami gatunkowymi wreszcie symbolicznym przesłaniem, tym, co je łączy, jest temat główny, podejmowany z różnych perspektyw – temat śmierci.

Koncentracja kompozytora na tematyce śmierci przynosi artystyczne świadectwo tragicznych wydarzeń naszej epoki i zmusza do refleksji. Ukazuje bowiem zjawisko śmierci w wielu wymiarach i z różnych punktów widzenia. W *Raju utraconym* ofiara odkupienia Chrystusa jest wpisana w historię zbawienia. W *Diabłach z Loudun* Urban Grandier, dając świadectwo prawdzie, ginie na stosie, odnosząc moralne zwycięstwo odkrywa sens życia. W *Czarnej Masce* śmierć jest nieuchronnym, tragicznym końcem egzystencji, wreszcie w *Królu Ubu* zabijanie jest absurdalną, okrutną zabawą głupca w świecie zanegowanych wartości.

Muzyka kantatowo-oratoryjna. Szczegółne znaczenie w twórczości Krzysztofa Pendereckiego ma grupa utworów wokalnie-instrumentalnych. Powstają one na przestrzeni blisko 60 lat drogi twórczej kompozytora od niewielkich jeszcze rozmiarami *Psalmów Dawida* (1958) i *Strof* (1959) przez *Pasję według św. Łukasza* (1966), *Jutrznie* (1970), *Te Deum* i *Polskie Requiem* (1980-1993) do *Siedmiu Bram Jerozolimy* (1996) i *Credo* (1997/8) oraz *Kadiszu* (2009), a w ostatnich latach dwóch utworów związanych z wydarzeniami historii Europy *Dies illa* (2014) i oratorium *Hungaria* (2016). Stają się one kompozycjami napisanymi charakterystycznym dla danego czasu językiem dźwiękowym ale zbliżonymi z punktu widzenia zakomponowania formy i dramaturgii utworu.

W postawie kompozytora dominuje świadome dążenie do odbudowania uniwersalnego duchowego świata i symbolicznej pamięci dziedzictwa kultury.

### III. Droga twórcza Krzysztofa Pendereckiego

#### ***Przełom lat 50. i 60. – Bunt przeciwko otaczającej rzeczywistości, poszukiwanie nowych dróg***

Krzysztof Penderecki, kończąc studia pod koniec lat pięćdziesiątych, odrzuca tradycję i kanony akademickie i mimo „żelaznej kurtyny”, odcinającej Polskę od wolnego świata przez władze komunistyczne (nieco uchylonej po październiku 1956 roku – Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”), szuka inspiracji początkowo w twórczości klasyków XX wieku, na przykład Bartoka czy Strawińskiego, a następnie w kierunkach, stylach i technikach kompozytorskich awangardy Europy Zachodniej (między innymi serializmie, punktualizmie, aleatoryzmie, nowej brzmieniowości). Poznaje też nowe koncepcje artystyczne w sztukach plastycznych. W komentarzu do *Wymiarów czasu i ciszy* Penderecki pisze:

„Kompozycja ta jest próbą transplantacji niektórych założeń warsztatowych Paula Klee i Ives Kleina na język dźwiękowy. Analogie te uwidaczniają się w operowaniu odcinkami różnej barwy i struktury, łączonymi na zasadzie «przenikania» (Klee) oraz we wprowadzeniu odcinków statycznych operujących drgającym «obszarem dźwięku», lub tylko samym jego rezonansem (Klein)”.

Rozpoczyna więc drogę twórczą od wzbogacania materiału dźwiękowego, poszukiwania nowych technik jego organizacji oraz eksperymentów w zakresie notacji. Paletę barw instrumentalnych (później także wokalnych) rozszerza o szereg nowych barw, uzyskiwanych głównie przez niekonwencjonalne sposoby artykulacji dźwięku oraz szczególne traktowanie jego wysokości (płynne falowanie wysokości, ćwierćtony i glissanda, technika punktualistyczna i klasterowa). Stosując różne sposoby organizacji materiału dźwiękowego – od układów swobodnych aż do zastosowania porządków matematycznych (głównie w zakresie grupowania dźwięków i rytmu) – tworzy segmenty dźwiękowe, w których na pierwszy plan

wysuwa się element barwy. Ich szeregowanie, nakładanie i zazębianie buduje przebieg dramatyczny w ramach zamkniętej formy – ekspresywny przekaz skierowany do słuchacza: *Emanacje* (1958), *Anaklasis* (1959/60), *Ofiarom Hiroszjmy – Tren* (1960), *Polymorphia* (1961), *Fluorescences* (1962).

***Lata 60. i 70. – Tradycja i współczesność. W kręgu znaczeń i wartości. Koncepcja wielkiej formy***

Przełomowym utworem dla tego czasu staje się *Pasja według św. Łukasza*, która zajmuje w muzyce XX wieku miejsce szczególne. Z jednej strony jest dziełem na wskroś współczesnym, z drugiej – nawiązuje do wielkiej tradycji muzyki sakralnej w kulturze europejskiej. Kompozytor stwierdził:

„Sięgnąłem po archetyp Pasi, by wypowiedzieć nie tylko mękę i śmierć Chrystusa, ale i okrucieństwo naszego wieku, męczeństwo Oświęcimia. Chodziło mi o to, aby widz poprzez napięcie i dramatyzm muzyki został włączony w sam środek wydarzeń – jak w średniowiecznym misterium, gdzie nikt nie stał z boku. Każdy może być wciągnięty przez ów tłum pasyjny, *turba*, który domaga się ukrzyżowania Chrystusa, podobnie jak każdego dotyczy odkupienie”<sup>3</sup>.

*Pasja* wraz z powstałą kilka lat później, opartą na tekstach liturgii prawosławnej dwuczęściową *Jutrznia (Złożenie do grobu i Zmartwychwstanie)* tworzy tryptyk paschalny, który prezentując odmienne rodzaje duchowości Wschodu i Zachodu, podkreśla uniwersalny, ponadwyznaniowy wymiar chrześcijaństwa. Jej koncepcja staje się punktem wyjścia dla formy i dramaturgii szeregu utworów kantatowo-oratoryjnych o tematyce religijnej opartych głównie na tekstach liturgicznych, a odmiennych w zakresie języka muzycznego.

---

3 *Passio artis et vitae*, s. 67-68.

*Pasja według św. Łukasza* powstała na zamówienie Westdeutschen Rundfunk na obchody 700-lecia katedry w Münster. Jej pierwsze wykonanie stało się światowym wydarzeniem artystycznym. Jednak widoczna na rękopisie data ukończenia dzieła – 26 stycznia 1966 roku – miała także wymiar symboliczny, był to jubileuszowy rok Millennium Chrztu Polski w czasach walczącej z Kościołem totalitarnej władzy komunistycznej.

Zgodnie z tradycją gatunkową w tekście *Pasji* wyróżnione są trzy warstwy: narracyjna – obejmująca partie Ewangelisty, dramatyczna – zawierająca sceny z wypowiedziami postaci i tłumu pasyjnego w *oratio recta* oraz komentarza ekspresywnego.

