

Krzysztof Grzeszczak  
ul. Zielna 5 m. 16  
91-817 Łódź

## AUTOREFERAT

Mówienie, a w tym przypadku pisanie o sobie i własnej twórczości jest dla mnie czynnością niezwykle krępującą i z góry pozbawioną obiektywizmu. Wydaje mi się, i coraz bardziej utwierdzam się w przekonaniu, iż z punktu widzenia kompozytora – muzyka, podobnie jak poezja – jest przede wszystkim do słuchania, wewnętrznego przeżywania, a w znacznie mniejszym stopniu do opisywania. Podejmę jednak próbę naszkicowania mojej kompozytorskiej postawy, wskazując przy tej okazji na osoby, którzy w znacznym stopniu pomogli mi stać się kompozytorem oraz zarysować obszary, w których jako kompozytor się odnajduję.

Edukacja muzyczna, a myślę że zwłaszcza edukacja kompozytorska, jest taką dziedziną w której niezbędna jest rola mistrza. W moim przypadku było dwóch Mistrzów. Pierwszym z nich był nieżyjący już prof. Franciszek Wesółowski. Po zetknięciu się z profesorem w październiku 1987 r. zaczęła się na dobre moja przygoda z muzyką. Teraz, z perspektywy ćwierćwiecza jestem przekonany, że prof. Franciszek Wesółowski przygotowywał mnie do zajęcia się muzyką, a w tym przede wszystkim kompozycją w sposób profesjonalny. Poruszanie zagadnień z zakresu teorii i praktyki muzycznej, a w tym wykonawstwa muzyki dawnej z pewnością kształtowało moją muzyczną estetykę, m. in. zamiłowanie do chorału gregoriańskiego, który tak często jest obecny w różnorodnej postaci w moich kompozycjach. Szeroka wiedza, erudycja i niepodważalne kompetencje, a przede wszystkim niepowtarzalna osobowość, ogromna życzliwość i bezinteresowność Profesora sprawiły, że identyfikowałem się z jego postrzeganiem otaczającej nas rzeczywistości.

Prof. Wesółowski namówił mnie, abym zajął się kompozycją i niejako zaplanował moją edukację kompozytorską pod kierunkiem swojego wychowanka – prof. Jerzego Bauera i tak rozpoczął się dla mnie kolejny wspólny, wciąż trwający kontakt uczeń – mistrz. Profesor Jerzy Bauer doskonale zdawał sobie sprawę ze stanu mojej „świadomości kompozytorskiej”. Podjął jednak trud przebrnięcia razem ze mną tej niełatwej drogi i właściwie do dzisiaj mi w niej towarzyszy. Pod jego bacznym okiem rozpocząłem etap przechodzenia z „przyzwyczajień” do muzyki dawnej, spętanej różnymi ograniczeniami (materiałowymi, formalnymi, ruchami głosów wokalnych, etc.) do muzyki pełnej różnorodnych swobód, do nauki posługiwania się tymi swobodami, do innego myślenia muzyką, w którym potrzebna jest jednocześnie umiejętność budowania własnych samoograniczeń dla uzyskania czytelnego

ładu formalnego poszczególnych utworów i kompozytorskich zamysłów. Możliwość korzystania z wiedzy i artystycznego smaku Profesora stała się dla mnie naprawdę cennym doświadczeniem.

