

Przełom lat 60-tych w twórczości Krzysztofa Pendereckiego

Aby człowiek wiedział, dokąd idzie, musi wiedzieć skąd przychodzi
Naród bez historii błądzi, jak człowiek bez pamięci.
Według Orwella „reżim totalitarny grzebie historię w grobie pamięci”(…)

Jeśli Polacy mają zdjąć z siebie umysłowy kaftan bezpieczeństwa,
tak mocno zawiązany przez władze polityczne, muszą oni zacząć,
jak kiedyś ich przodkowie, od ponownej analizy swojej przeszłości.

Norman Davies

Dzieła Krzysztofa Pendereckiego, a także sytuacje historyczne i biograficzne, w których one powstawały łączą zróżnicowane i złożone relacje. Warto podkreślić, że dzieła kompozytora jako zjawisko artystyczne mogą być odbierane bez znajomości kontekstu historycznego czy biograficznego, gdyż stanowią oryginalne, wewnętrznie spójne muzyczne całości o indywidualnych, rozpoznawalnych cechach. Jednak poznanie kontekstów może, choć nie musi odsłaniać pewne specyficzne wymiary dzieł.

Postawa K. Pendereckiego jako twórcy, dokonywane przez niego wybory tematów czy rodzaj przesłania niesionego przez kolejne dzieła wskazują z jednej strony na dążenie do uniwersalizmu, a więc pragnienie przekraczania ograniczeń, z drugiej na związki z czasem, w którym przyszło mu żyć i tworzyć, a w przypadku niektórych utworów na określoną inspirację wydarzeniami historycznymi, które w drugiej połowie XX wieku miały miejsce w Polsce i na świecie. Także transformacje postawy artystycznej twórcy można niekiedy interpretować jako rodzaj reakcji na zmieniającą się rzeczywistość. Potwierdzają to słowa kompozytora: „Myślę, że artysta jest świadkiem epoki, w której żyje i że swoją twórczością reaguje na to, co się wokół niego dzieje”.

Przedstawiony tekst jest próbą ukazania kluczowego momentu w życiu i twórczości kompozytora na początku lat 60-tych, który zdeterminował w dużym stopniu kierunek jego dalszej drogi twórczej. Na proces kształtowania się osobowości i rodzaj inspiracji twórcy ważne światło

może rzucić kontekst biograficzny i historyczny tego czasu. Może on w pewnej mierze odświeżyć, dlatego na początku lat 60-tych doszło do tak znaczącego przełomu w twórczości Pendereckiego – do świadomego i dojrzałego wyboru własnej, odmiennej od innych drogi artystycznej. Utworem rozpoczynającym nową fazę twórczości było powstałe w 1962 *Stabat Mater*, jednak dziełem przełomu stała się ukończona na początku 1966 roku *Pasja według św. Łukasza*. Potwierdza to kompozytor: „Z sentymentem wracam do Pasji według św. Łukasza, która okazała się momentem zwrotnym w mojej drodze twórczej. Pasja jest w dotychczasowym moim dorobku dla mnie osobiście najważniejsza. Od tego momentu chcę startować [...]. Nie zależy mi na tym, jak Pasja zostanie określona, czy jest tradycyjna czy awangardowa. Dla mnie jest po prostu autentyczna”.

1. Przed przełomem

Kontekst historyczny

W Polsce w latach powojennych miał miejsce proces wprowadzania systemu komunistycznej władzy totalitarnej, z jej ideologią i polityką kulturalną opartą na normach realizmu socjalistycznego. Znaczącą przeszkodę w tym procesie stanowiła działalność i autorytet Kościoła katolickiego, stąd nasilenie walki władzy z Kościołem, począwszy od prób rozbijania go od wewnątrz (np. powstanie stowarzyszenia PAX), przez aresztowania i procesy księży, aż do aresztowania w 1953 roku Prymasa Polski, Stefana Wyszyńskiego, po słynnym liście biskupów protestujących w obronie kultury i wyznaczających nieprzekraczalne granice współpracy z władzą: *Non possumus* (tabela 1).

