

Krzysztof Cyran, absolwent krakowskiej Akademii Muzycznej w zakresach: gitara klasyczna oraz teoria muzyki (oba kierunki ukończone z wyróżnieniem). Doktorat z teorii muzyki uzyskał na podstawie pracy o współczesnej polskiej muzyce religijnej (promotor – prof. dr hab. Teresa Malecka). Jego zainteresowania naukowe koncentrują się na: polskiej muzyce współczesnej, muzyce religijnej, folklorze polskim. Uczestniczy w międzynarodowych konferencjach muzykologicznych, posiada w swym dorobku artykuły o charakterze naukowym i publicystycznym. Prowadzi rozległą działalność dydaktyczną. W Akademii Muzycznej w Krakowie, w Katedrze Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego prowadzi następujące zajęcia: analiza dzieła muzycznego, kształcenie słuchu, aranżacja, folklor polski, improwizacja. Pracuje także z młodzieżą w PSM II st. im. Wł. Żeleńskiego w Krakowie. Współpracuje z Filharmonią Krakowską jako prelegent w ramach koncertów edukacyjnych. Jest zwycięzcą konkursu kompozytorskiego na hejnał miasta Nowa Ruda (woj. dolnośląskie). W roku 2016 wydał cykl etiud na gitarę dla młodzieży *Zwierzakolekcja*, wprowadzający we współczesne techniki kompozytorskie. Jest także czynnym gitarzystą, koncertuje jako solista i kameralista. Występował m.in. z orkiestrą Filharmonii Krakowskiej oraz Capellae Cracoviensis. Jako kameralista specjalizuje się m.in. w muzyce XX i XXI w. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Analizy Muzycznej oraz członkiem-kandydatem Związku Kompozytorów Polskich. W roku 2016 został laureatem Odznaki Honorowej „Zasłużony dla Kultury Polskiej” nadanej przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Krzysztof Cyran

Akademia Muzyczna w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0003-2509-873X>

Pamięci Profesora Mieczysława Tomaszewskiego

Wielka synteza – od dogmatu do dramatu. O Credo Krzysztofa Pendereckiego

Krzysztof Penderecki ujrzał i zrealizował swoje Credo w kształcie niezwykajnym.

Mieczysław Tomaszewski¹

Te słowa Mieczysława Tomaszewskiego podkreślają niezwykłość dzieła, wpisującego się wszakże najściślej w tradycję muzyki europejskiej. O owej niezwykłości decydują przede wszystkim dwa czynniki: po pierwsze *Credo* Pendereckiego, pomyślane zrazu jako główna część planowanej mszy, stało się ostatecznie całością samoistną, niejako zastępującą cały cykl mszalny. Kompozytor pisał do zamawiającego i dedykanta utworu, Helmutha Rillinga:

¹ Mieczysław Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, Tom II, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2009, s. 247.

Było dla mnie jasne, że *Credo* będzie główną częścią [Mszy]. [...] im dłużej nad nią pracowałem, tym jaśniejsze stało się, że dalsze części nie są już konieczne dla uzupełnienia całości. Wszystkie pomysły, które miałem na całą Mszę, włączyłem obecnie do *Credo* i teraz stało się ono pełnowymiarowym² utworem, który stoi samotnie i nic do niego więcej nie dokomponuję³.

Po drugie kompozytor znacznie rozszerzył *Wyznanie Wiary* o teksty dodatkowe, postępując zgodnie ze swoim zwyczajem, jednak w przeciwieństwie do tradycji historii muzyki, w której tekst ów częściej bywał skracany. Twórca twierdzi wprost, że uzupełnił go cytataми, ponieważ te scholastyczne sformułowania mu nie wystarczały, lecz nie chciał także niczego zmieniać. I dodaje: „Jest to jeden z najtrudniejszych tekstów do opracowania muzycznego”⁴. Wydaje się, iż główna przyczyna owej trudności leży w samej specyfice tekstu i jego dogmatycznej funkcji. Wynikają z niej cechy takie jak: kondensacja treści teologicznych, ścisłość w formułowaniu dogmatów, prozatorski – a nie poetycki – tok wypowiedzi. Dla Pendereckiego wspomniana trudność zdaje się jednak stanowić nie tyle przeszkodę, ile punkt wyjścia, wyzwanie do pracy twórczej. Jak mówił w jednym z wywiadów:

Początkowo uznałem ten tekst za mniej inspirujący niż *Agnus Dei* czy *Gloria* [...], ale gdy zacząłem pracę nad *Credo*, poczułem się wciągnięty. Tekst *Credo* to coś, w co trzeba uwierzyć lub odrzucić w całości. Nie można zaakceptować go tylko częściowo⁵.

- 2 Dosłownie „wypełniającym wieczór”; Ray Robinson używa określenia „full-time”, por.: Ray Robinson, *Penderecki's Credo in America* [w:] *Penderecki and the Avant Garde*, „Studies in Penderecki”, Vol. II, red. R. Robinson, Prestige Publications, Princeton 2003, s. 327-331.
- 3 Krzysztof Penderecki, *List do Helmutha Rillinga* [w:] Krzysztof Penderecki, *Credo*, Hänssler-Verlag, Stuttgart 1998.
- 4 Krzysztof Penderecki, rozmowa z Ilją Stephanem, 13 czerwca 2003, Oldenburg, cyt. za: H. Loos, *Credo Krzysztofa Pendereckiego w tradycji kompozycji mszalnych* [w:] *Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, E. Siemdaj, Akademia Muzyczna, Kraków 2005, s. 221. Wyróżnienia K.C.
- 5 Ray Robinson, *Krzysztof Penderecki's Credo (1996-98): a brief introduction* [w:] *Krzysztof Penderecki's music in the context of the 20th-century theatre: studies, essays and materials*, red. T. Malecka, Akademia Muzyczna, Kraków 1999, s. 62.

1. Od dogmatu do dramatu

Ann Gebuhr, analizując rękopiśmienne szkice do *Credo*, zwraca uwagę, iż w wyniku pracy nad kluczowymi słowami tekstu powstał tzw. „przed-tekst”⁶. Można powiedzieć, że stanowi on wyraz dotarcia przez kompozytora do głębokiej struktury tekstu oraz swego rodzaju „mapę” indywidualnego odczytania przesłania. W istocie jeżeli przyjrzeć się dokładnie owemu „przed-tekstowi”, okazuje się, że twórca, zachowując zgodność z sensem warstwy głębokiej, nadaje mu jednak nową strukturę. Jej najważniejsze cechy to:

- h i e r a r c h i z a c j a dokonująca się poprzez powtórzenia wybranych słów i zdań; dotyczy to szczególnie wyróżnienia części *Crucifixus*;
- powtarzanie tekstu o charakterze r e p r y z o w y m (*Credo in unum Deum*);
- znaczne (prawie trzykrotne) rozbudowanie objętości;
- symultaniczne nakładanie tekstów (*Ludu, mój ludu / Aus tiefer Not; Et in unam, sanctam / Credo in unum Deum*);
- zestawianie różnych fragmentów tekstu głównego, tworzące wrażenie dialogu (*Qui propter–Descendit–Et incarnatus*);
- przeplatanie tekstu głównego i dodatkowego, np. *Et vitam venturi saeculi – Haec dies, quam fecit Dominus – Et vitam venturi saeculi – exultemus et laetemur in ea. Alleluja! – Et vitam venturi saeculi*;
- ewolucjonizm – budowanie wypowiedzi od powtórzeń pojedynczego słowa do całego zdania (*Crucifixus*).

