

Kinga Kiwała

Inspiracja "zewnętrzna" i "wewnętrzna" w muzyce polskiej związanej z osobą i myślą Jana Pawła II

Liturgia Sacra. Liturgia - Musica - Ars 20/1(43), 143-157

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KINGA KIWAŁA
Kraków, AMuz

INSPIRACJA „ZEWNĘTRZNA” I „WEWNĘTRZNA” W MUZYCE POLSKIEJ ZWIĄZANEJ Z OSOBĄ I MYŚLĄ JANA PAWŁA II

Najistotniejszym bodaj momentem w doświadczeniu inspiracji jest szczególna dialektyka „zewnątrznosci” i „wewnętrzności”. To, co inspiruje, czy to jako treść, czy to jako pewnego rodzaju „wezwanie”, doświadczane jest jako przychodzące, czy „nachodzące” nas, niezależnie od nas i do nas nie należące. (...) treść inspirująca jawi się niejednokrotnie właśnie jako przychodząca „skądinąd” i nie należąca do przeżywanego właśnie w codziennym nastawieniu świata. (...) Z drugiej wszelako strony to, co „przychodzi”, (...) zostaje „przyjęte” i uznane niejako za własne. (...) fenomen „dania na własność” towarzyszący inspiracji jest czymś dla niej konstytutywnym: to ja stałem się niejako „wybrany” podmiotem inspiracji, i ja w dalszym ciągu ponoszę odpowiedzialność za jej losy¹.

Zagadnienie inspiracji twórczej jest jednym z kluczowych problemów refleksji estetycznej Władysława Stróżewskiego, twórcy tzw. fenomenologii dialektycznej. Inspirację (natchnienie, pobudzenie artysty) — podobnie jak cały proces twórczy — autor ujmuje jako pole ścierania się różnych, często przeciwstawnych sił, czyli zjawisko z natury dialektyczne, w którym najistotniejszą opozycję stanowi to, co zewnętrzne, inspirujące, oraz wewnętrzne, wcześniej przyswojone, swoiste. W przypadku dzieła sztuki — także muzycznego — jest to więc zderzenie jakiegoś czynnika pobudzającego do stworzenia czegoś wcześniej „niebywałego”, oryginalnego, ze światem zainteresowań, stylu, języka kompozytora. Istotne jest, że czynnik inspirujący nigdy nie jest aksjologicznie obojętny; przeciwnie — jest nośnikiem konkretnych wartości.

Inspirację rozumianą jako szczególną „sytuację”, w której znajduje się twórca, współkonstruuje następujące elementy: źródło inspiracji, czynnik inspirujący, treść inspiracji i sposób jej dania (nakłaniający, odwodzący, nakazujący, zmuszający), sposób reagowania (pozytywny, negatywny, czynny, bierny), podmiot inspirowany, proces twórczy, będący wynikiem pobudzenia, oraz wytwór tego procesu.

Autor wyróżnia w końcu różne rodzaje i typy inspiracji²:

¹ W. STRÓŻEWSKI, *O pojęciu inspiracji*, w: TENŻE, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 316–317.

² *Tamże*, s. 323–324.

- w zależności od „miejsca” i „pochodzenia” czynnika inspirującego:
 - „pionową” (natchnienie „z góry”),
 - „poziomą” (gdy czynnik inspirujący nie przewyższa aksjologiczne czy ontologicznie podmiotu);
- w zależności od sposobu pobudzenia:
 - „mocną” – „słabą”,
 - pozytywną – negatywną;
- w zależności od „sposobu trwania”:
 - „momentalną” (zapoczątkowującą),
 - „ciągłą” (towarzyszącą nieprzerwanie spowodowanemu nią procesowi);
- od strony celu:
 - twórczą (prowokującą do tworzenia czegoś oryginalnego i nowego),
 - nietwórczą (wyczerpującą się w biernym przekazie);
- od strony dziedzin, w których występuje:
 - religijną,
 - moralną,
 - naukową,
 - artystyczną.

Warto podkreślić, że swoją koncepcję dialektyki procesu twórczego Stróżewski opiera na ontologii, a nie psychologii, tzn. nie skupia się na badaniu osobowości, psychiki, przeżyć twórcy, a raczej na fenomenologicznym opisie procesu tak jak on się „jawi”, jakie ślady pozostawia w swoim wytworze, czyli dziele sztuki. Każdy proces twórczy, a także jego elementy, takie jak inspiracja, może być bowiem badany pośrednio — poprzez dzieło³.

Powstaje więc pytanie: Czy tak rozumiana inspiracja może mieć — i w jakim stopniu — wpływ na swego rodzaju „modyfikację” czy wręcz zmianę stylu, techniki, zainteresowań twórczych, „wewnętrznego świata” kompozytora? Może przeciwnie: Potrafi ten świat w pewien sposób umocnić i zintensyfikować?