Tabela 1. Wybór wydarzeń historycznych z lat 1947-1956

KONSEKWENCJE JAŁTY – UTRATA NIEPODLEGŁOŚCI z okupacji niemieckiej pod okupację sowiecką	
1945-47	proces przejmowania władzy przez komunistów
1947-1956	okres stalinowski
1948	Nasilenie walki z Kościołem – procesy księży Kardynał Stefan Wyszyński Prymasem Polski
1949	Polityka kulturalna państwa – program socrealizmu (Łagów) Dekret o ograniczeniu publicznych praktyk religijnych Kulminacja władzy totalitarnej – państwa policyjnego Powstanie Radia Wolna Europa – Monachium
1953	Pokazowe procesy działaczy niepodległościowych, księży Śmierć Józefa Stalina Protest biskupów przeciw represjom: <i>Non possumus</i> Uwięzienie Prymasa Polski
1955	Podpisanie wojskowego Układu Warszawskiego

1956

Polski Październik

Powstanie na Węgrzech

Uwolnienie Prymasa

Powstanie w Paryżu pisma „KULTURA”

Powstanie Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień

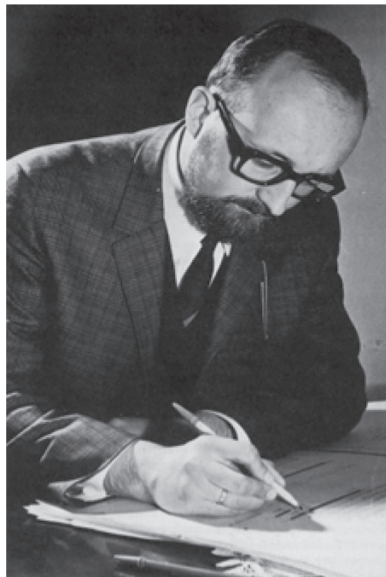
Protest z 1956 roku przeciwko władzy zwany Polskim Październikiem był próbą rozluźnienia więzów totalitarnego systemu. Choć tragiczne doświadczenia powstania węgierskiego wpływały na rodzaj i zasięg działań, dojście do władzy Władysława Gomułki doprowadziło do krótkotrwałej „odwilży”, niezwykle ważnej dla twórców kultury, a wśród nich dla kompozytorów. Uchyliła się choć na krótki czas „żelazna kurtyna”, otwierając dla twórców możliwość poznawania nowych kierunków, stylów i technik kompozytorskich obecnych w muzyce Europy Zachodniej (m.in. serializm, punktualizm, aleatoryzm, nowa brzmieniowość). Ważną rolę odegrało powstanie festiwalu Warszawska Jesień, na którym prezentowane były zarówno utwory klasyków XX wieku, jak i muzyka aktualnie w tym czasie powstająca.

2. Zapowiedzi przełomu artystycznego i kontekst biograficzny

Krzysztof Penderecki, kończący studia pod koniec lat 50-tych, podjął wyzwanie awangardy nie tylko zafascynowany jej nowością, ale także traktując ją jako wyraz sprzeciwu wobec otaczającej go rzeczywistości oraz sposób wyzwolenia się od ograniczeń dotychczasowych akademickich doświadczeń. W postawie Pendereckiego w tym czasie dominuje otwarcie na nowe prądy i kierunki w muzyce. Z perspektywy czasu kompozytor tak mówił o tym okresie:

Troją była dla mnie awangarda, epoka młodzieńczego buntu i wiary w możliwość zmiany porządku świata przez sztukę. Awangardowość dawała złudzenie uniwersalizmu. Świat muzyczny Stockhausena, Nono, Bouleza, Cage'a był dla nas młodych – krępowanych przez panującą w kraju estetykę socrealistyczną – wyzwoleniem (...).

Gdy miałem dwadzieścia kilka lat i pisałem *Tren*, wydawało mi się, że odciąłem się zupełnie od tradycji. Rzeczywiście *Tren* był zaprzeczeniem moich studiów i muzyki, której uczyłem się przez kilkanaście lat. Teraz, po latach doświadczeń, uważam, że nie można muzyki zaczynać od początku. Można tylko kontynuować.