Wymieniam tych dwóch wybitnych Pedagogów z całą świadomością, gdyż im bezpośrednio zawdzięczam ukształtowanie mojej nie tylko muzycznej osobowości. Od Nich również przejąłem szacunek do muzyki wieków minionych. Są Oni jednocześnie pewnym wzorem i odnośnikiem moich pedagogicznych działań, które od trzynastu lat prowadzę w Akademii Muzycznej w Łodzi. Praca pedagogiczna, w której się odnajduję i która jest dla mnie bardzo ważnym aspektem życia nie miałyby jednak należytego wymiaru, gdyby nie aktywna, równoległe prowadzona działalność kompozytorska. To ona zmusza mnie do dokonywania permanentnych estetycznych wyborów zakorzenionych w muzycznej tradycji, z której świadomie wybieram elementy pozwalające mi realizować artystyczne zamierzenia. Ponieważ jestem czynnym organistą, wciąż mam do czynienia z muzyką organową. Ten obszar literatury muzycznej jest szczególny, gdyż daje możliwość obcowania z utworami od renesansu po współczesność. Ponieważ mam do dyspozycji ponad 40-głosowe organy koncertowe, mogę bezpośrednio „dotykać” tego wielkiego muzycznego dziedzictwa, jakim jest literatura organowa. Na jej przykładzie widać doskonale ciągłość rozwoju muzyki, która dla mnie jest pewną oczywistością i w którą chcę się wpisywać. Poza dawnymi mistrzami muzyki organowej chciałbym przywołać tu nazwiska Jeana Alaina, Oliviera Messiaena i Petra Ebena, których twórczość bardzo cenię i sięgam do niej jako wykonawca. Codzienne obcowanie z muzyką organową z pewnością sprawiło, że w moim dorobku kompozytorskim utwory organowe zajmują tak ważne miejsce (nie tylko ilościowe). Organy wbrew pozorom są instrumentem dającym ogromne możliwości kolorystyczne i fakturalne (zwłaszcza w połączeniu z dobrą akustyką przestrzeni, w której się znajdują, a poza tym każdy instrument jest inny), dlatego tak chętnie na nie komponuję. W załączniku umieszczam kilka partytur moich utworów organowych z różnych lat, które choć w części mogą dać obraz mojego postrzegania tego wspaniałego instrumentu.

Innym, ważnym dla mnie obszarem kompozytorskiej aktywności jest muzyka chóralna. Przez wiele lat parąłem się prowadzeniem amatorskich chórów odnosząc nawet, jako chórmistrz, pewne sukcesy. Swoje umiejętności w tym zakresie doskonaliłem, co prawda przez krótki, ale bardzo dla mnie owocny czas pod okiem prof. Stefana Stuligrosza uczestnicząc w próbach „Poznańskich Słowików” i kilkakrotnie występując z nimi jako organista. Ponieważ wydaje mi się, że znam dość dobrze ten aparat wykonawczy, to często podejmuje kompozytorskie zadania z nim związane używając go w różnych konfiguracjach, zarówno *a cappella*, jak i w zestawieniach czy to z organami, czy też z różnorodnymi zespołami instrumentalnymi na orkiestrze symfonicznej kończąc. Załączone wybrane partytury tego obszaru muzyki rzucają z pewnością światło na ten aspekt mojej twórczości. Moje kompozytorskie zaangażowanie w