Odpowiedzi na te pytania może przynieść badanie jakiegoś szerszego zjawiska artystycznego, którego punktem wyjścia jest to samo źródło inspiracji bądź czynnik inspirujący. Niewątpliwie takim zjawiskiem jest bogata twórczość związana z osobą i nauczaniem papieża Jana Pawła II, stanowiąca wyjątkowe i bardzo liczebne zjawisko zwłaszcza w muzyce polskiej (i to nie tylko *sticte* religijnej), które narastało już od początków pontyfikatu. Już przy pierwszym zetknięciu zadziwia ono różnorodnością: gatunków i form, ich bliskim lub niekiedy bardzo dalekim pokrewieństwem z muzyką tradycyjnie pojmowaną jako religijna, odmiennymi sposobami podejścia do tematu „papieskiego” itp. Interesujący jest charakter związków

³ Por. TENŻE, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983, s. 30–31.

poszczególnych dzieł z papieżem Polakiem; są to nie tylko utwory jemu dedykowane lub pisane do jego słów, ale też jemu ofiarowane, czy związane z konkretnym wydarzeniem, dokumentem, czy słowami Ojca Świętego⁴. Wydawać by się mogło, że kwestię inspiracji tych dzieł wyjaśnia odpowiednia dedykacja w partyturze, ewentualnie wypowiedzi samych kompozytorów. Analiza i interpretacja utworów odkrywa jednak niekiedy zaskakujące pokłady odniesień, znaczeń i treści. Warto więc podjąć próbę spojrzenia na wybrane dzieła z tego kręgu w świetle koncepcji Stróżewskiego.

Utwory dedykowane Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II, tzn. te, o których wiadomo, że pisane były z myślą o polskim papieżu i opatrzone zostały stosowną adnotacją w partyturze, stanowią zjawisko najbardziej liczebne i — jakby można było sądzić — w pewien sposób jednoznaczne w kwestii inspiracji. Używając kategorii Stróżewskiego można powiedzieć, że zewnętrzna inspiracja tych dzieł (związek z osobą Jana Pawła) była najczęściej również inspiracją zapoczątkowującą (zazwyczaj też — jednocześnie — ciągłą), mocną i twórczą. Wśród tych utworów wyróżniają się powstałe tuż po wyborze Karola Wojtyły na papieża, w tym trzy arcydzieła polskiej muzyki współczesnej: psalm *Beatus vir* Henryka Mikołaja Góreckiego, *Hymnus pro gratiarum actione (Te Deum)* Romana Palestra, oraz *Te Deum* Krzysztofa Pendereckiego. Posiadają one nieco odmienną genezę i okoliczności powstania, ale stanowiły jedną z pierwszych muzycznych „reakcji” na wyniki konklawe.

Szczególne miejsce — ze względu na okoliczności powstania — zajmuje psalm *Beatus vir* Góreckiego. Utwór ten został zamówiony w 1977 r. przez Księdza Kardynała — Metropolitę Krakowskiego Karola Wojtyłę dla uczczenia przypadającej w 1979 r. 900 rocznicy męczeńskiej śmierci św. Stanisława biskupa. Jesienią 1978 r. Górecki był ciągle na etapie poszukiwania tekstów do dzieła, gdy nagle wybór następcy św. Stanisława na Stolicę Apostolską postawił jego pracę w zupełnie innej perspektywie. Dopiero wtedy Górecki, chcąc w jakiś sposób połączyć te dwie wielkie, rodem z Polski, postaci Kościoła, zrezygnował z przedstawienia w swym utworze historii konfliktu między władcą świeckim a przywódcą duchowym i poprzez wybór fragmentów psalmów nadał dziełu znamiona uniwersalne. Punktem wyjścia *Beatus vir* była więc inspiracja podwójna — po pierwsze, związana z zamówieniem kompozytorskim, które często stanowi „pierwotny” czynnik inspirujący, po drugie — z osobą zamawiającego, którego, używając jego własnego sformułowania, 16 X 1978 r. dobry Bóg poprowadził tak wysoko⁵. Dodać jednak trzeba, że te dwie inspiracje były jedynie początkowym impulsem dla szukania indywidualnego

⁴ Więcej na ten temat zob.: K. BIELSKA, *Jan Paweł II w utworach muzycznych*, Rzym 1993²; T. MALECKA, K. KIWALA (red.), *Muzyka wobec poezji i nauczania Karola Wojtyły i Jana Pawła II*, t. II: *Utwory. Inspiracje, interpretacje*, Kraków 2011.