Text słowny *Pasji* zaczerpnięty został z *Ewangelii według św. Łukasza* i uzupełniony trzema cytatami z *Ewangelii według św. Jana*. Kompozytor dokonał wyboru kluczowych wydarzeń opowiadania ewangelicznego, pomijając poboczne postaci i wątki. Ograniczając wypowiedzi Ewangelisty, przeniósł punkt ciężkości na sceny dramatyczne oraz na rozbudowane części ekspresywnego komentarza, opartego na wybranych wersetych z ważnych, wielokrotnie umuzycznianych tekstów liturgicznych, między innymi sekwencji *Stabat Mater*, hymnu *Vexilla regis (O Crux)*, improperiów *Popule meus*, antyfony *Crux fidelis* czy psalmu *In te Domine speravi*. Jedyne słowa i frazy kluczowe dochodzą do słuchacza, większość tekstu bowiem jest ukryta w tkaninie muzycznej, a ich charakter i sens przekazywany jest przez muzykę. Ten sposób zakomponowania tekstu słownego jako rodzaju kompozytorskiego scenariusza dla utworu jest typowy dla większości utworów kantatowo-oratoryjnych Pendereckiego.

Język muzyczny *Pasji* łączy tradycyjny materiał dźwiękowy i niekonwencjonalne brzmienia; quasi-tonalne odniesienia i technikę dwunastodźwiękową; polifoniczne techniki renesansu i sonorystyczne techniki współczesne. Główne motywy i tematy *Pasji* wywiedzione są z dwóch serii dwunastodźwiękowych o kunsztownej strukturze. Ostatnie cztery dźwięki drugiej serii tworzą motyw *b-a-c-b*, który pełni funkcję podstawy tematycznej kilku części utworu, na przykład *Miserere* na chór *a cappella* czy rozbudowanej passacaglie *Popule meus*. Motywem tym

kompozytor współczesny złożył symboliczny hołd swemu wielkiemu poprzednikowi. *Pasja* oparta jest na planie centrów dźwiękowych wykorzystujących pochod kwintowy (*g-d-a-e*) – rozpoczyna ją zwielokrotniona oktawa *g*, a kończy potężny trójdźwięk E-dur.

Plan dramatyczny *Pasji*, podobnie do wielu późniejszych utworów, oparty jest na przeciwstawieniu światów dźwiękowych nacechowanych semantycznie.

Pierwszy, dominujący w scenach dramatycznych szczególnie z udziałem tłumu pasyjnego (*turba*), charakteryzuje przyspieszona, niespokojna i nieciągła narracja, gwałtowne kulminacje z kontrastami obsadowymi i dynamicznymi oraz niekonwencjonalna artykulacja wokalna (na przykład szept, gwizd, krzyk, drwiący śmiech). Jest to muzyczna charakterystyka świata ciemności, nienawiści i zła.

Drugi – ekspresywnego komentarza – charakteryzuje ciągłość i zwolnione tempo narracji, dźwięczne, głównie wokalne brzmienia, linearne prowadzenie głosów, quasi-tonalne centra, wreszcie ascetyczne motywy melodyczne, których repetycje rytualizują przebieg. Quasi-obrzędowa narracja modlitewna o charakterze błagalnym, lamentacyjnym czy medytacyjnym wiąże ten świat z tajemniczą sferą sacrum, pociągającą od wieków myśl i wyobraźnię człowieka. Wezwanie *Domine*, powracające w chórze chłopięcym w wysokich rejestrach, symbolicznie przywołuje sferę jasności.

W powstałym później *Raju utraconym*, w którym odmienny język muzyczny oparty jest na strukturach melodyczno-harmonicznych, świat Boga i Aniołów charakteryzują struktury oktawowo-kwintowe, świat infernalny Szatana – struktury sekundowo-trytonowe, wreszcie świat Człowieka – struktury tercjowe.

*Pasja* ujęta jest w wyraziste ramy (typowe także dla wielu późniejszych utworów (między innymi *Siedem bram Jerozolimy* czy *Credo*). Chór wstępny *O Crux* otwiera symbolicznie obrzęd trzykrotnie powtórzonym gestem przedstawiając temat, główne motywy i struktury dźwiękowe. Całość *Pasji* zamyka finałowy Psalm *In te Domine*, w którym następuje (typowa dla



wielu konstrukcji dramatycznych kompozytora) rekapitulacja głównych tematów i wątków. Integracja wewnętrzna muzycznej narracji *Pasji* oparta jest na złożonym systemie antycypacji i powtórzeń. Szczególną funkcję w *Pasji* pełni powracający wielokrotnie w chórze chłopięcym symboliczny motyw *Domine* (zakończony tercją *e-g*). Jego transformacja w potężny finałowy akord (*ff* E-dur) na słowach *Deus veritatis* niesie przesłanie nadziei.

### ***Lata 80. – W kręgu wydarzeń polskiej historii i narodowego etosu***

„Aby człowiek wiedział, dokąd idzie, musi wiedzieć skąd przychodzi.  
Naród bez historii błądzi, jak człowiek bez pamięci”.

Norman D a v i s<sup>4</sup>

„Myślę, że artysta jest świadkiem epoki, w której żyje, i że swoją  
twórczością reaguje na to, co się wokół niego dzieje”.

Krzysztof P e n d e r e c k i<sup>5</sup>

***Te Deum*** Krzysztofa Pendereckiego powstaje w latach 1979-1980 w związku z powołaniem na Stolicę Apostolską 16 października 1978 roku Papieża Polaka. Pierwsza pielgrzymka Jana Pawła II do ojczyzny w 1979 roku stanowiła przełom w polskiej świadomości zbiorowej, przełamując lęk i wyzwalając poczucie wspólnoty wartości.

W *Te Deum*, utworze o wyrazistej trójfazowej formie i kontynuacji myślenia melodyczno-harmonicznego w zakresie języka dźwiękowego, dominuje charakter pochwalny z rysem monumentalnego, uroczystego patosu. W centrum narracji pojawia się rozbudowany cytat hymnu *Boże, coś Polskę*, ze znamionnymi słowami „Ojczyznę wolną racz nam zwrócić, Panie”, traktowanego przez lata zaborów jako narodowy hymn wyrażający

---

4 Norman Davies, *Boże igrzysko*, przeł. Elżbieta Tabakowska, Kraków: Znak 1999, s. 1095.

5 Krzysztof Penderecki, *Rozmowy lusławickie*, rozmawiał Mieczysław Tomaszewski, t. 1, Olszani-ca: Bosz 2005, s. 46

pragnienie wolności. W utworze o charakterze uroczystym związanym z radosnym wydarzeniem pojawienie się takiego wezwania zawierało jasny przekaz odnoszący się do zniewolonej przez komunistyczną władzę Polski, pełniąc funkcję „pokrzepienia serc”.

***Polskie Requiem*** tworzy Penderecki w latach 80. Podejmując dialog z arcydziełem Brahmsa, przeciwstawia własne widzenie tematu i przemawia jakby w imieniu swego kraju i swego czasu.

Pierwsze dwie części utworu powstały w związku z wydarzeniami lat 1980-81.

Lament *Lacrimosa* – na prośbę Lecha Wałęsy pisze kompozytor na ceremonię odsłonięcia pomnika *Ofiar Grudnia 70*, symbolizującego walkę robotników z totalitarną władzą. Został wykonany podczas uroczystości 16 grudnia 1980 roku w Gdańsku.

*Agnus Dei* – modlitwa błagalna na chór *a cappella* została skomponowana w maju 1981 roku na wieść o śmierci Prymasa Tysiąclecia Stefana Wyszyńskiego i wykonana podczas uroczystości żałobnych. Nieugięta postawa Prymasa w obronie wartości duchowych przeciwko władzy miała w tych czasach znaczący wpływ na świadomość Polaków.