tym obszarze wynika również z faktu stosunkowo dużego zainteresowania moją twórczością chóralną wśród dyrygentów, którzy często proszą o jakiś utwór dla własnego zespołu. Niejednokrotnie są to utwory pisane dla konkretnych zespołów i na konkretne okazje. To spowodowało, że te utwory znajdują się w stałym repertuarze kilkudziesięciu bardzo dobrych chórów niemal w całej Polsce (m. in. Chór Filharmonii im. A. Rubinsteina w Łodzi pod dyrekcją Dawida Bera, Chór Polskiego Radia w Krakowie pod dyrekcją Włodzimierza Siedlika, Chór Kameralny Akademii Medycznej we Wrocławiu pod dyrekcją Agnieszki Franków-Żelazny, Chór żeński „Gaudium per Canto” Akademii Muzycznej im. St. Moniuszki pod dyrekcją Anny Fiebig, Chór Kameralny „Vivid Singers” pod dyrekcją Dawida Bera, Akademicki Chór Politechniki Łódzkiej pod dyrekcją Jerzego Rachubińskiego, Chór Akademii Rolniczej w Krakowie pod dyrekcją Joanny Gutowskiej-Kuźmich, Chór Kameralny Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi pod dyrekcją Anny Domańskiej, Chór Chłopięcy Filharmonii Wrocławskiej pod dyrekcją Małgorzata Podzielny, Chór Zespołu Szkół Muzycznych im. S. Moniuszki w Łodzi pod dyrekcją Dawida Bera, Chór „Tutti Cantamus” LXXV LO im. Jana III Sobieskiego w Warszawie pod dyrekcją Izabeli Tomaszewskiej, Chór Kameralny „AD LIBITUM” Bazyliki Narodzenia NMP w Poszwie pod dyrekcją Izabelli Zieleckiej-Panek, Chór Kameralny „Lege Artis” pod dyrekcją Agnieszki Treli-Jochymek, Chór Kameralny „Presto” pod dyrekcją Kamila Chałupnika, Chór Kameralny FERMATA pod dyrekcją Ewy Robak, Chór Dziecięcy Zespołu Szkół Muzycznych im. S. Moniuszki w Łodzi pod dyrekcją Kamila Chałupnika, Jasnogórski Zespół Wokalny CAMERATA pod dyrekcją Jarosława Jasiury, Chór Dziecięcy Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej I i II st. im. H. Wieniawskiego w Łodzi pod dyrekcją Anny Kamerys i wiele innych) i są wykonywane od kilkunastu lat na koncertach i festiwalach, zarówno w kraju, jak i za granicą. Dodatkową motywacją komponowania tego rodzaju muzyki są zamówienia różnych instytucji, m. in. Filharmonii im. A. Rubinsteina w Łodzi, Łódzkiego Towarzystwa Muzycznego, czy ostatnio Landesakademie Ochsenhausen z okazji 60. lat Badenii-Wirtembergii. Zainteresowanie wykonywaniem moich utworów chóralnych jest tym bardziej satysfakcjonujące, że nie należą one do łatwych i stawiają wykonawcom spore wymagania. To zamiłowanie do muzyki wokalnej, wykonywanej zwłaszcza w przestrzeni wnętrza sakralnych, z pewnością wynika również z zajmowania się przeze mnie śpiewem gregoriańskim. Stanowi on dla mnie inspirację i jest w różnorodnej postaci obecny tak w utworach chóralnych, jak i organowych czy kameralnych. Ponieważ stosunkowo dużo czasu spędzam w takich wnętrzach, z racji moich organistowskich obowiązków, tematyka moich kompozycji chóralnych w ogromnej większości wiąże się z tym obszarem, który bywa nazywany sakralnym. Jest to dla mnie niejako naturalna przestrzeń chociażby z racji teologicznego wykształcenia oraz w miarę swobodnego poruszania się w tej materii, która podobnie jak muzyka jest głównie odbierana wewnętrznie, jednak

– co dla mnie jest niezwykle istotne – z silną podbudową intelektualną. Myślę, że mogę w tym miejscu przywołać po raz kolejny O. Messiaena czy Arvo Pärta, dla których ten wymiar sztuki wydaje się być podobnie naturalny.