⁵ Jan Paweł II w rozmowie z Wandą Rutkiewicz, 10 czerwca 1979 r.

ujęcia problemu, tekstów słownych, a wreszcie sposobu ich muzycznej realizacji. Proces ten zawsze trwał u Góreckiego bardzo długo, nierzadko wiele miesięcy (lub nawet lat)⁶. Często jednak kompozytor zwracał się do religijnego *arche* — tekstu biblijnego, zwłaszcza Księgi Psalmów. Jest to kolejna, głębsza, bardziej „wewnętrzna” (już wcześniej „przyswojona”) inspiracja muzyki Góreckiego, która w sposób ciągły towarzyszyła mu od początku lat 70-tych ubiegłego stulecia, a więc od zarania fazy, uznanej przez Teresę Malecką za szczytową w drodze twórczej kompozytora⁷. Charakterystyczny klimat brzmieniowy muzyki Góreckiego tego okresu wynika z typowej dla twórcy techniki redukcjonizmu, polegającej — jak pisze Krzysztof Droba — na szczególnym splocie minimum dźwiękowego z ekspresywnym maksimum, techniki, która wydaje się być stworzona jako wehikuł treści przekraczających ludzkie *hic et nunc*⁸. Muzyka ta wydaje się być *par excellence* religijna, kontemplacyjna, wzniosła, skoncentrowana na słowie, któremu służy. Bohdan Pocij tak pisał o *Beatus vir*:

Nie znam w całym naszym stuleciu muzyki, która by dawała tak wielką sugestię trwania. Znamienny jest dla niej nie tyle rozwój, właściwy tradycjom muzyki Zachodu, ile ciągły nawrót do tego samego⁹.

Psalm Góreckiego wymaga więc od słuchacza postawy pewnego rodzaju zaangażowania i specjalnego — chciałoby się rzec — „duchowego” nastawienia. Nie jest to muzyka „łatwa do słuchania”; rozpięta między skrajnościami dynamicznymi *ffff* i *pp*, pozbawiona wirtuozerii i czysto kolorystycznych efektów instrumentacyjnych w olbrzymiej orkiestrze, traktowanej jednak jak monolit brzmieniowy. *Beatus vir* nie jest panegirkiem — w utworze dominuje zaskakujący ton pełnej wątpliwości modlitwy błagalnej. Droga świętości, droga pełnego poświęcenia Bogu jawi się nam w perspektywie egzystencjalnej, nie pozbawionej akcentów prawie dramatycznych. W kulminacji dzieła — niemal ekstatycznym wyznaniu wiary — triumfalnie rozbrzmiewają jednak dzwony, a orkiestra szesnaście razy powtarza „kołyszący” motyw, oparty na dźwiękach *es-d*, a następnie dziesięć razy sam akord *Es-dur* — jest to symboliczne przypomnienie daty wyboru papieża Polaka.

W przypadku *Beatus vir* można więc powiedzieć, że religijna inspiracja „ciągła”, typowa dla całej muzyki Góreckiego tego okresu, nadaje każdemu nowemu dziełu pogłębioną perspektywę, wartość, przekraczającą świat wytworów czysto

⁶ Por. „Konwersatorium” z H.M. Góreckim na temat *Beatus vir*, Baranów Sandomierski, wrzesień 1979 r., materiały niepublikowane, zredagowany tekst umieszczono w: K. KIWAŁA, *Problematyka sacrum w polskiej muzyce współczesnej na podstawie wybranych utworów związanych z osobą Ojca Świętego Jana Pawła II*, Kraków 2002 (pr. mgr. w Bibl. AMuz w Krakowie).

⁷ Por. T. MALECKA, *III Symfonia i Beatus vir — faza szczytowa w drodze twórczej Góreckiego*, w: A. NOWAK (red.), *Dzieło muzyczne i jego rezonans*, Bydgoszcz 2008.

⁸ Por. K. DROBA, *Słowo w muzyce Góreckiego*, „Ruch Muzyczny” (1981), nr 22, s. 4.

⁹ B. POCIEJ, *Henryka Mikołaja Góreckiego Psalm*, TPow (1980), nr 16, s. 6.

ludzkich. W tym być może tkwi autentyczność tej muzyki, którą podkreślają niemal wszyscy interpretatorzy¹⁰. Sam Górecki mówił:

Dla mnie muzyka jest rezultatem religijnej koncentracji i medytacji. Zobaczyć czystą wodę, zieloną trawę, zdrowe lasy, odetchnąć czystym powietrzem. Widzieć Stwórcę wszystkiego — i dla Niego pisać¹¹.