Po wprowadzeniu stanu wojennego w latach 1982-1984 w wyobraźni kompozytora skryształizował się zamysł stworzenia wielkiej formy kantatowo-oratoryjnej jako świadectwa pamięci tragicznych wydarzeń polskiej historii. Penderecki zgodnie z tradycją gatunku *requiem* sięgnął do kolejnych tekstów liturgii mszy żałobnej.

Pierwsza część sekwencji *Dies irae* zadedykowana została Powstaniu Warszawskiemu – bohaterskiej i tragicznej walce o niepodległość, której pamięć była niszczone przez komunistów. Druga – poświęcona pamięci heroicznej ofiary życia Ojca Kolbego w Auschwitz (z częścią *Recordare Jesu pie* – passacaglią z cytatem suplikacji *Święty Boże*). Wreszcie część poprzedzająca finał *Polskiego Requiem*, oparta na tekście responsorium *Libera me, Domine*, przywoływała tragedię Katynia – zatajaną przez lata prawdę o dokonanych przez sowieckie władze mordzie tysięcy polskich oficerów.

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości kompozytor włączył do *Polskiego Requiem* część *Lux aeterna* i pochwalną część *Sanctus*, która przesunęła punkt ciężkości utworu w stronę symbolicznej „sfery światła”. Skomponowana po śmierci Ojca św. w roku 2005 *Chaconne in memoria del Giovanni Paolo II* – zamknęła ostatecznie całość *Polskiego Requiem*, dzieła określającego wyraziście postawę kompozytora wobec losów swego narodu.

*Polskie Requiem* można nazwać o r a t o r i u m d r a m a t y c z n y m, którego tematem głównym jest postawa człowieka wobec śmierci. W centrum tego teatru stoi jednak nie Bóg, lecz człowiek, rozdarty między nadzieją i zwątpieniem, wiarą i rozpaczą, człowiek, który poszukuje wartości uniwersalnych i stawia pytania o sens istnienia.

Muzyczny teatr *Polskiego Requiem* rozgrywa się w trzech sferach symbolicznych znaczeń. Pierwszą tworzy teatr grozy związany z wizją Sądu Ostatecznego z sekwencji *Dies irae* i responsorium *Libera me*. Jest to jednak raczej symboliczne przedstawienie kręgu ciemności, strachu i zła, niż tradycyjny opis Sądu Ostatecznego. W muzycznym teatrze grozy dominuje dramatyczna akcja. Przyspieszone tempo, motoryczny ruch, ostre asymetryczne akcenty przy stałym pulsie i pełna kontrastów dynamika podkreślają sytuację strachu i niepewności.

Druga sfera – powstaje poprzez odniesienie do modlitwy wspólnoty wiernych. Człowiek z *Polskiego Requiem* to nie tylko człowiek rozpaczy przeżywający strach w obliczu śmierci. Przez uczestnictwo w misterium modlitwy kieruje swe myśli w stronę sacrum, odnajdując nadzieję na wyzwolenie od zła. Ewokowany przez słowa tekstu symboliczny krąg „światła i wiecznego odpoczynku” dominuje w wielu częściach utworu (*Requiem aeternam*, *Quid sum miser*, *Agnus Dei*, *Lux aeterna*), pozwalając odzyskać na nowo wiarę w sens zjawiska śmierci. Dominacja partii chóru nie wynika jednak tylko z jego właściwości brzmieniowych, ale także z odniesienia do wielowiekowej tradycji liturgicznej wspólnego śpiewu: od antyfonalnie wykonywanych hymnów, przez chorały protestanckie, aż do antyfon śpiewanych wspólnie przez wiernych w trakcie psalmów.

Trzecia sfera związana jest z ekspresją uczuć i emocji człowieka przeżywającego swój indywidualny los, postawionego wobec problemu kruchości egzystencji. Na pierwszy plan wysuwają się części o charakterze lamentu (*Lacrimosa, Recordare*) o różnych odcieniach ekspresji: od pełnego rezygnacji rozpamiętywania, przez skargę pełną buntu i sprzeciwu wobec losu, aż do dramatycznego błagania o miłosierdzie. Repertuar muzycznych środków jest zróżnicowany – od szeptu i mowy, przez recytatyw i liryczny śpiew, aż do melizmatycznych, dramatycznych wokaliz. Szereg znaczących figur dźwiękowych: motywy westchnieniowe, wyraziste eksklamacje, kunsztowne dialogi głosu z instrumentem solowym podkreślające charakter lamentu są czytelne dla słuchacza.

### ***Lata 90. – Przesłanie na koniec wieku. W kręgu tradycji judeochrześcijańskiej***

Odzyskanie przez Polskę niepodległości w 1989 roku pozwoliło Pendereckiemu na dystans do dziejących się aktualnie wydarzeń i na stworzenie w *Siedmiu bramach Jerozolimy* i *Credo* syntezy tak dotychczasowych doświadczeń kompozytorskich, jak przywołanie głównych cech przekazu biblijnego. Oba dzieła, podkreślając ciągłość kultury Europy zakorzenionej w wielkiej tradycji judeo-chrześcijańskiej, konstytuują przesłanie kompozytora na koniec wieku XX.

**VII Symfonia „Siedem bram Jerozolimy”** ma charakter wyznania wiary podjętego z perspektywy Starego Testamentu, w którym głosami proroków Izajasza, Jeremiasza, Ezechiela i Daniela głoszona jest pochwała potęgi Jahwe i przepowiedane przyście Mesjasza. Penderecki przemawia z uroczystym patosem, solennie i z mocą. Rozpoczyna dzieło surowym, wielokrotnie powracającym tematem *Magnus Dominus*, a zamyka finałem, apoteozą *świętego miasta*, trwającego od 3000 lat jako symbol mocy Jahwe, który *regit nos in saecula*. Mimo rozbudowanych melodycznie partii solowych dominuje patetyczny, monumentalny gest muzyczny, masa brzmienia rozbudowanej orkiestry i chóru, która wydaje się

symbolicznie przedstawiać losy kolejnych następujących po sobie pokoleń narodu wybranego.

„W pewnej chwili swego życia należy zastanowić się i stwierdzić «Tak wierzę». I tak właśnie skomponowałem *Credo*” – powiedział Penderecki<sup>6</sup>.

**Credo** przynosi muzyczną interpretację odmiennej relacji Boga i człowieka opartej na przesłaniu ewangelicznym Nowego Testamentu. Bliski, serdeczny i osobisty charakter owej relacji podkreślony jest w narracji muzycznej przez pełne lirycznej ekspresji solowe partie głosów wokalnych czy instrumentalnych, czy symbolicznie odnoszący do sfery sacrum śpiew chłopięcego chóru. Konstrukcja generalna *Credo* zbliżona jest do formy łukowej, której serce stanowi rozbudowana część *Crucifixus*. Ten wielki liryczno-medytacyjny lament nad ukrzyżowanym tworzy kulminację wyrazową utworu. Ramy kompozycji stanowi uroczyste wyznanie wiary *Credo in unum Deum*, w części pierwszej pełniące funkcję obszernej ekspozycji tematu, oraz apoteoza Zmartwychwstania z radosnym śpiewem wielkanocnym *Haec dies* i *Alleluia* w części zamykającej dzieło.

### ***Początki naszego wieku. Między kontemplacją piękną a refleksją egzystencjalną***

„Komponowanie ogrodu ma dla mnie wiele wspólnego z komponowaniem utworu muzycznego. I tu, i tam liczy się konstruktywistyczna wyobraźnia, umiejętność myślenia całością. Ogród to przecież zmatematyzowana natura, tak jak muzyka jest zmatematyzowaną emocją”<sup>7</sup>.