Fot. 1. K. Penderecki 1962 (z archiwum E. i K. Pendereckich)

Wejście kompozytora w świat nowej muzyki było związane z niezwykłym wydarzeniem – otrzymaniem trzech pierwszych nagród na konkursie kompozytorskim ZKP, w którego jury byli m.in. Witold Lutosławski, Stanisław Wiechowicz, Andrzej Dobrowolski. W ciągu zaledwie kilku lat kompozytor został więc uznany za liczącego się w Polsce i w świecie wybitnego twórcę awangardowego, a jego dorobek kompozytorski był bogaty i różnorodny. Droga nowej muzyki stała się więc dla Pendereckiego drogą sukcesu: zamówienia, wykonania, nagrania i nagrody. Wydawało się, że to jest kierunek, który zdeterminuje jego twórczość na długie lata. Artysta znał zresztą dobrze wartość swoich osiągnięć:

Utwory napisane pod koniec lat pięćdziesiątych i na początku lat sześćdziesiątych, m.in. *Polymorphia* i *Tren*, były wtedy zupełnie czymś nowym, nową propozycją. Podczas prób operowania blokami dźwiękowymi, rozwijania nowej techniki wydobywania dźwięku, np. na instrumentach smyczkowych – dokonałem odkryć, które weszły już na stałe do współczesnego języka muzycznego.

Tabela 2. Wybrane wydarzenia w życiu i twórczości Krzysztofa Pendereckiego w latach 1958-1962

Rok	Wydarzenia	Twórczość
1958	ukończenie studiów	<i>Epitaphium Artur Malawski in memoriam</i> <i>Psalm Dawida</i>
1958-1959	spotkanie z Luigi Nono	<i>Emanacje</i>
1959	II Konkurs Kompozytorski ZKP: trzy pierwsze nagrody <i>Strofy</i> , <i>Psalm Dawida</i> , <i>Emanacje</i> , debiut na „Warszawskiej Jesieni” <i>Strofy</i> , spotkania i kontakty: Józef Patkowski, Herman Moeck, dr Heinrich Strobel zamówienia na utwory m.in.: Radio Północnoniemieckie, dr Heinrich Strobel SWG Radio dla Donaueschingen, Festiwal „Warszawska Jesień”, wyjazd na stypendium do Włoch	<i>Strofy</i>
1959-1960		<i>Anaklasis</i> <i>Wymiary czasu i ciszy</i>
1960		<i>Tren</i> <i>I Kwartet smyczkowy</i>
1961	nagroda UNESCO za <i>Tren</i> szereg wykonań (m.in w Darmstadt)	<i>Psalmus 61</i> <i>Polymorphia</i> <i>Fonogrammi</i>
1962	zamówienie dr Strobla na utwór do Donaueschingen	<i>Canon</i>

Z biegiem czasu kompozytor coraz silniej zdawał sobie sprawę z faktu, że pole działań kompozytorów awangardy jest ograniczone do wąskiego kręgu profesjonalistów. W utworach Pendereckiego pisanych z zastosowaniem nowych, często odkrywanych przez siebie, niekonwencjonalnych środków w zakresie nowych brzmień (czy notacji), zaczęły się ujawniać coraz wyraźniej pewne indywidualne cechy jego muzyki. *Tren* i *Anaklasis*, *Polymorphia* i *Wymiary czasu i ciszy*, według większości krytyków reprezentujące w pełni estetykę awangardy, w rzeczywistości były także specyficznym rodzajem reakcji na nią, próbą przełamania jej ograniczeń. Wiele lat później Penderecki, mówiąc o awangardzie, podkreślał, że: „(...) w nowatorstwie tym, sprowadzającym się głównie do eksperymentów i spekulacji formalnych, więcej jest destrukcji niż budowania od nowa, że ten prometejski ton jest utopią”.