Wybór Jana Pawła II stał się bezpośrednim impulsem powstania hymnu pochwalnego *Te Deum* Krzysztofa Pendereckiego. „*Te Deum* rozpocząłem w dniu wybrania Karola Wojtyły na papieża — mówił kompozytor — chciałem złożyć hołd wielkiemu Polakowi”¹². Utwór został ukończony 4 sierpnia 1980 r., na trzy tygodnie przed strajkami w Stoczni Gdańskiej i podpisaniem „Porozumienia Sierpniowego”. Nawiązujące do idiomu późnoromantycznego *Te Deum* powstawało więc w szczególnym czasie i specyficznych warunkach, a było dziełem twórcy, który — według słów Mieczysława Tomaszewskiego — „reagował zawsze jak barometr na dzieje i losy człowieka w świecie”¹³. Nie mógł on więc nie odnieść się do tych przełomowych momentów w historii Polski. Hymn dziękczynny za wybór papieża Polaka jest utworem mocno osadzonym w realiach kraju przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Kompozytor, obok tekstu liturgicznego, wykorzystał w utworze fragment tekstu i oryginalnej melodii polskiej pieśni religijno-patriotycznej *Boże coś Polskę*; w utworze zderzony został ton wzniosłej laudacji i modlitwy błagalnej, a nawet dramatycznego konfliktu. Wyrażone to zostało w zakomponowaniu formy utworu — w fazie środkowej reprzyzowej formy ABA’, zdominowanej przez środki postsonorystyczne, dominuje ekspresja wywiedziona z wersetu *Te Martyrum candidatus exercitus* (gdzie akcent pada na słowo *Martyrum* – „męczennicy”). Kulminacją tej części — jak i całego utworu — jest cytat pieśni *Boże coś Polskę*. Według Tomaszewskiego: „Nie można było pisząc w roku 1980 *Te Deum*, jaśniej wyrazić sensu swego przesłania, niż każąc w kulminacji utworu zabrzmieć *da lontano* pieśni *Boże coś Polskę*”, która była „hymnem tamtych dni”¹⁴. Tak więc inspiracja „zapoczątkowująca” — wybór Jana Pawła II — spotkała się u Pendereckiego z wewnętrznym przynagleniem do pisania muzyki zaangażowanej, towarzyszącym kompozytorowi w sposób niemal ciągły na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, oraz z inspiracją artystyczną sięgającą późnego romantyzmu, konstytuującą w muzyce Pendereckiego okres tzw. twórczości retrowersywnej (Mieczysław Tomaszewski)¹⁵. Sam kompozytor tak mówił o swych utworach z tego okresu:

¹⁰ Zob. wypowiedź A. Riegera w: „Konwersatorium”, M. TOMASZEWSKI, *O twórczości zaangażowanej: muzyka polska 1944–1994 między autentyzmem a panegiryzmem*, w: TENŻE, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Kraków 2000, s. 142.

¹¹ Cyt. za: T. MALECKA, *Henryk Mikołaj Górecki wobec myśli Jana Pawła II*, w: MALECKA, KIWAŁA (red.), *Muzyka wobec poezji i nauczania*, s. 43.

¹² *Mówi wieloma językami...* Z K. Pendereckim rozmawia A. Ginał, „Klasyka” (maj 1998), s. 13.

¹³ M. TOMASZEWSKI, *Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje*, Kraków 1994, s. 103.

¹⁴ *Tamże*, s. 90, 103.

¹⁵ *Tamże*, s. 75, 102.

Cały czas dążyłem do stworzenia uniwersalnego języka, który pozwoliłby mi na jak gdyby naturalny sposób pisania, muzyki takiej, jak czuję, bez obciążeń, bez poddawania się presji środowiska, miejsca, w którym żyję. Twórca powinien czuć się wolny. *Te Deum*, a szczególnie *Requiem*, jest podsumowaniem tej drogi rozwoju, a jednocześnie na dużej mierze podsumowaniem wszystkiego, co w tym czasie stało się w muzyce¹⁶.

Do słów hymnu *Te Deum laudamus* sięgnął również Roman Palester, który w 1979 r. napisał poświęcony Ojcu Świętemu *Hymnus pro gratiarum actione*. Utwór — tak jak cała twórczość Palestra po 1949 r. — powstał na emigracji. Po decyzji na opuszczenie ojczyzny, nazwisko i dorobek kompozytora zniknęły z oficjalnego nurtu życia muzycznego Polski na wiele lat. Palester nie tracił jednak łączności w krajem, prowadząc audycje w sekcji polskiej Radia „Wolna Europa” i żywo interesując się sytuacją w ojczyźnie. Nigdy też nie zrzekł się polskiego obywatelstwa, zachowując status emigranta, co utrudniało mu działalność na Zachodzie¹⁷. Fakt wyjazdu z Polski i przez to możliwość bliższego kontaktu z współczesną muzyką europejską wpłynął w decydujący sposób na postawę twórczą kompozytora. Jak pisze Zofia Helman,

w poszukiwaniach artystycznych Palestra nigdy nie było gwałtownej pogoni za awangardą, jaka wystąpiła w Polsce po roku 1956. Dokonywał zawsze selekcji spośród tego, co oferowała współczesność¹⁸.

Bliska była zwłaszcza Palestrowi tradycja muzyki dwunastodźwiękowej, serialnej. Jednak sięgając — pod długiej przerwie¹⁹ — do tematu religijnego w *Te Deum* kompozytor zwrócił się również w stronę uniwersalnej tradycji muzyki liturgicznej, wykorzystując cytat oryginalnej chorałowej melodii hymnu. Pojawia się on dwukrotnie: najpierw w sposób jawny i oczywisty otwiera utwór jako swego rodzaju uroczyste *exordium* (por. przykł. 1), by powrócić przy końcu, wyłaniając się z kunsztownej płataniny linearnie prowadzonych, dwunastodźwiękowych głosów. To drugie pojawienie się cytatu, skojarzone ze słowami *In Te Domine speravi*, jawi się jako nieomal symboliczne, gdy niejako „przezwyćieża” ono awangardowy, nieco surowy język twórcy. Według Zofii Helman, ostatnią fazę twórczą Palestra, w której powstało m.in. *Te Deum*, charakteryzuje synteza doświadczeń i styl sytuujący się między awangardą a tradycją²⁰. Można zaryzykować twierdzenie, że pojawienie się tej syntezy właśnie wtedy, na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w., nie było przypadkowe — wydaje się, że to właśnie zapoczątkowująca inspiracja religijna, związana z osobą papieża Polaka, przyczyniła się do modyfikacji stylu twórcy. Odwołując się do kategorii Stróżewskiego można powiedzieć, że mocne wtargnięcie „pionowej”, ważkiej pod względem aksjologicznym, inspiracji miało moc zapoczątkowania nowej odsłony stylu kompozytora. Sam Roman Pales-