W ostatnim piętnastoleciu obok szeregu utworów instrumentalnych i *Missa brevis* na chór *a cappella* powstają kompozycje wokально-instrumentalne, w których postawa zachwyty nad pięknem natury łączy się z pełną smutku refleksją nad kruchością egzystencji człowieka. Powstaje

---

6 Wypowiedź kompozytora z okazji prawykonania utworu w Eugene w Oregonie (Oregon Bach Festival), 14 lipca 1998 roku.

7 K. Penderecki, *Rozmowy lusławickie*, t. 1.

poświęcona drzewom **VIII Symfonia „Lieder der Vergänglichkeit” (Pieśni przemijania)** (2005); skupione na kontemplacji piękna natury *Pieśni chińskie* (2009) i wielki cykl pieśni do wierszy polskich poetów „*Po-  
wiałło na mnie morze snów...*” *Pieśni żądumy i nostalgii* (2010) związane z dwu-  
setną rocznicą urodzin Chopina.

W **VIII Symfonii** kompozytor, tworząc utwór o oryginalnym kształcie, nawiązuje do tradycji wokalnie-instrumentalnej symfonii i późnoromantycznej pieśni z orkiestrą (Mahlera czy Straussa). Dzieło obejmuje dwanaście pieśni tworzących zintegrowany cykl o wyrazistej dramaturgii. Rozbudowane ramy całości tworzą części skrajne. Między nimi szereg pieśni o odmiennych, niekiedy kontrastujących charakterach rozwijają muzyczną narrację.

W krąg myśli i artystycznej wyobraźni twórcy może wprowadzić dokonany przez kompozytora wybór wierszy niemieckich poetów – od Eichendorffa i Rilkego, Brechta i Krausa, Goethego i Hessego do Bethgego i Achima von Arnim. Motywem przewijającym się przez wszystkie wiersze jest motyw d r z e w a: drzewo śpiące w poświęceniu księżycu, ukochane drzewo o młodych pąkach, drzewo kwitnące, drzewo płonące o czarnych sterczących ze strachu konarach, drzewo samotne pośród mgły, wreszcie drzewo życia, z którego opada liść za liściem. Wybrane obrazy pełnią funkcję wielkiej metafory losu człowieka. Czas jego życia rozciąga się od młodzieńczej miłości i godzin szczęśliwych, przez dramatyczne wydarzenia i samotność wędrowni w mgłę, aż do nieuniknionego kresu. Na początku drogi pojawia się wizja Stwórcy błogosławiącego światu: „Pan idzie przez szczyty i błogosławi cichy kraj”. Niebo jest jednak „surowe, ciężkie i wzbronione”. Pelen melancholii człowiek błądzi niespokojnie. Błaga o wskazanie drogi, pragnąc dążyć ku światłości, lecz droga jest nieskończona („unendlich ist die Bahn!”).

W *Pieśniach chińskich* następuje zmiana postawy człowieka wobec natury (niemieckie teksty pieśni pochodzą ze słynnego przekładu Hansa Bethge). Na pierwszy plan wysuwają się obrazy natury, a pelen pokory człowiek zatapia się w kontemplacji jej piękna. Wybrane przez

kompozytora wiersze wybitnych chińskich poetów dawnych wieków (Li-Tai-Po, Thang-Schi-Yie-Tsai, Tschan-Jo-Su ) ukazują trzy obrazy nocy: „nocy tajemniczej” z dochodzącą z oddali pieśnią fletu, „nocy księżycowej” chłodnej i czystej, w której budzi się nieokreślona tęsknota za oddaniem jej czarowi pieśnią lutni, oraz „nocy przemienionej” – srebrnej i rozświetlonej.

W *Pieśniach chińskich* Krzysztofa Pendereckiego świetlistość i cudowność baśni łączy się ze zmysłowym odbiorem zjawisk otaczającej nas natury: światła księżyca i głosów ptaków, zapachu kwiatów i powiewu wiatru. W muzyce dominują odcienie idyllicznego, pastoralnego tonu lirycznej pieśni, a wyrafinowana, barwna „malarska” instrumentacja rysuje delikatną kreską arabskowe melodie w solowych głosach orkiestry. Wydaje się, że obrazy nocy niezwyklej i tajemniczej, ale jasnej i pięknej, odsłaniają zagubioną więź człowieka z otaczającą go naturą.

**„Powiało na mnie morze snów...”** *Pieśni zadumy i nostalgii.* W 2010 roku kompozytor kończy ujęty w formę trzyczęściową wielki cykl pieśni związany 200-leciem urodzin Fryderyka Chopina. Trzecia część cyklu *Requiem* jest, według twórcy, holdem dla największego polskiego kompozytora w historii, jednak Krzysztof Penderecki podkreśla: „Moje pieśni, upamiętniające Rok Chopinowski stanowią hold dla całej, wielkiej polskiej poezji, powstałej na przestrzeni ostatnich 200 lat. [...] Pisanie pieśni to jak pisanie autobiografii – słowami i dźwiękami. Rozpoznawanie w nich samych siebie. Wtedy może pieśń ujdzie cało...”<sup>8</sup>

Kompozytor, powracając po latach do dzieł wielkich mistrzów poezji polskiej – Adama Mickiewicza, Cypriana Norwida, poetów Młodej Polski, wreszcie do pełnych tragizmu wierszy Zbigniewa Herberta i Aleksandra Wata – przeżywa na nowo fascynację ekspresją ich poezji. Dwie pierwsze części cyklu o mniejszych rozmiarach – *Ogród zaklęty* (6 pieśni) i *Co mówi noc* (5 pieśni) – prowadzą do części głównej *Requiem* (11 pieśni), która stanowi kulminację dramatyczną cyklu. W *Requiem* powroty strof

---

8 *Dzisiaj już nie jestem takim idealistą.* Z Krzysztofem Pendereckim rozmawia Marcin Gmys, w: *Program koncertu w Filharmonii Narodowej w Warszawie*, 14 stycznia 2011 roku, s. 14.

wiersza *Fortepian Szopena* Norwida („Byłem u Ciebie w te dni przedostatnie...”) pełnią funkcję refrenu, który kształtuje muzyczną formę i wprowadza dominujący tragiczny ton żalobnego marsza. Ostatnie skrócone pojawienie się refrenu przywołuje tylko jeden przejmujący wers: „i oto pieśń skończyłeś”. Jako ostatnie ogniwo narracji powraca (kończąca uprzednio część I) pieśń *Anioł Pański* do słów Kazimierza Przerwy--Tetmajera zamykając cykl.

*Pieśni żądumy i nostalgii* ukazują szczególny dystans, z jakim Krzysztof Penderecki patrzy na to, co minione, i na współczesny świat. Narracja pieśni toczy się powoli, niekiedy jakby poza czasem. Przywoływane jest piękno i siła wyrazu polskiej poezji od romantyzmu do współczesności – poezji, której muzyczna interpretacja ściśle związana jest z wyrafinowaną, wciąż odmienianą warstwą dźwiękową, która w ramach wyrazistej architektury i dramaturgii cyklu tworzy nową syntetyczną jakość artystyczną.

Pieśni Pendereckiego charakteryzuje powaga i tajemniczość, liryka i refleksyjność, tragizm i patetyczność. Dominuje jednak wymiar egzystencjalny, w którym wielkość tematu i jego etos łączą się z egzystencjalnym przeżyciem nieuchronnego przemijania.