Stosując typowe dla awangardy techniki kompozytorskie, Penderecki szukał równocześnie drogi wyjścia z zamkniętego kręgu jej estetyki i możliwości szerszego przekazu swoich idei twórczych:

- a) Konstrukcją serialnym i skomplikowanej kombinatoryce oderwanej od praw percepcji i nieliczącej się ze słuchaczem przeciwstawił formę zamkniętą i tworzony awangardowymi środkami przebieg dramatyczny, o określonej ekspresji i wyrazistym rozkładzie napięć, rozwiązywanych w finale (np. finał *Polimorphii* – trójdźwięk C-dur). W 1963 roku w wywiadzie z T. Zielińskim kompozytor powiedział: „Forma, w której od początku do końca dzieje się bez przerwy coś nowego, nie jest w ogóle formą (...). Nie znoszę też kompozycji, które mogłyby się zacząć i skończyć w każdym miejscu”.
- b) W przeciwieństwie do braku punktów oparcia dla słuchacza w przebiegu utworów kręgu awangardy Darmstadt (głównie serialnych), w utworach Pendereckiego pojawiał się szczególnie makrorytm długotrwałych brzmień unisonowych czy powracających, wąskich wiązek dźwiękowych, tworzących rozpoznawalny plan centrów dźwiękowych w utworze.
- c) Obok licznych utworów zaopatrzonych w tytuły związane z określonymi symbolicznie zjawiskami (*Emanations*, *Fluorescences* czy *Polymorphia*), kompozytor sięgnął w utworach wokально-instrumentalnych także do znaczących tekstów antycznych czy biblijnych, które – podejmując wielkie tematy – pozwalały szukać odpowiedzi na egzystencjalne problemy nurtujące kompozytora.
4. Wreszcie inspiracje technikami kontrapunktycznymi nawiązującymi do technik niderlandzkich pojawiły się już nie tylko w *Psalmach Dawida*, ale i w *Kanonie* na orkiestrę smyczkową i taśmę.

Tak więc awangarda muzyczna: sonoryzm i konstruktywizm, serializm czy punktualizm, nie spełniła oczekiwań kompozytora. Równie gwałtownie jak uprzednio wkroczył w jej krąg, teraz odrzucił jej dominację i choć nie zrezygnował z zdobycy brzmieniowych, szukał dalszej drogi poza kręgiem awangardy.

Ukończona w roku 1966 *Pasja* jest utworem przełomowym w twórczości Pendereckiego zarówno ze względów historycznych i biograficznych, jak i przede wszystkim artystycznych.

3. *Przełom: nowa perspektywa kompozytorska – synteza tradycji i współczesności*

Kontekst historyczny lat 60-tych

W Polsce w latach 60-tych nasilała się znów walka totalitarnej władzy komunistycznej, opartej na kłamstwie i przemocy, ze społecznością wierzących i instytucją Kościoła broniącego wartości narodowych i religijnych. Opór stawiany działaniom rządzących i wciąż utrzymywana stosunkowo duża niezależność Kościoła stanowiły wciąż przeszkodę w osiągnięciu pełnej kontroli nad społeczeństwem. Momentem szczególnie trudnym dla władz było ogłoszenie przez Prymasa Stefana Wyszyńskiego Wielkiej Nowenny, przygotowującej obchody tysiąclecia chrześcijaństwa w Polsce, nowenny, która według Władysława Gomułki, I sekretarza rządzącej partii komunistycznej była: „obłądnym programem wtrącania Polski w mroki obskurantyzmu” i „lansowaniem pokracznej antynarodowej idei «przedmurza», która w naszych czasach sprowadza się do skłócenia narodu polskiego z narodem radzieckim, do zerwania sojuszu polsko-radzieckiego”. Ponadto Gomułka wzywał władze kościoła: „(...) niech kościół nie przeciwstawia się państwu. Niech nie uważa, że sprawuje rząd dusz w narodzie. Czasy te odeszły w bezpowrotną przeszłość i nigdy już nie powrócą”.