¹⁶ *Muzyki nie można zaczynać od początku*, mówi K. Penderecki, RuM (1987), nr 22, s. 8.

¹⁷ Por. Z. HELMAN, *Roman Palester. Twórca i dzieło* (Musica Iagiellonica), Kraków 1999, s. 174, 184.

¹⁸ Z. HELMAN, *Powrót Marsjasza*, RuM (1983), nr 19, s. 13–14.

¹⁹ *Te Deum* było pierwszym po *Missa brevis* (1951 r.) religijnym utworem kompozytora.

²⁰ Por. HELMAN, *Roman Palester*, s. 259.

ter mówił w przeddzień prawykonania *Te Deum*, że jest to „muzyka zrodzona z inspiracji religijnej, lecz przeznaczona nie dla celów liturgicznych, a koncertowych. Owa inspiracja jest zaś wartością najbardziej osobistą, najbardziej intymną sprawą twórcy”²¹. Słusznie więc zauważa Helman, iż źródeł utworu Palestra należy upatrywać nie tylko w doniosłych okolicznościach zewnętrznych, lecz także głębiej — w wewnętrznym świecie kompozytora i jego stosunku do wiary²².

Kwestia inspiracji mocno się komplikuje w przypadku dzieł, których związek z osobą Jana Pawła II nie jest tak całkowicie jednoznaczny jak w przypadku dedykacji. Wśród utworów „papieskich” znajdują się kompozycje pisane na różne okazje związane np. z liturgią podczas pielgrzymek papieskich, ofiarowane Ojcu Świętemu *ex post*, czy powstałe z inspiracji słowami papieża, z tym, że ta inspiracja współwystępuje z elementami pochodzącymi z innych źródeł.

Do utworów tego typu zaliczyć można pochodzące z 1987 r. *Jubilato Deo* Marka Stachowskiego. Próżno byłoby szukać w partyturze tego utworu dedykacji lub notki o związku utworu z inspiracją „papieską”. Jednak — jak stwierdził sam kompozytor w notatce w rękopisie przesłanym Krystynie Bielskiej — dzieło powstało z okazji III pielgrzymki Jana Pawła II do ojczyzny²³ (zob. przykł. 2). Twórca przyznał jednocześnie (potwierdził to również w rozmowie z autorką), iż początkiem utworu stała się muzyczna dedykacja *Exultate, jubilate* zamieszczona w pochodzącym z 1983 r. uroczystym liście Senatu Akademii Muzycznej w Krakowie do Ojca Świętego, w którym oprócz podpisów znalazły się krótkie muzyczne dedykacje krakowskich kompozytorów – profesorów AM (zob. przykł. 3). I choć ostatecznie owa fraza nie znalazła się w utworze, wiele jest w nim momentów stylistycznie jej pokrewnych (m.in. końcówce *Alleluja*), a znamienity wybór tekstu pochwalnego Ps 99 (100) oraz laudacyjny ton utworu na pewno mają związek z genezą dzieła. Istotne jest, że *Jubilato Deo* jest jedynym dziełem religijnym kompozytora. Zewnętrzna inspiracja konkretnymi wydarzeniami i zamówieniem Bronisławy Wietrzny²⁴ skłoniła kompozytora do sięgnięcia po gatunek motetu. Rytm formie utworu nadaje pięciowersetowa konstrukcja tekstu słownego; w każdym odcinku dominuje inna kategoria ekspresywna, wywiedziona z indywidualnej interpretacji tekstu słownego. Interesujące jest, że również w tym dziele — opartym na jednym z najbardziej radosnych (co zauważył już św. Augustyn²⁵) psalmów — fragmenty o charakterze

²¹ *W ojczyźnie po 34 latach*. Z R. Palestrem rozmawia L. Polony, TPow (1983), nr 42, s. 6.

²² Por. HELMAN, *Roman Palester*, s. 291.

²³ Por. BIELSKA, *Jan Paweł II w utworach muzycznych*, s. 143.

²⁴ Bezpośrednim impulsem powstania *Jubilato Deo* była prośba Bronisławy Wietrzny o napisanie utworu, który mógłby być wykonany podczas „Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich” przez prowadzony przez nią Chór Polskiego Radia w Krakowie; zob. K. PŁOSKOŃ, *Katalog tematyczny utworów Marka Stachowskiego*, Kraków 2004, s. 89.