To nowe ukształtowanie tekstu wnosi swoistą dramaturgię. *Wyznanie Wiary* – co oczywiste – nie jest dramatem z literackiego punktu widzenia (jak na przykład pasja). Jednak, odwołując się do teorii literatury, można tu wskazać przede wszystkim na dwie cechy dramatyzacji w stosunku do tekstu pierwotnego⁷:

6 W angielskim oryginale „pre-text” był tłumaczony na polski również jako „pre-tekst”, za: A.K. Gebuhr, *Od szkicu do rzeczywistości. Pre-tekst w Credo Pendereckiego*, tłum. R. Kowal, E. Siemdaj [w]: *Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej...*, op. cit., s. 233-240.

7 Zob. J. Sławiński, *Dramat* [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. T. Kostkiewiczowa, M. Głowiński, J. Sławiński, A. Okopień-Sławińska, Ossolineum, Wrocław i in. 2008, s. 104-107; Idem, *Motyw* [hasło w:] *Słownik terminów...*, op. cit., s. 325-326.

- d i a l o g i c z n o ś ć (przewaga dialogu nad opisem), stale obecna w nowej strukturze, przejawiająca się nie tylko w zestawianiu fragmentów tekstu głównego, tworzącym wrażenie dialogu, ale i w układzie tekstów dodatkowych, gdzie na przemian zwracają się do siebie Bóg i człowiek (*Popule meus – Któryś za nas – Ludu, mój ludu – Aus tiefer Not*);

- d y n a m i c z n o ś ć , czyli koncentracja na czasownikach dotyczących życia Chrystusa. Należy pamiętać, że owe dziewięć czasowników: *Descendit (de coelis) – Incarnatus (et homo factus est) – Crucifixus (passus et sepultus est) – Resurrexit – Ascendit – Venturus est*, stanowi niejako streszczenie historii zbawienia. Zapisana w Biblii, jest ona rozumiana w Kościele nie jako epicka opowieść, ale przede wszystkim jako dramat egzystencjalny o wymiarze kosmicznym, który ma wpływ na życie każdego człowieka. Można więc widzieć tutaj niejako esencjonalny moment dramaturgiczny, ukryty w *Wyznaniu Wiary*, a w kompozytorskim ukształtowaniu tekstu – wydobyć i podkreślić owego czynnika.

O muzyce sakralnej Pendereckiego jeszcze w latach 80. Bohdan Pociąg pisał słowa, które także w odniesieniu do *Credo* wydają się dotyczyć istoty sprawy:

Swoim dynamicznym talentem Penderecki chce *sacrum* przede wszystkim p o k a z a ć – w wielkich rozmiarach czasowych, w rozległych przestrzeniach: głosy ludzkie, instrumenty, orkiestry, chóry, aktorzy, recytatorzy, scena – wyobrazona i rzeczywista⁸.

2. Muzyka – symfonizm i „charaktery”

Z punktu widzenia gatunku i formy muzycznej *Credo* łączy tradycję kantatowo-oratoryjną z tak zwanym „późnoromantycznym symfonizmem Pendereckiego”⁹. Odnowienie pierwszej tradycji, zapoczątkowane w *Pasji wg św. Łukasza*, wyraża się w typowej obsadzie oraz w odwołaniu do tradycyjnych typów wypowiedzi wokalne. Źródeł zwrotu w stronę

8 Bohdan Pociąg, *Sacrum w polskiej muzyce współczesnej* [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. L. Polony, Akademia Muzyczna, Kraków 1986, s. 54. Wyróżnienie K.C.

9 Więcej na ten temat: Regina Chłopicka, *Uwagi o dialogu w muzyce kantatowo-oratoryjnej Krzysztofa Pendereckiego* [w:] *Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej...*, op. cit., s. 254. Por. także Ewa Siemda, *Symfonie Krzysztofa Pendereckiego. Poszukiwanie własnej drogi* [w:] *Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej...*, op. cit., s. 287.

drugiej tradycji należy szukać później: w czasach *Raju utraconego* (1978) i *II Symfonii* (1980). Mieczysław Tomaszewski mocno podkreśla, co dla kompozytora było w tej estetyce najważniejsze: „wielkość i gęstość tkanki muzycznej, rozmach i organiczność środków”¹⁰.