Opisany przeze mnie ogólnie obszar kompozytorskich zainteresowań nie wyczerpuje całego mojego dorobku w tej dziedzinie. Składają się na niego również utwory orkiestrowe, kameralne i solowe. Wśród kompozycji orkiestrowych szczególnie są mi bliskie *Moment musical for string orchestra* i *Space 2: The Persons for violin, cello and orchestra* (partytury w załączniku). *Moment musical* był moim pierwszym zmierzeniem się orkiestrą, zaś drugi utwór jest silnie emocjonalnie związany z moimi przyjaciółmi i niejako muzyczną próbą odzwierciedlenia ich osobowości. W grupie utworów kameralnych znajdują się m. in. kompozycje na kwartet smyczkowy (*Baueriada*, *Reminiscencje*), na sextet smyczkowy i organy (*Commemoratio*), na cztery trąbki i 4 puzony (*Pezzo quasi una fantasia*) czy też na skrzypce i fortepian (*Space 1: death – Lidia Skowron in memoriam*). W wyniku kompozytorskich zamówień powstały również utwory o mniej spotykanych składach wykonawczych, m. in. *Maybe Waltz* na harfę i akordeon, *Dichotomema* na wiolonczelę i harfę, *Gēqǔ* na erhu i fortepian czy ostatnio *Toccata profana con motivo sacrale* i *2 musical moments* na oktett gitarowy. Każdy z nich jest inny, co jak mi się wydaje, pokazuje trochę moją osobowość twórczą. Wśród kompozycji solowych, poza ogromną ilością utworów organowych, o których już wspominałem, znajdują się również utwory na fortepian, skrzypce, klawesyn róg, obój, czy fagot. Między innymi fagotowy *Melorhytmos* doczekał się wielu wykonań przez uznanych fagocistów i był również utworem obowiązkowym na *Ogólnopolskim Konkursie Etiuda 2009* w Szczecinie. Poza tym jestem autorem licznych utworów przeznaczonych do wykorzystania w czasie liturgii. Są one komponowane w wyniku moich organistowskich zajęć, ale również potrzeby dostarczania wykonawcom tego rodzaju muzyki. Na stałe weszły do repertuaru wielu organistów i różnych zespołów.

Przytaczam to krótkie zestawienie, aby wskazać, że nie ograniczam się tylko do twórczości chóralnej i organowej, ale podejmuję różne zadania kompozytorskie, wynikające często z konkretnych zapotrzebowań. Dodam jeszcze, że podobnie jak moje utwory chóralne, również kompozycje kameralne i solowe wykonawcy często umieszczają w ramach swoich prezentacji na konkursach krajowych i zagranicznych. Ja sam nie staram się o tzw. rozgłos, raczej go unikam. Skupiam się przede wszystkim na możliwie najdokładniejszym oddaniu artystycznych zamierzeń i na rzetelności warsztatowej moich partytur. Obecnie istnieje wiele nurtów i indywidualnych stylistyk kompozytorskich. Są takie, które mocno nawiązują do muzycznej tradycji i takie, które się od niej dystansują. Chociaż doceniam zdobycze awangardy i uważam, że bardzo poszerzyła ona zarówno techniki kompozytorskie, jak i samo myślenie o muzyce, to jednak typowo awangardowe podejście do twórczości raczej nie jest związane z moją naturą. Wydaje mi się,

że świat muzyki jest tak obszerny, iż każdy kompozytor może i powinien znaleźć w nim swoją przestrzeń bez konieczności utożsamiania się na stałe z konkretnym nurtem czy stylistyką. Dobra znajomość ciągłości muzyki i otwartość na nowe doświadczenia oraz indywidualna wrażliwość kompozytora mogą tę przestrzeń uczynić atrakcyjną także dla innych. Jeśli utwory znajdują pozytywny odbiór to znaczy, że muzyka nie jest hermetycznie zamkniętym światem samego twórcy, ale staje się wspólnotą idei dla wielu ludzi.