\*

W bogatej twórczości Krzysztofa Pendereckiego muzyka sakralna zajmuje miejsce szczególnie ważne. Wykonywana na całym świecie, kieruje myśl i wyobraźnię słuchaczy różnych narodów i kultur w stronę tajemniczej sfery sacrum. Kompozytor podejmuje wielkie tematy i stawia dramatyczne pytania. W łacińskiej *Pasji według św. Łukasza* i prawosławnej *Jutrznii* podejmuje centralny temat chrześcijaństwa – temat męki i śmierci Chrystusa, prezentując odmienne rodzaje duchowości Wschodu i Zachodu, w *Dies irae* i *Kadiszu* – tragiczny temat zagłady, w *Diablach z Loudun* – temat heroicznej śmierci w obronie prawdy, a w *Raju utraconym* opowiada o historii zbawienia.



Dziela Krzysztofa Pendereckiego są artystycznym świadectwem czasów współczesnych, rozdartych między grozą ciemności i światłem wiary. Stanowią jednak także twórczą kontynuację wielkiej tradycji muzyki sakralnej w kulturze europejskiej. Wybitna osobowość kompozytora, bogata twórczość, niezwykła doskonałość warsztatu kompozytorskiego i artystyczny wymiar jego muzyki sprawiają, że jego muzyka pełni znaczącą funkcję w kształtowaniu kultury naszych czasów. Postawę kompozytora odsłaniają jego słowa: „Moja sztuka, wyrastając z korzeni głęboko chrześcijańskich, dąży do odbudowania metafizycznej przestrzeni człowieka strzaskanej przez kataklizmy XX wieku. Przywrócenie wymiaru sakralnego rzeczywistości jest jedynym sposobem uratowania człowieka”<sup>9</sup>.

Szwajcarski myśliciel Hans Urs von Balthasar podkreślał znaczenie reprezentacji Boga przez sztukę. Jako głęboko indywidualne i pełne wrażliwości pozwalają one, zwłaszcza współczesnemu człowiekowi, docierać do sfery sacrum drogą, która przekracza poznanie racjonalne. Przekaz artystyczny odwołuje się bowiem do sfery wyobraźni i intuicji poprzez specyficzny język, poetykę i dramaturgię oraz indywidualne formy inspirowane tradycją i archetypami kulturowymi. Francuski teolog Dominique Rey w szczególny sposób rozwinął myśl poprzednika, mówiąc o dwóch funkcjach sztuki w świecie współczesnym. Na pierwszym miejscu postawił funkcję wyrażania (*exprimer*), na drugim funkcję przemieniania (*transfiguration*) – według niego artysta poprzez znaki, słowa czy dźwięki tworzy subiektywną wizję świata<sup>10</sup>. Ale nie musi na tym poprzestać. Powstałe dzieło może stać się znakiem transfiguracji świata i kosmosu. Człowiek kontemplujący dzieło rozpoczyna drogę przemieniania i otwarcia się na tajemnicę sacrum. W ten sposób tworzenie sztuki jest zarazem zmienianiem świata i odczytywaniem go w nowej perspektywie.

---

9 K. Penderecki, *Labirynt czasu*, s. 68.

10 Dominique Rey, Tekst otwierający konferencję „La représentation du Christ dans les Arts du spectacle du Moyen Âge à nos jours”, Saint-Raphaël 2006.



---

Prof. Leszek Mądzik  
Dyrektor Sceny Plastycznej KUL

## Laudacja

**wyłoszona na cześć prof. Krzysztofa Pendereckiego  
z okazji nadania tytułu doktora *honoris causa* KUL**

Dzwony Kościelne prologiem laudacji...

*„Zachowałem tylko jeden widok, widok na kościół. To jest zresztą widok z mojego okna, z czasu kiedy mieszkaliśmy w domu dziadków w Dębicy. Pamiętam ten widok, ale przede wszystkim pamiętam dźwięk dzwonów kościelnych. Takie dźwięki zostają w uszach na całe życie. W wielu moich utworach dzwonią dzwony właśnie te zapamiętane w Dębicy”* – to wyznanie Krzysztofa Pendereckiego z jednego z wywiadów.

\*\*\*

Najdostojniejszy Laureacie, Szanowna Małżonko Laureata,  
Magnificencjo Księżę Rektorze,  
Senacie Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II,  
Szanowni Goście,

w naszych murach gościmy Mistrza, którego twórczość wyzwala uczucia, emocje i stany, przemawiając do nas dźwiękiem, którego przesłanie jest rezultatem wrażliwości, talentu i wyjątkowej pracowitości. Muzyka stała się narzędziem misji, jaką swoim życiem wypełnia Krzysztof Penderecki.

Twórczość Krzysztofa Pendereckiego analizowana jest i badana wszechstronnie, a nazwisko Mistrza wpisane do panteonu najwybitniejszych twórców współczesnej sztuki. To on zapoczątkował sonoryzm w swoich wczesnych utworach: „Ofiarom Hiroszimy – tren” i w „Pałsi wg świętego Łukasza”, a jego pierwsze dzieło operowe – „Diabły z Lodun” – miało charakter awangardowy. Jest nie tylko pionierem, ale i innowatorem na przykład techniki kompozytorskiej – zastosował aleatoryzm niezamierzony, polegający na nieprecyzyjnym zapisywaniu współbrzmień w partyturze na wielkie składy instrumentalno-wokalne. Pojawia się symfonia oratoryjna „Siedem bram Jerozolimy”... Kompozytor w bardzo indywidualny i oryginalny sposób konstruuje wieloczęściowe utwory. Jedna część rodzi drugą, druga dopisuje kolejną, tak jak w VIII Symfonii. W swoich dalszych próbach Mistrz bierze przykład ze szkół malarskich, gdzie uczniowie realizowali przedstawiony przez twórcę projekt, adaptując idee mistrza. W ostatnich latach utwory Krzysztofa Pendereckiego wypełnia melancholia, a dzieje się to za sprawą jego ulubionego interwału – seksty malej.

Ważnym rozdziałem życia zawodowego Mistrza jest dyrygentura. Jego batucie zawdzięczamy wspaniałe wykonania dzieł Beethovena, Mendelssohna, Szostakowicza...

\*\*\*

*„Doświadczenia ludzkości dowodzą, że człowiek rozwija się wraz z metafizyczną pokorą, ginie zaś wraz z metafizycznym wynwyższeniem”* – mówił przed laty Profesor Krzysztof Penderecki.

Odważyłem się wygłosić pochwałę Profesora, kierując uczucia i myśli bardziej na osobowość Mistrza i duchowość dzieła niż na intelektualną ocenę jego muzyki, gdyż w tej materii nie czuję się kompetentny. Odwagi do wystąpienia dodał mi fakt, że osobą bliską sercu Krzysztofa Pendereckiego był Mieczysław Kotlarczyk. To dla niego Mistrz pisał muzykę do spektaklu w Teatrze Rapsodycznym, ale rozwiązanie zespołu przez ówczesne władze stanęły na przeszkodzie temu projektowi. Jeszcze tylko

na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Mieczysław Kotlarczyk mógł pracować. Tu, w Teatrze Akademickim KUL, powstał tryptyk staropolski „Amor Divinus”, do którego wykonałem scenografię.

Do teatru przybliżył Krzysztofa Pendereckiego także Tadeusz Kantor – nie tylko przez więzy rodzinne, ale i fascynację jego indywidualnością i wyjątkową sztuką.