Autor, pisząc o późniejszym okresie twórczości Pendereckiego, w którym powstało m.in. *Credo*, zwraca także uwagę na tzw. „paletę barw, tonów i charakterów brzmieniowo-ekspresywnych”¹¹. Jest to zestrojenie powtarzających się, opozycyjnych par muzycznych „charakterów: przeciwstawnych lub dopełniających”¹², takich jak:

<i>grave, largo, lento</i>	<i>/ vivo, vivace, allegro</i>
<i>maestoso</i>	<i>/ capriccioso, con brio</i>
<i>tranquillo, cantabile</i>	<i>/ feroce, agitato</i>
<i>da lontano</i>	<i>/ drammatico</i>
arcyliiryczne <i>notturmo</i>	<i>/ demoniczne scherzando</i> ¹³ .

Owa „paleta charakterów” staje się czynnikiem podstawowym i decydującym dla kształtowania formy muzycznej *Credo*. Można się wręcz odwołać wprost do teorii charakterów i symboli muzycznych Constantina Florosa¹⁴, która – choć dotyczy muzyki instrumentalnej (symfonie Mahlera) – znajduje się bez wątpienia w polu inspiracji kompozytora. Próbę zastosowania tej teorii w odniesieniu do instrumentalnej twórczości Pendereckiego podjął już Marcin Gmys¹⁵, a do wokalne – Regina Chłopicka¹⁶. Można uznać, że *Credo* Krzysztofa Pendereckiego należy do nurtu symfoniki bezsprzecznie, zresztą silne pokrewieństwo łączy je z pisaną równolegle *VII Symfonią – Siedem Bram Jerozolimy*.

Pomimo spójności motywicznej utworu i obecności kilku kluczowych motywów (np. „frygijski” motyw *Credo*), trudno mówić tu o tematach, tym bardziej o motywach przewodnich. Główną rolę integrującą,

10 Mieczysław Tomaszewski, *Penderecki. Przemiany i punkty węzłowe drogi twórczej* [w:] *Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej...*, op. cit., s. 42.

11 Ibidem.

12 M. Tomaszewski. *Penderecki. Bunt i wyzwolenie...*, op. cit., s. 330.

13 Ibidem.

14 Constantin Floros, *Gustav Mahler. The Symphonies*, przeł. na j. ang. V. Wicker, Amadeus Press, Portland 1993.

15 Marcin Gmys, *Penderecki a Mahler. Próba paraleli* [w:] *Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej...*, op. cit., s. 259-280.

16 Regina Chłopicka, *Krzysztofa Pendereckiego „Powiało na mnie morze snów...” Pieśni zadumy i nostalgii. W kręgu fascynacji poezją polską*, „Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje”, 2014, Nr 4, s. 31-52. Autorka, inspirując się ujęciem Florosa, zaproponowała własną typologię charakterów muzycznych.

formotwórczą przejmuje zatem owa wspomniana przez Tomaszewskiego „paleta charakterów”. W niniejszych rozważaniach pojęciu „charakter muzyczny” zostaje nadane (za Florosem) ściśle określone znaczenie: chodzi o wyraźnie wyodrębnione w toku narracji muzycznej odcinki, zawierające stałe kompleksy elementów muzycznych, które łącząc się z konkretnym ukształtowaniem fakturalnym, generują wyraziste jakości ekspresywne oraz, zazwyczaj, gatunkowe. Ich nazwy, mające jedynie znaczenie wywoławcze, nawiązują – gdy to możliwe – do terminologii Florosa:

1. Charakter „hymniczne *maestoso*”
2. Charakter sygnałowo-fanfaryowy
3. Charakter bolesnej walki (chromatyczny)
4. Charakter *cantabile espressivo*
5. Charakter chorału bachowskiego
6. Charakter „liryczne *adagio*”
7. Charakter marszowy
8. Charakter scherzowy
9. Charakter litaniijny

Syntetyczne ukształtowanie elementów muzycznych dla poszczególnych „charakterów” przedstawia Tabela 1 (s. 99).