Poprzestając na tych ogólnych rozważaniach dotyczących próby opisanie siebie jako kompozytora przejdę do opisu jednego z moich utworów, który stanowi przykład połączenia artystycznych idei, odpowiedniego aparatu wykonawczego, wymarzonego wnętrza i konkretnego celu. Utworem tym jest *Locus inaestimabilis* na dwa chóry mieszane i orkiestrę symfoniczną. Jest on równocześnie wskazany przeze mnie jako **osiągnięcie wynikające z art. 16 ust. 2 ustawy**. W roku 2011 Ziemia Łęczycka obchodziła wyjątkowy i bardzo szacowny jubileusz – 850-lecie konsekracji Archikolegiaty w Tumie, która odbyła się 21 maja 1061 r. W związku z tym wydarzeniem Filharmonia im. A. Rubinsteina w Łodzi zamówiła u mnie utwór, który mógłby być wykonany na uroczystym koncercie zamykającym obchody tegoż jubileuszu odbywającego się pod honorowym patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Bronisława Komorowskiego. Pozostawiono mi swobodę w doborze obsady i koncepcji utworu. Nie ukrywam, że była to dla mnie bardzo interesująca propozycja, ponieważ wpisywała się w nurt moich kompozytorskich zainteresowań. Po zapoznaniu się z architekturą tej największej w Polsce świątyni romańskiej zdecydowałem, że będzie to kompozycja na dwa chóry mieszane, orkiestrę symfoniczną i organy. Ponadto zostaną wykorzystane walory akustyczne i architektoniczne Archikolegiaty dające możliwość przestrzennego rozmieszczenia wykonawców.

Historia Tumu – dawnej Łęczycy – jest zdumiewająca i sięga X wieku, kiedy to dzięki fundacji króla Bolesława Chrobrego i z prawdopodobnym udziałem św. Wojciecha wybudowano pierwsze w Polsce benedyktyńskie opactwo. Po jego przeniesieniu do Mogilna w 1141 r. kamienne mury opactwa rozebrano i wykorzystując ten budulec rozpoczęto trwającą 20 lat budowę monumentalnej świątyni, która przetrwała do naszych czasów stając się „świadkiem wielu ważnych i podniosłych wydarzeń naszego państwa”<sup>1</sup>. Świadomość historii, tej osady i urokliwość romańskiej architektury doprowadziły mnie do przekonania, że Archikolegiata stanowi o tożsamości tego na pozór zwykłego, położonego wśród łąk i pól, a jednak niezwykłego MIEJSCA. Dlatego też szybko zrodziła się koncepcja utworu, który byłby niejako muzycznym symbolem tożsamości tego miejsca, zarówno świątyni, jak i Tumu-Łęczycy. To wszystko złożyło się na powstanie mojego *Locus inaestimabilis*.

---

<sup>1</sup> P. Olszewski, A. Karczmarek, *Archikolegiata w Tumie*, s. 6, Tum 2011.

Idea utworu koncentruje się wokół DOMU (cz. I i II) – gdyż nazwa Tum wywodzi się z łac. *domus* (dom, mieszkanie, ale również: siedlisko, ród, naród, ojczyzna) – jako miejsca szczególnego, nadzwyczajnego, nieocenionego oraz dotyka chrześcijańskiej koncepcji świętowania jubileuszu (cz. III), którego finalnym punktem – w wymiarze religijnym – jest zawsze hymn dziękczynny. Ponieważ przyjąłem założenie, że tym, co konstytuuje to niezwykle miejsce jest ŚWIĄTYNIA, starałem się odwołać do teologicznego wymiaru tego pojęcia. Konsekwencją tych założeń był wybór tekstów pochodzących z liturgii, a będących w większości parafrazą tekstów z Biblii. Tu odwołałem się do biblijnych wymiarów znaczenia słowa DOM (ŚWIĄTYNIA) funkcjonujących w Starym i Nowym Testamencie. W ujęciu starotestamentalnym bardziej koncentrowano się na świątyni, jako sanktuarium (hebr. *Beth-el*) wzbudzającym szacunek wynikający z bojaźni przed Bogiem, który tam przebywa. Dlatego pierwszą część mojej kompozycji zatytułowałem *Locus irreprehensibilis et terribilis (Miejsce nienaganne i przerażające)*. Tekst stanowiący literacką podstawę tej części został zaczerpnięty z *Introitu* i *Graduału* mszy przeznaczonej na uroczystość poświęcenia świątyni (*In ipsa ecclesia dedicata*). Druga część utworu, w moim zamierzeniu, ma ukazywać wewnętrzny wymiar świątyni, która jest nie tylko budowlą i mieszkaniem Boga, ale staje się symbolem Jego obecności w każdym człowieku (*Locus sanctus in nobis – miejsce święte w nas*). Taka interpretacja jest oparta na egzegezie zdania z Nowego Testamentu znajdującego się w *Pierwszym Liście św. Pawła do Koryntian* (3, 16). dopełnieniem całej koncepcji jest część III *Cantus regratiatorius (Śpiew dziękczynny)* oparty na tekście wybranych wersetów *Te Deum (Hymnus pro gratiarum actione)*. Ten starożytny hymn zawsze towarzyszy podniosłym chwilom przeżywanym w Kościele, więc niejako w sposób „naturalny” znalazł się w moim utworze.