Choć twórczość Mistrza Pendereckiego głównie istnieje samodzielnie i w tej samodzielności jest jej siła, to nie sposób zapomnieć o mariażu z teatrem i filmem. Krzysztof Penderecki wzbogacał i budował dramaturgię działań twórczych Wojciecha Hasa, tworząc muzykę do filmu „Rękopis znaleziony w Saragossie”. I tylko żal, że tak piękne obrazy „Sanatorium pod Klepsydrą” nie pożywiły się muzyką Mistrza.

Rekompensatą są fragmenty dzieł kompozytora, które wykorzystał Andrzej Wajda w filmie „Katyń”, ale i Stanley Kubrick w filmie „Lśnienie”.

Proces tworzenia jest zawsze fascynujący. Pragniemy go poznać, gdy dotyczy on wyjątkowych indywidualności. Podpowiedzią będą tu słowa Mistrza z cytatem z Dantego: *„dopóki nie wygaśnie to źródło, z którego spływają do nas dźwięki, obrazy i słowa, dopóki nie ustanie owa – światłość, biorąca kształt w niebie – dopóki zdolność tworzenia nie obumrze, dopóty nie zginie wyobraźnia”*.

\*\*\*

Krzysztof Penderecki czerpie inspiracje także z natury, wydaje się wręcz, że jest częścią jej mądrości. Zawarł z naturą pakt szczęśliwości i choć muzyka jest pierwszą muzą, to obraz przyrody, jej witalność, wzrost i obumieranie, wtapia się w dźwięki utworów kompozytora. W życiu tego znakomitego Artysty twórczość jest wędrowaniem nie tylko przez park lusławicki, ale i odkrywaniem kolejnych tajemnic istnienia.

Życie twórcze Krzysztofa Pendereckiego, niczym uważnie obserwowana przyroda, ma swoje fazy, etapy, przechodząc przez wczesną witalność, eksperyment, ryzyko..., aż do uspokojenia poszukiwań i potrzeby ugruntowania tego, co zostało odkryte przez awangardę.

W umiłowaniu natury przez Mistrza Pendereckiego odnajdujemy paralelę, bo przecież kształtowanie parku wymaga podobnej wyobraźni jak i komponowanie dużej formy muzycznej. Szelest liści, dźwięk konarów może też nieść tekst literacki. Czytelna jest u Krzysztofa Pendereckiego relacja formy z treścią. Wzrost formy jest wzrostem treści. Czas jest opiekunem tej refleksji, którą realizuje w swojej sztuce nasz Laureat.

\*\*\*

Krzysztof Penderecki wyraża się nie tylko przez muzykę. Komentarzem literackim swoich prac ułatwia nam rozumienie dzieła. Nie ukrywam, że i mnie ułatwiła przygotowanie tego tekstu. Wypowiedzi Mistrza są tak czytelne i przekonujące, że pozwolę je sobie zacytować.

Kiedy znany krytyk Ates Orga nazwał twórcę „Diablów z Loudun” kompozytorem męczeństwa, Krzysztof Penderecki odpowiedział: *„Moja sztuka wyrastając z korzeni głęboko chrześcijańskich dąży do odbudowania metafizycznej przestrzeni człowieka strząskanej przez kataklizmy XX wieku. Przywrócenie wymiaru sakralnego rzeczywistości jest jedynym sposobem uratowania człowieka. Sztuka powinna być źródłem trudnej nadziei. Oratorium „Dies irae” (1967r) zbudowane z trzech wielkich tematów: Lamentatio, Apocalypsis i Apotheosis, zostało przeze mnie pomyślane jako obraz zniścienia życia nad śmiercią – w perspektywie apokaliptycznej, ale i czysto ludzkiej”*. Duchowość, którą przepelniona jest Pana sztuka dotykająca tajemnicy człowieka – wyrażona właśnie tutaj, w takim miejscu jakim jest Katolicki Uniwersytet Lubelski – jest dla obecnych na sali inspirująca. Sacrum uobecnia się w wielu wspaniałych przykładach dojrzałej sztuki. Przypuszczam, że pierwsza Pana podróż do Italii we wczesnej młodości, Panie Profesorze, była nie tylko zauroczeniem, ale także dotknięciem sacrum.

Owoce doświadczenia upływającego czasu, które w różnych fazach życia artysty utrwaliły się na zawsze w skarbnicy Polskiej i światowej sztuki, zostały szczegółowo przestudiowane przez badaczy i krytyków. Nie sposób przywołać wszystkich dzieł w tak krótkim wystąpieniu, niemniej nie sposób nie wymienić powstałej w latach 1963-66 „Pasji wg

św. Łukasza” i jej prawykonania w Münster z okazji 700-lecia katedry, „Jutrzni” z 1971 roku łączącej tradycję chrześcijańską Wschodu i Zachodu, „Ekecheirii”, która zgromadziła największą widownię podczas olimpiady w 1972 w Monachium. W tym też roku Krzysztof Penderecki odbywa podróż do Nowego Jorku wzbogaconą spotkaniami ze środowiskiem muzycznym tego miasta. „Symfonia wigilijna” z 1979 roku otwiera nowy rozdział w muzyce Krzysztofa Pendereckiego. W 1978 r. powstaje opera „Raj utracony”, w której Artysta postawił na szali dobro i zło. Tu dostrzegł znaczenie zła, które – jak stwierdził – jest bardziej interesujące niż dobro. „Diabły z Loudun” z roku 1969 dotyczą tematu przez długie wieki przemilczanego w Kościele – inkwizycji. Ciszę tę przerwał dopiero Jan Paweł II gestem przeprosin.

\*\*\*

Profesor Krzysztof Penderecki bardzo emocjonalnie i spontanicznie reagował na ważne wydarzenia w Polsce i w świecie. Kiedy dotarła do kraju wiadomość, że Kardynał Karol Wojtyła został papieżem, Penderecki zaczął komponować dla Niego „Te Deum”, które miało być wykonane w Watykanie – a że droga do realizacji pragnień bywa wyboista, dzieło to wykonano dopiero wiele lat później. Z orkiestrą z Lipska dotarł Krzysztof Penderecki do Stolicy Apostolskiej i wykonał „Te Deum” z okazji kanonizacji Edyty Stein i 20-lecia pontyfikatu Jana Pawła II.

Wydarzenia 1980 roku w Gdańsku zostawiły mocny ślad w utworze „Lacrimosa” stworzonej przez Krzysztofa Pendereckiego na uroczystość odsłonięcia pomnika poległych stoczniovców. Mistrz napisał ten utwór w jedno popołudnie. Z potrzeby serca powstało też w 1981 roku „Agnus Dei” dla Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Sam kompozytor uznał to dzieło za jeden ze swoich najlepszych utworów. Tak „Lacrimosa”, jak i „Agnus Dei” to jedna większa całość. „Polskie Requiem” Krzysztofa Pendereckiego (1980-1993) jest zanurzone w dramacie człowieka – przesterzeń Katynia, Getta Warszawskiego, Oświęcimia podbudowane heroizmem Ojca Kolbego potęguje napięcie utworu. Podobną perspektywę

widzimy w dziele „Kadisz” napisanym z okazji 65. rocznicy likwidacji łódzkiego getta (2009 r.).

\*\*\*

Twórczość Krzysztofa Pendereckiego to konsekwencja wybranej drogi. Misja, jakiej się oddał, staje się wzorem dla twórców. W obecnej rzeczywistości gubiącej wartości i niszczącej duchowość człowieka przykład Krzysztofa Pendereckiego napawa nadzieją na odnalezienie wyjścia z labiryntu absurdu i dehumanizacji.