²⁵ ŚW. AUGUSTYN, *Esposizione sui Salmi* [Objaśnienia do Psalmów], III/1, Roma 1993, s. 45; cyt. za: JAN PAWEŁ II, *Psalm 100 — radość wchodzących do świątyni*, Audiencja generalna 7 X 2001 r., OsRomPol 2002, nr 4 (242), s. 39–40.

wzniosłym, pochwalnym, występują obok odcinków zdeterminowanych przez ton egzystencjalnej trwogi (dotyczy to wersetów, w których mowa jest bezpośrednio o Bogu i Jego chwale). Autentyczne zetknięcie ze świętością nie tylko bowiem „odbiera głos”, lecz wzbudza — jak trafnie zauważa Rudolf Otto w swojej analizie *numinosum* — uczucie stanięcia twarzą w twarz z Tajemnicą przerażającą, ale zarazem fascynującą — *mysterium tremendum et fascinans*²⁶. Ten właśnie aspekt zdaje się dominować w wyróżnionych fragmentach psalmu Stachowskiego. Na słowach „wiedźcie, że Pan jest Bogiem” następuje zaskakujące ograniczenie faktury chóralnej do jednogłosu, w kolejnych partiach pojawiają się przerywane pauzami, ściszone, lecz pełne skupionego napięcia repetycje jednego dźwięku, zestawiane z niespokojnymi, niemal dramatycznymi *recitativami* organów. Instrument ten po raz pierwszy i jedyny w utworze podejmuje dialog z głosami wokalnymi. W strukturze harmoniczej na plan pierwszy wysuwa się tryton, w twórczości kompozytora związany — według Leszka Polony — z odczuciem grozy metafizycznej, poczuciem nieskończoności, przerażenia²⁷. Ostatni akcent należy jednak do radości — pochwalne *Alleluja* i uroczysta, triumfalna apoteoza w *A-dur*, mogą być chyba interpretowane jako odniesienie do światła i chwały²⁸.

Inny rodzaj związku z papieżem Janem Pawłem II reprezentuje *Little B-A-C-H Symphony* Witolda Szalonka. Już gotowe, powstające w latach 1979–1981 dzieło zostało przez kompozytora ofiarowane papieżowi po zamachu na jego życie 13 maja 1981 r. (zob. przykł. 4). Wydawać by się zatem mogło — jak zauważa Ewa Wójtowicz — że osoba Jana Pawła II nie miała bezpośredniego wpływu na koncepcję dzieła²⁹. Fakt ten zdaje również potwierdzać wybór gatunku i czysto instrumentalnej obsady, które nie budzą skojarzeń z muzyką religijną. Analiza i interpretacja dzieła stawia te oczywiste tezy pod znakiem zapytania.

Wyróżnioną rolę konstrukcyjną, ekspresywną i — jak się zdaje — semantyczną pełni bowiem w utworze cytat uroczystego chorału *Christ ist erstanden*. Towarzyszy mu, zaznaczony od pierwszych taktów utworu, rezonans brzmienia dzwonów — najpierw w formie dźwiękonaśladowczej w partii fortepianu, by w kulminacji I cz. (*gaio, trionfale*) zabrzmieć w sposób oczywisty i triumfalny w partii dzwonów i dzwonek. Jak przypomina Ewa Wójtowicz, podczas gdy cytat chorału odwołuje się do źródeł liturgii katolickiej i protestanckiej, tak dźwięk bicia dzwonów — co podkreślał sam kompozytor — budzi religijne konotacje nie tylko w wymiarze uni-

²⁶ R. OTTO, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tł. B. Kupis, Warszawa 1968, s. 77–78.

²⁷ L. POLONY, *Przyczynek do syntezy twórczości Marka Stachowskiego*, w: PŁOSKOŃ, *Katalog*, s. 10.

²⁸ Jak przypomina Leszek Polony, w twórczości Marka Sachowskiego przywołanie określonych współbrzmień posiada zazwyczaj funkcję symboliczną. Konsonanse doskonale, oraz akordy durowe wiążą się z naturą, wszechświatem, bezkresem, światłem, ekstazą miłosną; zob. POLONY, *Przyczynek do syntezy*, s. 10.

²⁹ E. WÓJTOWICZ, *Witold Szalunek Janowi Pawłowi II: Little B-A-C-H Symphony*, w: MAŁECKA, KIWAŁA (red.), *Muzyka wobec poezji i nauczania*, s. 121.

wersalnym, lecz i „swojskim”, polskim³⁰. Gdy odwołały się ponadto do stwierdzenia Szalonka, że muzyka jest zjawiskiem z zakresu komunikacji, mającym na celu poruszenie odbiorcy, a „twórca koduje wiedzę o rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej w swoich dziełach”³¹ to — jak pisze Dalej Wójtowicz — możliwe, że istnieje również głębszy związek *Little B-A-C-H Symphony* z Janem Pawłem II i wydarzeniami z października 1978 r. (twórca zaczął pisać dzieło kilka miesięcy po nich)³². Rodziłoby się pytanie, na ile związek ten był uświadomiony od początku przez samego kompozytora. Władysław Stróżewski odróżnia świadomą inspirację od nieświadomego „wpływu”, a jednocześnie stwierdza:

(...) źródłem inspiracji może być podświadomość, a więc nagromadzone w niej w tajemniczy sposób treści, które nagle dochodzą do głosu, przekraczając próg świadomości. Nie musi się to bynajmniej dokonać w nagłym akcie „ośnienienia”; równie dobrze może być to proces powolnego odnajdywania ukrytego sensu, stopniowo odsłaniającego się podmiotowi. (...) O inspiracji w pełnym znaczeniu tego słowa będziemy (...) mogli mówić dopiero wówczas, kiedy opuścimy sferę domniemań czy niewyraźalnych przeczuć i znajdziemy wyraźnie zarysowany sens, który nie tylko nas porusza, ale który świadomie akceptujemy jako punkt wyjścia określonego procesu twórczego³³.

Wybrane utwory stanowią tylko znikomą, choć niewątpliwie wybitną pod względem estetycznym, część zjawiska twórczości kompozytorskiej związanej z osobą Jana Pawła II. Już jednak zbliżenie się do tego zredukowanego materiału badawczego pozwala postawić tezę, że typów inspiracji może być — i zazwyczaj tak jest — tyle samo, ile konkretnych dzieł. Dodać można, że o doniosłej — choć różnorodnie pojmowanej — roli twórczego pobudzenia we własnych utworach związanych z Janem Pawłem II mówili niekiedy sami twórcy (Zbigniew Bujarski, Andrzej Nikodemowicz, Marta Ptaszyńska, Juliusz Łuciuk, Grażyna Pstrokońska-Nawratil, Anna Zawadzka-Gołosz i in.)³⁴.

Istotny — i zastanawiający — jest fakt, że najwybitniejsze dzieła związane z polskim papieżem nie są prostymi panegirykami, ich ekspresja nie jest jednoznaczna. Obok tonów radosnych, wręcz triumfalnych, generują także akcenty refleksyjne, a niekiedy i dramatyczne. Niektóre z tych utworów zapewne są świadectwem niełatwych czasów, w których powstawały. Wydaje się jednak, że wszystkie są owocem zarówno inspiracji „pionowej”, jak i „poziomej”; czynnikiem inspirującym jest tu zarówno idealny świat wartości, wartości religijnych, jak i zróżnicowany pod względem aksjologicznym świat człowieka. W dziełach tych zdają się rezonować słowa Jana Pawła II z *Listu do artystów*:

³⁰ Zob. *tamże*, s. 131–132. Melodia chorału *Christ ist erstanden* zanotowanego przez Lutra i opracowanego później przez J.S. Bacha zaczerpnięta została z sekwencji *Victimae paschali laudes*; obecna jest ona również w polskiej pieśni paschalnej *Chrystus zmartwychwstan jest*.

³¹ *Polskiej muzyki współczesnej persona non grata. Witold Szalonek mówi o sobie*, rozmawiał Jerzy Karbowski, RuM (1997), nr 5, s. 14.

³² WÓJTOWICZ, *Witold Szalonek*, s. 133.

³³ STRÓŻEWSKI, *O pojęciu inspiracji*, s. 321.

³⁴ Zob. MALECKA, KIWAŁA (red.), *Muzyka wobec poezji i nauczania*.

Sztuka bowiem, jeżeli jest autentyczna, choć niekoniecznie wyraża się w formach typowo religijnych, zachowuje więc wewnętrzne pokrewieństwo ze światem wiary, tak że nawet w sytuacji głębokiego rozłamu między kulturą a Kościołem właśnie sztuka pozostaje swego rodzaju pomostem prowadzącym do doświadczenia religijnego. Jako poszukiwanie prawdy, owoc wyobraźni wykraczającej poza codzienność, sztuka jest ze swej natury swoistym wezwaniem do otwarcia się na Tajemnicę. Nawet wówczas, gdy artysta zanurza się w najmroczniejszych otchłaniach duszy lub opisuje najbardziej wstrząsające przejawy zła, staje się w pewien sposób wyrazicielem powszechnego oczekiwania na odkupienie³⁵.

Przykład 1. R. Palester, *Hymnus pro gratiarum actione (Te Deum)*, początek.

FACSIMILE AUTOGRAFU

Hymnus pro gratiarum actione

Roman Palester

Soprano
Coro I
Flauti
Alto
Coro I
Tenore
Basso

Te De-um - lau-da-mus, Te Do-mi-num con-fi-

4 Lento maestoso, ♩ = 42, ac. 3 4 appena piu largo

³⁵ Jan Paweł II, *List do artystów*, p. 10. http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/listy/do_artystow_04041999.html.

Przykład 2. Kopia przesłanego przez kompozytora Krystynie Bielskiej rękopisu *Jubilate Deo* Marka Stachowskiego, zawierającego uwagę dotyczącą genezy utworu.