To skrótowe omówienie idei kompozycji daje obraz złożoności zagadnienia i stających przed kompozytorem wyzwań. Po wybraniu tekstów przyszła kolej na *stricte* muzyczną stronę kompozycji, a więc przede wszystkim formę i język dźwiękowy. Ogólna forma utworu została zdeterminowana przez teologiczny wymiar tego zdarzenia, jakim była ta niezwykle rocznica. Natomiast wewnętrzny podział formalny poszczególnych części był wypadkową muzycznej egzegezy tekstu literackiego i architektury kościoła. Jeśli chodzi o wybór języka dźwiękowego, to wynikał on z założenia komunikatywności utworu i odniesień do tradycji, zwłaszcza śpiewu gregoriańskiego. Koncepcja przestrzenności została zrealizowana za pomocą takiego rozmieszczenia wykonawców, które dawałoby możliwość muzycznego dialogowania i wzajemnego uzupełniania. Ten dialog przebiega przede wszystkim w partii chórów, które zostały umiejscowione następująco: duży chór umieszczono wraz z większością orkiestry na dole, przed prezbiterium, natomiast chór kameralny znalazł się na chórze muzycznym z organami. Również instrumenty dęte blaszane zostały ustawione w różnych punktach Archikolegiaty: trąbki na

specjalnym rusztowaniu w głębi prezbiterium, rogi wewnątrz orkiestry, a puzony na emporach. Takie rozmieszczenie wymagało również dwóch dyrygentów. To są jednak tylko techniczne elementy, które mają służyć lepszemu wyrażeniu zamierzeń estetycznych.

Jak zaznaczyłem wcześniej, w kompozycjach z tekstem o proveniencji religijnej próbuję dokonywać muzycznej egzegezy tegoż tekstu. Jak się to odbywało w przypadku *Locus inaeestimabilis*? Spróbuję to ukazać w omówieniu utworu poczynając od części pierwszej, nie dokonując przy tym szczegółowej muzycznej analizy kompozycji. Początkowy fragment tekstu (*Terribilis est locus iste*) ma wyraźnie dramatyczny charakter, osiagany za pomocą intensywnego parlando w partii *coro grande* zakończonego unisonowym śpiewem w dynamice *ff* na tle gęstej harmoniki w niemal całej orkiestrze. Ten dramatyzm został przygotowany przez eksponowaną partię dzwonów, które jakby „zwołują” i „zwiastują” mające rozpocząć się „nabożeństwo”. Archaizujące motywy wspomnianego *Introitu* w pozostałych instrumentach oraz cytaty gregoriańskie w partii *coro piccolo* wprowadzają dodatkowo sakralny klimat i korespondują z surowością romańskiej architektury. Zupełnie inną oprawę muzyczną mają słowa *hic domus Dei est*. Została ona zrealizowana za pomocą dialogu chórów subtelnie wspomaganego przez instrumenty dęte drewniane, wibrafon oraz kwintet smyczkowy, do których stopniowo dołączają rogi i puzony. Propozycja takiej muzycznej interpretacji tekstu wynikała z przeciwstawienia ich początkowemu *terribilis*, gdyż szacunek dla *domus Dei* nie może wynikać ze strachu. Jednocześnie owe dialogi dały znakomitą możliwość wykorzystania akustycznej architektury wnętrza i stworzenia autentycznej przestrzenności muzyki. Konsekwencją egzegetycznego podejścia do tekstu jest fragment *et porta caeli*. Chociaż jest on niemal wydeklamowany przez mały chór (z wysokości) w stosunkowo krótkim czasie (ca 10”), to wprowadza uroczysty nastrój spotęgowany fanfarrowym wejściem trąbek, które dopiero w tym miejscu rozpoczynają realizację swojej ważnej partii w utworze. Idąc dalszym tropem teologicznego podejścia do tekstu wprowadziłem gregoriański cytat graduau *Locus iste*, który stał się wstępem do mojego opracowania tych słów. Podkreślam tu „mojego”, gdyż miałem świadomość funkcjonującego niemal w całym świecie znakomitego utworu chóralnego Antona Brucknera, wykorzystującego ten sam tekst. Starłem się podkreślić kontemplacyjny charakter graduau, więc cały ten fragment utrzymany jest w wolnym tempie i dynamice od *pp* do *mp*. Na koniec zostaje jeszcze raz przywołany początkowy wyrazisty fragment *Terribilis est locus iste*, który jak klamra spina muzyczno-teologiczne idee i buduje wyraźną dramaturgię tej części.