W świetle przywołanej teorii można zatem spojrzeć w uproszczeniu na formę całego utworu jako kombinację dziewięciu głównych „charakterów”. W sensie strukturalnym stanowią one jednostkę mniejszą niż wielkie człony typu ABA1 dla części pierwszej. Jednak właśnie na tym poziomie widać najlepiej dialektyczny rozwój formy poprzez silne kontrasty (na poziomie pojedynczej części), a zarazem powrót wybranych myśli muzycznych, integrujących makroformę dzieła (na poziomie całości). Część pierwsza, *Credo in unum Deum*, może być odczytywana jako wielka, swobodna forma repryzowa ABA1 z kodą, ale i zarazem jako *s w o i s t a e k s p o z y c j a* sześciu (z dziewięciu) głównych *c h a r a k t e r ó w* dzieła. Tabela 2 przedstawia podział części pierwszej na odcinki wyraźnie wydzielające się zarówno w partyturze, jak i w toku odbioru słuchowego, w których określony uprzednio „charakter muzyczny” obejmuje nie tylko ekspresję, ale także typ wypowiedzi wokalne i określoną tonację (por. Tabela 2, s. 100).

Charakter	MELODYKA	HARMONIKA	METRORYTMIKA	AGOGIKA	DYNAMIKA	KOLORYSTYKA	FAKTURA	EKSPRESJA
1. Hymiczne <i>Maestoso</i>	Kantylena, przebieg falisty, duża rozpiętość, int. charakterystyczny: 6m w górę	Współbrznięcia tercjowe, charakterystyczne struktury kwartowo-kwintowe w pkt. węzłowych	Rytmika ustalona, prosta, przew. podział „długa-krótką” (<i>longa-brevis</i>)	Tempo umiarkowane	Przewaga <i>forte</i>	Pełne brzmienie chóru i orkiestry	Akordowa ze sfigurowanymi głosami	Uroczyssa, dostojna
2. Sygnalowo-fanfarowy (INSTRUMENTALNY)	Bardzo krótkie motywy od 1-3 nut	Nuty siate, int. charakterystyczne : 5 i 2m	Kontrast wartości b. krótkich (sygnał) i b. długich (nuty siate)	T. powolne	Od <i>p</i> (sygnał) do <i>f</i> (fanfary)	Redukcja do instr. dętych (przew. blaszanych) i perk.,	Rozproszona, rozrzedzona, postpunktualistyczna	Niepokój, tajemniczość
3. Bolesnej walki (chromatyczny)	Chromatyka opadająca, rzadziej wznosząca, kantylena, melizmaty	Dominiują 3m i tryton, trójdzw. Molowe i zmniejszone	Rytmika ustalona, bardziej deklamacyjna niż faktowa, puls miarowy	T. powolne	<i>pp-ff</i>	Zróznicowana	Polifonia, polifonizacja	Od <i>lamentoso</i> do <i>erovico</i> – wszystkie odcienie łączy wytrwały upór
4. <i>Cantabile espressivo</i>	Kantylenowo-ornamentalna z przewagą skoków, o dużej rozpiętości skali	Wsp. tercjowe, przewaga trójdzw. molowych w przesunięciach półtonowych i meandrowych	R. nieregularna	T. umiarkowane	Kontrasty i duża rozpiętość dyn.	Gł. solowe przeciwstawione barwom wybranych grup ork. oraz chóru	Homonofia – <i>quasi un' arioso</i>	Silne wzruszenia: uwielbienie, żalność, od liryzmu do dramatyzmu
5. Chorałowy, typ „a” - ozdobny	Przewaga diatoniki, Kantylena sylabiczno-neumatyczna, rzadziej melizmatyczna	Współbrzm. diatoniczne, mniej nasycone niż w charakt. 3 i 4	R. ustalona, proste schematy, puls miarowy	T. umiarkowane	<i>p-mf</i>	Barwy eufoniczne, „miękkie”	Polif.: dominacja <i>cantus firmus</i> , oprac. zazwyczaj <i>nota contra notam</i>	Uroczyssa, poważna
5. Chorałowy, typ „b” - <i>semplíce</i>	Kantylena sylabiczno-neumatyczna	Przewaga diatoniki, okresowa chromatyzacja w zależności od wyróżnionych słów tekstu	R. ustalona, proste schematy, puls miarowy	T. umiarkowane	<i>p-mf</i>	Charakterystyczna jasna barwa chóru chłopięcego	Polif.: dominacja <i>cantus firmus</i> , oprac. zazwyczaj <i>nota contra notam</i>	<i>Semplíce</i> , prostota
6. Liryczny <i>Adagio</i> (INSTRUMENTALNY)	Kantylenowo-ornamentalna, charakterystyczne motywy: m5 (1-3m-6m) oraz m6 (kwintowo-oktawowy)	Wsp. tercjowe, przewaga trójdzw. molowych, w basie często opadająca kwarta (chromatyzowana lub nie)	R. nieregularna, spowolnienie ruchu	T. wolne - <i>Adagio</i>	<i>ppp-mf</i>	Barwy „miękkie”, pastelowe	Koncertująca – inst. dęte potraktowane solistycznie	Liryczność improwizacyjność, kontemplacyjność
7. Marszowy	Proste, krótkie motywy o wyrazistej rytmice	Diatonika, modalizmy – wsp. mniej nasycone	Element dominujący dla tego char., puls miarowy, rytmy punktowane.	T. umiarkowanie szybkie - <i>Allegro</i>	<i>mf-f</i>	Zróznicowana, kontrasty barwne wynikające z wejścia poszczególnych grup	Homonofia	Złecydowana, energiczna
8. Scherzowy	Krótkie, urywane motywy przedzielane pauzami	Liczne dysonanse, harmonie „ostre” (dysonansowe) o znaczeniu kolorystycznym	Element dominujący dla tego char., formuły ośmiatowe	T. szybkie - <i>Vivace</i>	Silne kontrasty	Maksymalne kontrasty barw i rejestrów, ważna rola perkusji	Przewaga homofonii, polifonizacja: przerzucanie motywów między głosami	Groteska, ruchliwość
9. Litaniiny	Deklamacyjna	Związki z sonoryzmem, pasma dźwiękowe	Swobodna, <i>senza misura</i>	T. powolne	<i>p</i>	Redukcja palety barwnej, duży udział szmerów	Polifonizacja	Medytacyjna, <i>quasi</i> - modlitewna