W tych latach i w takiej atmosferze wokół religii i Kościoła w Polsce, Penderecki zwraca się ku wielkiej tradycji muzyki sakralnej. Samo podjęcie tematyki religijnej w tym czasie świadczyło o odwadze i niezależności kompozytora. Prawykonanie *Pasji* Pendereckiego w wolnym świecie (w Münster, na jubileusz 700-lecia tamtejszej katedry), dzieła podejmującego centralny temat chrześcijaństwa, stało się w świadomości Polaków wydarzeniem nie tylko artystycznym, religijnym i narodowym, ale także politycznym. Kompozytor miał świadomość, że *Pasja* została odebrana w Polsce jako akt sprzeciwu wobec ideologii władzy, co potwierdzały demonstracyjnie wielkie tłumy na wykonaniach utworu. W jednym z wywiadów kompozytor stwierdził: „(...) To, że w 1966 roku na millenium chrztu postanowiłem napisać utwór, to nie był przypadek. (...) Wydaje się, że *Pasja* trafiła w swój czas”.

Kontekst biograficzny



Fot. 3. K. Penderecki i H. Czyż 1966 (z archiwum E. i K. Pendereckich)

Dotychczasowe doświadczenia artystyczne, historyczne i życiowe sprawiły, że Krzysztof Penderecki stanął nie tylko wobec konieczności wyboru dalszej drogi twórczej, ale także dalszej drogi życiowej. Podjęcie centralnego tematu chrześcijaństwa, przywołującego krąg wartości uniwersalnych i wielką europejską tradycję muzyki religijnej, określiło postawę artystyczną twórcy. Natomiast wyborem postawy życiowej i ważnym etapem w życiu osobistym stało się poznanie i poślubienie Elżbiety Soleckiej (1965) oraz plany budowy domu, a więc wybór swojego przyszłego miejsca na ziemi. Jak bardzo łączył się wątek biograficzny z artystycznym, dowodzi zamieszczona w partyturze jednego z najważniejszych utworów kompozytora, *Pasji* dedykacja „Mojej żonie Elżbiecie” (przykład 1).

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM

PARS I

KRZYSZTOF PENDERECKI

The musical score is for the beginning of the Mass, featuring a large choir and an orchestra. The choir is divided into three sections: CORI I, II, and III. Each section has Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The orchestra includes Flute (flg), Clarinet (cflg), Trumpet (tr), Trombone (tb), Timpani (tmp), Organ (org), Violin (vc), and Viola (vb). The score is in 4/4 time and begins with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'CruX' (Crescendo) and the dynamics range from *mf* to *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A circled '1' is placed above the first measure of the choir parts. The score ends with a double bar line and a fermata.

Przykład 1. K. Penderecki, *Pasja według św. Łukasza* – początek z dedykacją



Fot. 2. Elżbieta i Krzysztof Penderecki w Wenecji 1966 (z archiwum E. i K. Pendereckich)

Dzieło przełomowe – Pasja według św. Łukasza

Pasja K. Pendereckiego zajmuje w muzyce XX wieku miejsce szczególne. Z jednej strony jest dziełem na wskroś współczesnym, a z drugiej stanowi kontynuację wielkiej tradycji muzyki sakralnej w kulturze europejskiej. Z punktu widzenia technik kompozytorskich, Penderecki, nie rezygnując z osiągnięć awangardy, sięga w *Pasji* po inspirację do tradycji. Nawiązuje do litaniijnej i psalmowej recytacji chorałowej, do wywodzącej się ze szkoły paryskiej techniki organalnej, do polifonicznych technik niderlandzkich i polichóralności weneckiej, do zasad kształtowania barokowego, takich jak wariacyjność czy koncertowanie, do beethovenowskiej rekapitulacji wątków (przykład 2), wreszcie do szerokiego repertuaru technik XX wieku, chodzi tu m.in. o stosowanie serii dwunastodźwiękowych (przykład 3), techniki klasterowe czy niekonwencjonalne środki wydobywania dźwięku itp. (przykład 6).