Zupełnie inny klimat ma druga część kompozycji – *Locus sanctus in nobis*. Ten podtytuł właściwie wyraża wszystko. Jest ona ukierunkowana na wewnętrzny wymiar przeżywania sakralności, a więc w skupieniu i bez patosu. Deklamowany przez solistę tekst na początku tej części, będący parafrazą zdania z *Pierwszego Listu do Koryntian* staje się podstawą do „cichej kontemplacji”.

Celowo w partii chórów i orkiestry przeważa dynamika *pp*. Wokaliza żeńskiego głosu solowego wprowadzającego melizmatyczne motywy jakby „zaprasza” do kontemplacji i znajduje pozytywny oddźwięk w instrumentach dętych drewnianych. Cały ten mistyczny dialog odbywa się na tle akordowych współbrzmień *coro grande* realizujących je *in bocca chiusa* oraz pozostałych instrumentów. Tekst *Temlum Dei sumus...* wraca jeszcze raz pod koniec tej części deklamowany przez solistę, ale tym razem jest podejmowany przez chór w asynchronicznym *parlando*, by na słowach *habitat in nobis* zespolić się we wspólnej, ściśle synchronicznej deklamacji w dynamice *f*. Ta część utworu jest stosunkowo krótka. Jest to jednak celowy zabieg dysponowania czasem, który miał być wypełniony intensywną treścią (pomimo ograniczoności tekstu literackiego), a nie sztucznym wydłużaniem muzycznej treści. Takie założenie zdaje się korespondować z ideą wewnętrznej refleksji, która jakże często może dokonać się w bardzo krótkim (fizycznie) czasie. Poza tym „ideowym” wymiarem została tu również celowo wykorzystana architektura świątyni. Zarówno głos recytujący tekst, jak i solistka wykonująca wokalizy znajdują się na chórze muzycznym. Ich dialog z dużym chórem i orkiestrą odbywa się z dwóch różnych akustycznie punktów i na różnych poziomach architektonicznej przestrzeni. Wyciszona dynamika jeszcze bardziej podkreśla przestrzenność tej muzyki.