Świadkiem, współtwórcą sukcesów Krzysztofa Pendereckiego jest jego małżonka, Pani Elżbieta Penderecka. Jej misja u boku męża jest wyjątkowa. Troska, miłość, oddanie i pielęgnowanie tego, co rodzi twórczość męża, jest przykładem wyjątkowym w świecie artystycznym...

Życząc Mistrzowi owocnej twórczości i kolejnych dzieł pragnę wyrazić nadzieję, że łusławicki tulipanowiec, który jest Panu bardzo bliski, a który w kwietniu zakwita w swoich wyższych partiach, znajdzie odbicie w Pana dalszej pracy – oby kwitła ona przez cały czas, oby można ją było podziwiać z każdego miejsca! Paleta dokonań Mistrza jest tak wielobarwna, jak palety wielkich mistrzów impresjonizmu, może tylko z tą różnicą, że czernie nieraz wypełniają jej duże fragmenty.

Szanowni Państwo, gościmy w naszych murach wybitnego humanistę, który w jednej osobie mieści tak wiele – twórcę muzyki, dyrygenta, dyrektora Festiwalu, profesora, pedagoga i botanika. Za takie życie pragniemy Panu gorąco podziękować, a ja osobiście rad jestem, że miałem ogromny zaszczyt wygłosić laudację.



---

Prof. Krzysztof Penderecki

## Humanistyczny wymiar muzyki

Wysoki Senacie, Szanowni Państwo,

w życiu każdego człowieka są momenty znaczące – takie, które zmieniają bieg drogi, po której się stąpa, które odmieniają postawę wobec świata i które przynoszą nurtujące znaki zapytania. O sens życia i twórczości. O piękno i prawdę. O miejsce na ziemi. Często mówiłem, że z sentymentem wracam do *Pasji wg św. Łukasza*, skomponowanej półwiecze temu – dla mnie była ona punktem zwrotnym w twórczości, którą uprawiam, jak drzewa w parku w Lusławicach. Bo utwór muzyczny jest jak drzewo: soki czerpie z różnych źródeł inspiracji – jednak to, co przychodzi z zewnątrz, musi zostać wchłonięte przez osobowość indywidualną, przez wnętrze. A do tego potrzebna jest scalająca siła przeżycia. Bez przeżycia nie ma prawdziwej twórczości. I nie ma prawdziwej, intensywnej emocjonalnie muzyki. A nic nie może też zastąpić muzyki słuchanej na żywo, w doświadczeniu bezpośrednim.

*Pasja wg św. Łukasza* stała się dla mnie takim drzewem nowym. Czy zdradziłem nią ideały muzycznej awangardy, jak pisano? Nie, to nie była zdrada. Zdrada jest wówczas, kiedy idzie się przeciw sobie, wbrew obranym idealom. A ja postępowałem w zgodzie z samym sobą. Choć pod prąd sztuce awangardy, którą kiedyś wyznawiałem. Awangardowość dawała mi wcześniej iluzję uniwersalizmu. Światy muzyczne takich awangardowych twórców, jak: Stockhausen, Nono, Boulez czy Cage, były dla nas, wówczas młodych, krępowanych obowiązującą wtedy w Polsce,

odgórnie narzuconą doktryną socrealizmu (z jej nieznośnym nakazem: „muzyka narodowa w formie, socjalistyczna w treści”) wyzwoleniem z pięć ideologii, zniewalającej umysł. Szybko jednak zorientowałem się, że w tym nowatorstwie, które sprowadzało się głównie do eksperymentów z językiem dźwiękowym i spekulacji formalnych, więcej jest destrukcji niż budowania muzyki od nowa. Poczulem, że ten awangardowy prometejski ton to tylko utopia. Budowanie świata człowieka – człowieka pełnego: oto mój cel. Nie można budować bez fundamentów, w całkowitej izolacji od tego, co było.

Mierząc się z tradycją wielkiego muzyka, uczonego i teologa Jana Sebastiana Bacha, podejmując temat pasji, chciałem przedstawić nie tylko dramat Jezusa Chrystusa, ale tragedie dwudziestowiecznych kataklizmów. W moim odczuciu artysta nie może bowiem stać obok wydarzeń toczących się tu i teraz, musi znaleźć się w samym ich centrum. I dać w sztuce świadectwo, opowiedzieć się po określonej stronie wartości, wyrazić intensywne emocje, poruszające słuchacza i dające mu do myślenia.

Współczesny człowiek z pewnością zadaje sobie pytanie: czym jest sztuka? Czemu ma służyć? Jak określić jej ideały i cel? Friedrich Schlegel pisał, że artystą jest ten, kto kształci własny umysł – rozwinę tę myśl i dodam: i ten, kto poszukuje. Lubię używać metafory labiryntu: sensem twórczości jest dla mnie poszukiwanie – przede wszystkim poszukiwanie drogi, w gąszczu różnych dróg-możliwości. I staje się ono ważniejsze od znalezienia celu. Szukając „wyjścia”, rozwijamy i poszerzamy wyobraźnię, dynamizujemy samych siebie – od wewnątrz. Sztuka nie znosi stagnacji, a imperatyw poszukiwania łączy się integralnie z imperatywem wędrówki. Wędrując poprzez różne krajobrazy, style i języki dźwiękowe, nie można utracić z pola widzenia znaku najważniejszego – duchowości. Tylko błędzenie czy droga okrężna prowadzą do spełnienia. Dlatego refrenicznie „krążę” wokół pewnych motywów czy tematów: *Tren i Polskie Requiem, claritas* w *Kwartecie klarinetowym*, *taniec śmierci* w *Czarnej*

*Masse*, ale i wyznanie wiary w *Credo*, zaduma nad przemijaniem w Ósmej symfonii i w cyklu *Powiało na mnie morze snów. Pieśni żadumy i nostalgii*.

Już Adorno zwracał uwagę na niebezpieczeństwo „odduchowania ducha przez naukę”. A przecież humanistyka – i to w jej nurt wpisuje się kultura dźwięków – jest nauką o duchu. Nie wolno więc pozbawiać muzyki immanentnych jej wartości duchowych. Nie wolno sprowadzać muzyki jedynie do rozrywki czy gry. Muzyka winna nieść z sobą przesłanie – przesłanie ważne dla współczesnego, często zagubionego człowieka. Także: rozbudzać jego wyobraźnię, podsycać apetyt na konstruowanie – w aktywnym i kompetentnym słuchaniu – znaczeń. Tak właśnie rozumiem muzykę: jako mowę dźwięków. Mowę dramatyczną i liryczną jak w *II Koncercie skrzypcowym „Metamorfozy”*.

Chętnie sięgam w swoich utworach po tekst słowny – nacechowany znaczeniowo. Semantyka słowa jest mi potrzebna, aby dookreślić sens czysto dźwiękowy. Doświadczenie dzieła sztuki, jak pisał Hans-Georg Gadamer, to przecież również doświadczenie jego sensu: dzieło bowiem odkrywa przed odbiorcą coś, co do tej pory było zakryte. A takie doświadczenie może zmienić życie człowieka. Długo wybieram teksty – to trudny proces poszukiwania, po wielu źródłach, odpowiednich wierszy, strof czy wersów. Tak było, przykładowo, w *VIII Symfonii „Pieśni Przemijania”* czy w *Pieśniach żadumy i nostalgii*. Stawałem przed wyborem i scaleniem odrębnych wycinków, aby stworzyły koherentną całość – całość sensowną. Tak zestrojony tekst poetycki stał się swego rodzaju kanwą całego utworu: „siatką”, na której nabudowywałem dźwięki. Myślenie dramaturgią z lotu ptaka jest dla mnie kluczowe w projektowaniu utworu. Najpierw z reguły szkicuję kompozycję, planując jej ogólny zarys formy. Powtarzam, że ma to coś w sobie z projektowania ogrodu – tworzenia, z drzew, krzewów i kwiatów, jego „partytury”. Muzyka może być takim czarownym czy tajemniczym ogrodem. Wymagającym pielęgnowania i odnawiania.