Tabela 1. K. Penderecki, *Credo*, cz. I. *Credo in unum Deum* – współdziałanie elementów dla poszczególnych „charakterów muzycznych” (opr. Krzysztof Cyran)

NR W PARTYTURZE	1 (t.7)		2	3	4	5	6	7
TEKST SOLIŚCI			ET EX PATRE NATUM ANTE OMNIA SAECULA.,	DEUM VERUM DE DEO VERO,	GENITUM NON FACTUM, CONSUBSTANTI ALEM PATRI; PER QUEM OMNIA FACTA SUNT	CREDO IN UNUM DEUM, PATREM OMNIPOTENTEM, FACTOREM CAELI ET TERRAE, VISIBILIUM OMNIUM ET INVISIBILIUM		
TEKST CHÓR	UNI GENITU M		DEUM DE DEO, LUMEN DE LUMINE		GENITUM NON FACTUM, CONSUBSTANTI ALEM PATRI; PER QUEM OMNIA FACTA SUNT	CREDO IN UNUM DEUM, PATREM OMNIPOTENTEM, FACTOREM CAELI ET TERRAE, VISIBILIUM OMNIUM ET INVISIBILIUM		
TYP WYPOWIEDZI WOKALNEJ/ INSTRUMENTALNEJ	inter ludium +chór		arioso liryczne	arioso dram. mat.	choral + solo basu	chór hymniczny – solisci+chór (tech.poltchoralna)		postludium instrumentalne
CHARAKTERY MUZYCZNE	2-sygn.-fanf.		3. b/b chrom.	4 cantabile espressivo	5a choral ozdobny	1 hymniczne <i>maestoso</i>		6 liryczne <i>adagio</i>
TONALNOŚĆ, CENTRA TONALNE	es-g		g	C→ A	f→ b	b		G→D
METRORYTMIKA, AGOGIKA, EKSPRESJA								<i>Adagio</i>
PRZEBIEG NAPIĘC (WYKRES TYPU WAVEFORM)								
FORMA „MAKRO”	A	B			A1			KODA