Jednak przełomowe znaczenie tego utworu w twórczości kompozytora nie polega na bogactwie technik ani na łączeniu technik tradycyjnych i współczesnych, choć jest to ważne w poetyce kompozytora. Istotą przełomu jest zmiana funkcji środków kompozytorskich. W *Pasji według św. Łukasza* kompozytor podporządkował w pełni zarówno redukcję, jak i bogactwo środków technicznych tradycyjnych i współczesnych, ekspresji wielkiego tematu, przekazowi idei uniwersalnych: „Chciałem, aby moja muzyka była wyznaniem, szukałem autentycznej, nowoczesnej ekspresji dla odwiecznych tematów”.

Koncepcja dramatyczna *Pasji* oparta jest na przeciwstawieniu dwóch kontrastujących światów dźwiękowych nacechowanych semantycznie. Pierwszy świat charakteryzują brzmienia trwające, wokalne, linearne prowadzenie głosów, quasi-tonalne centra, powolne tempa, ascetyczna melodyka z licznymi repetycjami i wzmożona ciągłość narracji (przykład 4).

Dominują nawiązania do technik tradycyjnych. Charakter modlitewny, quasi-obrzędowy wiąże ten świat z tajemniczą sferą sacrum, pociągającą od wieków myśl i wyobraźnię człowieka. Symbolem tego kręgu odniesień jest wielokrotnie powracające wezwanie: „Domine” w chórze chłopięcym, w jasnych wysokich rejestrach, zakończone łagodnym współbrzmieniem tercji małej (przykład 5).

In pulverem mortis

CORI 2/4 3/4 4/4

II B di In pul - ve - rem mor - tis de - du - xis

III B di In pul - ve - rem mor - tis de - du - xis - li

gng

Stabat...

I A Sta - bat

Crux fidelis pr solo

Deus Meus Brt solo

Miserere Basso solo

mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se -

vb 1-4 5-8

In Te Domine speravi

CORI 2/4 Pit mosso

A In te, Do - mine, spera - vi

S In te, Do - mine, spera - vi

... Mater A

A Ma - ter

T non con - fun - dar in ae - ter - num:

me.

II B me.

III B me.

gng

Sopr solo - de - lis in lux - il - lia tu - a

Brt solo me - us mi - se - re - re in lux - il - lia tu - a

Basso solo - re - re mi - se - re - re

vb 5-8

Przykład 2. K. Penderecki, *Pasja wg św. Łukasza* – rekapitulacja głównych wątków w finale

The image shows four musical staves illustrating rhythmic patterns. The first two staves show a sequence of notes with fingerings 1, 3, 1, 1, 3, 1 and 1, 3, 1, 3, 1, with a bracket underneath labeled '5'. The third staff shows a sequence of notes with fingerings 1, 2, 1, 4, 1, with a bracket underneath labeled '3'. The fourth staff shows a sequence of notes with fingerings 1, 2, 1, 3, 1, with a bracket underneath labeled '4'. Above the fourth staff, the letters 'B A C H' are written in a dashed box, indicating a sequence of notes corresponding to the letters B, A, C, H.

Przykład 3. K. Penderecki, *Pasja według św. Łukasza* – dwie serie dwunastodźwiękowe

(12) Salmo a cappella

CORI 4/4

I

II

III

A

T

B

Mi - se - re - re

3 4 5

BACH

Przykład 4. K. Penderecki, *Pasja według św. Łukasza* – Miserere

do-mi-ne

Przykład 5. K. Penderecki, *Pasja według św. Łukasza*, motyw „Domine”, szkic

Drugi świat – charakteryzują środki niekonwencjonalne, instrumentalne i wokalne, gwałtownie zmieniająca się artykulacja, kontrasty dynamiczne, przyspieszona, niespokojna i nieciągła narracja. Dominują techniki współczesne. Świat ten reprezentuje symbolicznie świat profanum – sferę ciemności, nienawiści i zła, szczególnie sugestywną w scenach z udziałem turby (zob. przykład 6).

Mimo całego integrującego systemu antycypacji i powtórzeń motywów i wątków synteza tak wielkiej ilości różnych elementów współczesnych i tradycyjnych wydaje się trudna, jeżeli nie niemożliwa, a jednak odbieramy utwór jako wewnątrznie spójną, niepodzielną całość. Odpowiedź dał na to sam kompozytor: „Synteza nie może polegać na mechanicznym łączeniu elementów, lecz musi wynikać z jednoczącego przeżycia”.