Trzecia część kompozycji – *Cantus regratiatorius* jest podniosłym zakończeniem zarówno utworu, jak i (w ideowym sensie) obchodów jubileuszowych. Nie przypadkowo na jej początku pojawia się charakterystyczny i czytelny dla ogromnej większości Polaków cytat. Oprócz nawiązania do tradycji liturgii kościoła, o której już wspomniałem wcześniej, jest on swoistym hołdem i upamiętnieniem postaci mojego Profesora i Przyjaciela Franciszka Wesołowskiego, który jest współautorem rozpowszechnionej w całej Polsce wersji melodii *Te Deum* (*Ciebie Boga wystawiamy*)<sup>2</sup>. W całym niemal tekście literackim mojej kompozycji (z wyjątkiem wspomnianego cytatu) został zachowany język łaciński. Taki wybór również był celowy, gdyż łacina jest językiem bardziej uniwersalnym, a przede wszystkim dokładniej wyraża idee, których starałem się „dotknąć” w tym utworze. Z łacińskiego hymnu wybrałem tylko kilka wersetów, które moim zdaniem najdobitniej wyrażają jego istotę, a przy tym dają możliwość zróżnicowania muzycznego wyrazu i uzyskania kontrastu. Ten element formotwórczy jest dla mnie ważny. Podobnie jak w części pierwszej, tak i tutaj wyeksponowana jest partia trąbek, która wraz z wprowadzonymi dopiero teraz organami potęgują podniosły nastrój. Zastosowanie metrum  $\frac{9}{8}$  z nieregularnym podziałem (4+5) dodaje intensywności i zarazem świeżości opracowanemu w ten sposób wersetom hymnu. Chciałbym zwrócić również uwagę na te fragmenty tekstu, które bezpośrednio odnoszą się do pojęcia czasu (*aeternum Patrem, in*

---

<sup>2</sup> Zob.: J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, red. K. Mrowiec, wyd. XL, s. 542, Kraków 2001.



*saeculum saeculi*). W tych miejscach narracja muzyczna uspokaja się, zostaje jakby „zawieszona” w czasie. Ten efekt próbowałem uzyskać nie tylko przez wolne tempo i zredukowaną dynamikę, ale również harmonię. W pierwszym przypadku pozornie ruchliwa faktura (chór i *archi*) zbudowana jest z dźwięków *cis, e, gis, h, c, dis* (lekko „zabrudzony” akord *cis-moll* nonowy). W kolejnym wersecie materiał dźwiękowy stanowią dźwięki *III-go modi* gregoriańskiego transponowanego od *b*. Wydaje mi się, że zamierzone „trwanie w czasie” wynikające z tekstu hymnu zostało osiągnięte. Innym przykładem symbiozy tekstu i muzyki jest werset *Per singulos dies benedicimus te*. Tutaj rytm metryczny przełożył się w naturalny sposób na nieparzyste metrum  $13/8$  z nieregularnym podziałem (3+2+2+3+3). Ścisłe rytmiczne *parlando* chóru – wprowadzone przez rogi i *blocchi di legno* – niejako odzwierciedla tekst (*singulos dies*), stając się jednocześnie tłem dla szerokiej kantyleny sopranu wchodzącej w kanoniczne relacje z klarnetem i fletem. Cały ten nietypowo zrytmizowany odcinek oparty jest jednocześnie na statycznych akordach (*es, as, c* lub *es, as, h, d*) w altówkach i wiolonczelach. To zestawienie fakturalne jest również nawiązaniem do idei ciągłego, nieprzerwanego oddawania czci Bogu przez ludzi, o której traktuje ten fragment hymnu. Powracające na koniec początkowe motywy dwóch melodii *Te Deum*, gregoriańskiej i polskiej, stanowią klamrę spinającą całą część.

Opisany przeze mnie (w sposób dość ogólny) utwór nie pretenduje do tego, aby być „sztandarowym” w mojej twórczości, gdyż każda z moich kompozycji jest dla mnie w pewien sposób ważna, niezależnie od tego, czy jest to np. jakieś niewielkie rozmiarami organowe preludium, czy też duża forma wokalnie-instrumentalna z rozbudowaną obsadą wykonawczą. Zawiera on jednak dużo elementów charakterystycznych dla mojego kompozytorskiego warsztatu i wpisuje się w ten nurt moich artystycznych przedsięwzięć, które zdobywają pozytywny oddźwięk tak u wykonawców, jak i słuchaczy.

*Krzysztof Ganczarski*