Tabela 2. K. Penderecki, *Credo*, cz. I. *Credo in unum Deum* – tekst, forma, współdziałanie elementów, charakterystyki muzyczne. Wykres waveform, program Adobe Audition 1.5

Dramaturgia głównego członu tej części (A) noszącego charakter „hymnicznego *maestoso*” budowana jest z wykorzystaniem orkiestrowego *tutti* wokół dwóch głównych kulminacji. W członie B („Et ex Patrem”) przeważają faktury solistyczno-kameralne; pojawiają się kolejno charaktery: sygnałowy (drugi), bolesnej walki – chromatyczny (trzeci), a po nagłej „interwencji” pierwszego charakteru (tekst: „Lumen de Lumine” – *subito ff*) dochodzą jeszcze dwa: *cantabile espressivo* (czwarty) i chorałowy – ozdobny (piąty w odmianie „a”). Napięcie rośnie stopniowo aż do kulminacji, po której następuje repryzowy powrót członu A. Koda wprowadza charakter szósty: „liryczne *adagio*”. Z jednej strony wygasza siły formotwórcze, „skłania do zadumy nad tym, co zostało [dotąd] wypowiedziane” – by użyć słów Tomaszewskiego, z drugiej – ze względu na obecność kluczowych motywów staje się, w sensie muzycznym, punktem wyjścia i zapowiedzią dalszego rozwoju.

Ogólne założenie dramaturgiczne części drugiej (*Qui propter – Et incarnatus*) jest czytelne już ze względu na dobór temp. Kontrast ekspresji typu marszowego (*Allegro ma non troppo*, charakter siódmy) i lirycznego *adagio* (szósty) przypomina burzliwy dialog, z licznymi parentezami. Najważniejszą z nich zdaje się polifoniczne opracowanie „Descendit de coelis”, o wyraźnym charakterze bolesnej walki (chromatycznym). Szczególnie interesujące wydaje się porównanie strukturalnych i dramaturgicznych cech *Crucifixus*. O ile można dostrzec tutaj podobieństwa z *Qui propter* (trzykrotne wprowadzenie chóru chłopięcego, częste zmiany fakturalne), o tyle zamysł dramaturgiczny jest kompletnie inny: napięcie rośnie stopniowo, by nagle trzykrotnie skokowo osiągnąć kulminację (charakter bolesnej walki – chromatyczny), która przechodzi w *Crucem tuam adoramus Domine* – w liryczną medytację (charakter „liryczne *adagio*”). *Et resurrexit* kształtowane jest na jeszcze innych zasadach: tu logika narracji jest bardziej „klasyczna”; w swobodnej formie repryzowej AA1 dwukrotnie powtarza się układ „scherzo – fanfara – chorał”. Nowy, pojawiający się dopiero tutaj charakter: scherzowy (ósmy) – to zdaniem Tomaszewskiego: „muzyka odmienna, wobec dotychczasowej niemal obca”.