The image shows a handwritten musical score for the piece "JUBILATE DEO" (Psalm 99) by Marek Stachowski. The score is written on multiple staves and includes the following elements:

- Title:** "JUBILATE DEO" written in large, bold letters at the top.
- Subtitle:** "/ PSALM 99 /" written below the title.
- Composer:** "Marek Stachowski" written in the upper right corner.
- Organ Introduction:** The first system of the score is for the organ, labeled "Org". It consists of three staves (treble, middle, and bass clefs) and includes time signatures of 4/4, 5/4, 4/4, and 3/4.
- Vocal Parts:** The second system of the score is for the vocal ensemble, labeled "S" (Soprano), "A" (Alto), "T" (Tenor), and "B" (Bass). Each part has a vocal line with lyrics underneath. The lyrics are "A - - - - -", "A - - - - -", "A - - - - -", and "A - - - - -".
- Organ Accompaniment:** The third system of the score is for the organ, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs) with a long, sustained chord.

4/4 5/4 3/4 4/4 3/4

S
A
T
B

Org.

etc.

Utwór powstał z okazji "Pielgrzymki
do Pałacu Papieża Jana Pawła II"
Kilku kompozytorów krakowskich
w ten skromny sposób przagnęło sta-
wić hołd wielkiemu Papieżowi-Paladynowi.
Fragmenty autografów utworów Redy-
kowskiej, Jarosła Pasowicza i innych
w starce w naszej posiadania z Nini
Kompozytorów - pracowników Akademi
Muzycznej w Krakowie.

Przełożenie utworu odłupić się dnia
18.02.89 w Instytucji Filharmonii
w programie "Dni Kompozytorów Krakow-
skich" spisał utwór Feliks Pasowicz - TV w Ka-
kowie pod jego kierownictwem i wydruk.

Na organach grał zbigniew Indyk

Małgorzata Stachurska

Kraków, 9.02.1989

Przykład 3. Kopia fragmentu listu Senatu Akademii Muzycznej w Krakowie do Ojca Świętego Jana Pawła II.

Te Deum

Te De-um Qua-er-amus *był autf. Pseudonim*

czcimy Ciebie, bo jesteś naszym Ojcem Świętym

"Et incarnatus"

St. Ignacy Pasterki
Kraków, 22 marca 1983

kochamy, bo jesteś dobry i sprawiedliwy

solo *forte*

MISSA ELEKTRONICZNA
na chrzestnicy i tamie
BENEDICTUS

St. Ignacy Pasterki
Kraków
22-03-1983

podziwiamy Twoją skromność i odwagę

"Exultate, jubilate"

CORO

Manfred Stachowicz
Kraków, 22.03.83

jesleśmy dumni, że jesteś nasz polski

Madamy polskie

orchestra

choir

Sto - ra - na - Ma - ry - ja

Przedmowa Jeruzalimska - Kawał
Krańców, 22 czerwca 1985.

wierzymy w Twoje posłannictwo

Głos miłego mego

wo - dy na - gie nie na - ży - wia - ni - to - i - i - ra - ki na - za - ra - pi - je!

Przedmowa Jeruzalimska - Kawał
Krańców, 22 VI 1985.

dziękujemy za przybycie

PSALMIS XV

Con - ser - va - re - do - mi - ne - quo - ni - am - spe - ra - vi - in - Te

Przedmowa Jeruzalimska - Kawał
Krańców, 22 VI 1985.

ofiarujemy Ci nasze serca i myśli.

Mus 8' ♩

Solo 8' ♩

Red 22' 46'

Z piśmstwa Teematów Różnorodnych
„Zwiazdowanie AMT”

Tactum Kawał
Krańców 22. 6. 85

Przykład 4. Kopia pierwszej strony rękopisu *Little B-A-C-H Symphony* Witolda Szalonek.

Sanctitati Vestræ
Joanni Paulo II
hoc parvum opus meum
placui profundæ venerationis
die 23.V. a.d. 1981, dedicare.

Little B-A-C-H Symphony
In Two Parts

Witold Szalonek, 1979-81

appassionato

4/4 5 4

ff

car

pf

vrn
vl
vc
vb

“External” and “Internal” Inspiration in Polish Music Related to the Person and to the Thoughts of John Paul II

Summary

The article refers to selected compositions from the abundant work of Polish composers inspired by John Paul II and his teachings. This work constitutes an exceptional and very frequent phenomenon in Polish music (and not only *sticte* religious music) which continued since the beginning of the pontificate. The inspiration in this type of compositions is an interesting issue. It usually is (at least) twofold: “external” (referring to the person of the pope) and “internal” (referring to a given composer’s style/interest) which is manifested, among others, in the diversity of genres and forms of these compositions, their closer or further reference to music traditionally perceived as religious, their approach towards the “papal” subject, etc. That is why the problem of inspiration is the centre of the article’s considerations. The theoretical reference point is Władysław Stróżewski’s concept of inspiration as “the dialectics of interiority and exteriority”.