CORI **D** *agitato*
 ppp... *sim.*

The score is divided into three main sections for the choirs (I, II, III) and two sections for the vocal groups (CR and TR). Each section contains staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The CR group has six parts, and the TR group has four parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked 'agitato' and the dynamics range from 'ppp... sim.' to 'ff'. There are also markings for 'flauto' and 'sub. pp'.

Przykład 6. K. Penderecki, *Pasja według św. Łukasza* – scena z udziałem turby

W postawie K. Pendereckiego jako twórcy w tym czasie dominuje świadome dążenie do odbudowania uniwersalnego duchowego świata i symbolicznej pamięci dziedzictwa kultury przez przywołanie wielkiej tradycji sakralnej kultury europejskiej:

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.

Znamienne, że wiele utworów funkcjonujących w bezpośrednim związku z wydarzeniami swego czasu odchodzi w zapomnienie, tracąc swą aktualność, jedynie te dzieła, dla których jest to jedynie wymiar dodatkowy, często naddany przez okoliczności, nie dotykający istoty dzieła mają szansę przetrwać.

Pasja według św. Łukasza Krzysztofa Pendereckiego znana i wykonywana na całym świecie (ponad tysiąc wykonań) wpłynęła w sposób znaczący na losy polskiej historii i kultury, a poprzez przełamanie dominacji awangardy także na losy muzyki europejskiej. Zakończenie *Pasji* na czystym durowym akordzie (E-dur) na słowach „Deus veritatis” („Boże prawdy”) niesie symboliczne przesłanie nadziei (przykład 7). Nadziei na ocalenie wiary i sens świata przez poszukiwanie prawdy w kręgu sacrum.

D
CORUS

9 *quasi recit.*
8 *meno mosso*
7
4

rag In ma-nu tu-as com-men-do spi-ritum me-um: 4 Do - mi - ne, De - us ve - ri - ta - tis.
In ma-nu tu-as com-men-do spi-ritum me-um: Do - mi - ne, De - us ve - ri - ta - tis.
Do - mi - ne, De - us ve - ri - ta - tis.
Do - mi - ne, De - us ve - ri - ta - tis.

I S te, Do - mi - ne, spe - ra - vi, me, Do - mi - ne, De - us ve - ri - ta - tis.
A te, Do - mi - ne, spe - ra - vi, -de- Do - mi - ne, De - us ve - ri - ta - tis.
T te, Do - mi - ne, spe - ra - vi, re- Do - mi - ne, De - us ve - ri - ta - tis.
B te, Do - mi - ne, spe - ra - vi, -nis- Do - mi - ne, De - us ve - ri - ta - tis.

II S te, Do - mi - ne, spe - ra - vi, -ri- Do - mi - ne, De - us ve - ri - ta - tis.
A te, Do - mi - ne, spe - ra - vi, -de- Do - mi - ne, De - us ve - ri - ta - tis.
T te, Do - mi - ne, spe - ra - vi, re- Do - mi - ne, De - us ve - ri - ta - tis.
B te, Do - mi - ne, spe - ra - vi, -nis- Do - mi - ne, De - us ve - ri - ta - tis.

III S te, Do - mi - ne, spe - ra - vi, -ri- Do - mi - ne, De - us ve - ri - ta - tis.
A te, Do - mi - ne, spe - ra - vi, -de- Do - mi - ne, De - us ve - ri - ta - tis.
T te, Do - mi - ne, spe - ra - vi, re- Do - mi - ne, De - us ve - ri - ta - tis.
B te, Do - mi - ne, spe - ra - vi, -nis- Do - mi - ne, De - us ve - ri - ta - tis.

2 9 7 4
8 8 8 4

fg
cfg
1-2
cr 3-4
5-6
tr 1-2
3-4
tn 1-2
3-4
tb
tmp
gng I
tamt I
cmp
org
vn div.
vl div.
vc div.
vb div.

Przykład 7. K. Penderecki, *Pasja według św. Łukasza* – zakończenie