Zawsze uważałem, że sztuką dla artysty jest być po prostu sobą, w zgodzie z „ja”, uformowanym w przestrzeni Natury i Kultury,

w Tradycji i w otwarciu na wezwania Współczesności. Nie wolno kopiować innych – inspiracja nie może oznaczać repliki czegoś, co już zaistniało. Twórca musi odciskać swoje autorskie piętno. I mimo, że próbowano wieszczyć śmierć autora, nadal jego postać ma w twórczości znaczenie kluczowe. Bezsensowne okazało się odcinanie od dzieła jego twórcy: można przecież dźwiękami, jak twierdzili romantycy, pisać swoją biografie.

Pozostanie sobą nie musi oznaczać „kolizji” z tradycją – tradycja nie jest sztywną krępującą „skorupą”, lecz zbiorem wartości i pryncypiów. Przypominają mi się w tym miejscu słowa Zbigniewa Herberta kierowane do artystów-plastyków: poeta przestrzegał młodych ludzi, aby najpierw byli rzetelni, a dopiero potem nowocześni. Rzetelność, warsztat, pewność artystycznej ręki, kompetencja – są wpisane w kanon tradycji. I tego można nauczyć młode pokolenie: świadomego rzemiosła, umiejętności tworzenia, dbałości o zasady i reguły postępowania, które jednocześnie nie krzywdzą osobowości. Życie człowieka jest ciągłym kształceniem, które nie ma kadencji, interpunkcyjnej kropki czy zakończenia: ma formę otwartą. A muzyka, jestem o tym głęboko przekonany, stanowi najlepsze narzędzie formowania życia. W epoce romantyzmu przyznano jej moc najwyższą, zaznaczając, że ma za przedmiot – *n i e s k o ń c z o n o ś ć*.

Hegel rozumiał tradycję jako proces czy *s a m o  ż y c i e*. Podkreślał też, że treścią tradycji jest wszystko to, co wytwarza świat duchowy, a duch nie zatrzymuje się przecież w bezruchu, nie pograża w obojętnym i statycznym spoczynku. Przystawając tradycję, czynimy z niej coś bardzo własnego, a to, co przejmowane z kulturowego dziedzictwa, zostaje przez nas odmienione czy zmienione.

Według Karla Jaspersa nie ma egzystencji bez transcendencji: być człowiekiem oznacza bycie w harmonii z bytem, w którym istniejemy. Mogę tę myśl odnieść do muzyki i zadać ważne w moim odczuciu pytanie: czy kultura dźwięków może istnieć bez kierowania się ku wartościom transcendentnym? Z niepokojem obserwuję wyniesienie ponad kulturę wysoką kultury popularnej, medialnej, często sprowadzanej nie tyle do

prostoty, co do niebezpiecznego prymitywizmu. Nie mam nic przeciwko dobrej kulturze, nie ważne czy jest po stronie tzw. „poważnej”, czy „rozrywkowej”. Kiedyś, w epoce Wolfganga Amadeusza Mozarta (przypomnę, że w tym roku świętujemy 260. rocznicę urodzin i 225. rocznicę śmierci autora *Don Giovanni* i *Requiem*) ten sam kompozytor pisał „wysoką” symfonię i „niską” serenadę, przeznaczoną do ogrodu i biesiadowania przy stole. Oba utwory – to niekwestionowane arcydzieła: np. *Symfonia „Jowiszowa”* i *Gran Partita*. Teraz to chyba niemożliwe... Walka o wysoką kulturę muzyczną to walka o wartości.

Polski Papież, Jan Paweł II, w znaczącym dla kultury tekście – w *Liście do artystów* (1999), pisząc o potrzebie Piękna, apelował o to, aby odkryć na nowo głęboki wymiar duchowy i religijny sztuki. Zaznaczał przy tym, że „Piękno jest kluczem tajemnicy i w e z w a n i e m t r a n s c e n d e n c j i. Zachęca człowieka, aby poznał smak życia i umiał marzyć o przyszłości. Dlatego piękno rzeczy stworzonych nie może przynieść mu zaspokojenia i budzi ową utajoną tęsknotę za Bogiem, którą święty Augustyn, rozmówiony w pięknie, umiał wyrazić w niezrównanych słowach: «Późno Cię umiłowalem, Piękności tak dawna a tak nowa, późno Cię umiłowalem»”. Niektórzy próbowali sprowadzić Piękno do zmysłowych przyjemności czy estetycznego zadowolenia. Ale może być przecież i Piękno trudne, takie, które nie poddaje się definicjom oczywistym i prostym. Piękno Bachowskiej fugi, doskonalej w uczonej konstrukcji; piękno dynamicznej *Piątej symfonii* Beethovena z niepokojącym *motywem losu*, ale i skomplikowane piękno jego późnych dysonujących kwartetów smyczkowych, wykraczających poza kanon sztuki oświeceniowej; piękno secesyjnych symfonii Mahlera z ich wydłużonym czasem miłosnego *Adagietta* czy wplataniem w tkanekę dźwiękową marszy i popularnych semickich motywów; wzniosłe piękno poruszającej *III Symfonii „Pieśni żałobnych”* mego zmarłego Przyjaciela – Henryka Mikołaja Góreckiego.

Istnienie muzyki, tak jak humanistyki, jest we współczesnym świecie niezbędne. Tym, co pomóc może w kryzysie sensu, które dotyka człowieka współczesnego w kontekście nadmiernej technicyzacji, komputeryzacji

i materializacji jego życia, jest z pewnością idea wspólnoty. A muzyka jednoczy. Może też służyć budowaniu wspólnoty słuchających i współodczuwających. W tym jej nieprzemijająca siła. Siła oddziaływania – estetycznego i etycznego – na człowieka. Także jako *katharsis*.

\*\*\*

Jest dla mnie zaszczytem otrzymanie tytułu doktora *honoris causa* Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Od początków istnienia Uczelni zadaniem jej środowiska stało się słuzenie Bogu i Ojczyźnie – *Deo et Patriae*. Kiedy na wieść o śmierci Papieża-Polaka, zacząłem pisać *Chaconne*, która stała się integralną częścią *Polskiego Requiem*, wiedziałem, był to wewnętrzny imperatyw, że tak muszę zrobić. Złożyć hold i dać świadectwo postawy. W mowie dźwięków, która, będąc językiem uniwersalnym, przemówić może do każdego, kto wrażliwy jest na jej przesłanie. Przesłanie Dobra, Prawdy i Piękna.

---

## Spis treści

Ks. prof. Antoni Dębiński	
Słowo Rektora KUL _____	3
Uchwała Senatu _____	7
Prof. Remigiusz Pośpiech	
Opinia _____	11
Dr Regina Chłopicka	
Twórczość Krzysztofa Pendereckiego _____	25
Prof. Leszek Mądzik	
Laudacja _____	43
Prof. Krzysztof Penderecki	
Humanistyczny wymiar muzyki _____	49