Specyficzną budową charakteryzuje się także część ostatnia, *Et in Spiritum*, co do której podziału odnotowuje się najwięcej wątpliwości (niektórzy badacze traktują ją jako dwie osobne części, inni nawet jako trzy). Jej formę można określić jako swobodną trzyczęściową ABA1, przy czym o podobieństwie części *Et in Spiritum* oraz *Et vitam* decyduje nie

tyle pokrewieństwo materiałowe (jak w części pierwszej), ile względy dramaturgiczne – zachodząca w obu naprzemiennie charakterów hymnicznego *maestoso* (chór) i *cantabile espressivo* (solisci), kulminująca w finałowej apoteozie. Pełniąca w tym układzie rolę części środkowej *Confiteor*, obok wprowadzenia incydentalnego, lecz znaczącego charakteru litanijnego (dziewiątego), sama staje się małą formą trzyczęściową „*scherzo – cantabile espressivo – scherzo*”. Jak widać reprzyzowość i rekapitulacja wątków dominują w tej części prowadząc logicznie do zamknięcia formy.

3. (Neo)retoryka?

Pisze Mieczysław Tomaszewski: „repertuar figur neo-retorycznych Pendereckiego, widocznych gołym okiem w jego partyturach od lat osiemdziesiątych – czeka na bliższą analizę i interpretację”¹⁷. Wydaje się, iż w przypadku *Credo* Pendereckiego można mówić o czysto retorycznym myśleniu muzycznym, odrzucając przedrostek „neo-”; rzecz jasna, przy założeniu, że retoryka jako typ myślenia kompozytorskiego obecna jest w każdej epoce, a nie tylko w baroku¹⁸. Można zresztą spojrzeć na to zagadnienie szerzej i, nieco przewrotnie, interpretować całą formę *Credo* jako wywiedzioną z następujących zasad barokowej retoryki muzycznej:

- na poziomie *inventio*¹⁹, czyli ogólnych założeń formalnych, kompozytor nadaje *Credo* adekwatny w świetle tradycyjnej teorii trzech stylów²⁰ kształt muzyczny. Wzniosła tematyka – historia zbawienia jako spotkanie Boga z człowiekiem w wymiarze kosmicznym, „ludzki los i boskie wyroki”²¹ – znajduje swój odpowiednik w zastosowanym *decorum* – obfitości środków retorycznych, które miały wstrząsnąć (*movere*) odbiorcą. Twórca szuka

17 M. Tomaszewski. *Penderecki. Bunt i wyzwolenie...*, op. cit., s. 329.

18 Por. Wiesław Lisecki, *Vademecum muzycznej „Ars oratoria”, „Canor”*, 1993, Nr 6, s. 13.

19 O poziomach retorycznego opracowania tekstu, a za nim i kompozycji muzycznej: *inventio*, *dispositio* i *decoratio* pisano wielokrotnie. Założenia jednego z najważniejszych dzieł o tym traktujących: *Der vollkommene Capellmeister* Johanna Matthesona (Hamburg 1739) przedstawione syntetycznie w polskiej literaturze można znaleźć u Wiesława Liseckiego (op. cit.) oraz Danuty Szlagowskiej (*Muzyka baroku*, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1998, s. 29-51).

20 Aleksandra Okopień-Sławińska, *Teoria trzech stylów* [hasło w:] *Słownik terminów literackich...*, op. cit., s. 580.

21 Ibidem.

i znajduje środki „stylu wysokiego” (*gravis, grandiloquus, sublimus*)²² w obsadzie oraz „organicznej tkance” symfoniki późnoromantycznej; - poziom bardziej szczegółowy, *dispositio* – czyli układ formalny – kształtowany jest przez wspomniane dziewięć charakterów muzycznych. W całym dziele pojawiają się wyraźne jakości ekspresywne, które prowadzą słuchacza pewnym krokiem poprzez wielką i złożoną formę: od potężnego *exordium* (*Credo*), poprzez kulminację wyrazową *Crucifixus*, punkt zwrotny – Zmartwychwstanie (*confutatio*), aż po triumfalne *confirmatio* (*Et vitam venturi saeculi*);

- na poziomie *decoratio*, a więc figur retorycznych, pojawiają się rozmaite odniesienia intertekstualne. Zgodnie z zasadami retoryki „przemawiają” zarówno fragmenty wokalne, wokalno-instrumentalne, jak i instrumentalne. Przykładem interpretacji w tym duchu niech będzie początkowy fragment dzieła, obejmujący osiemnaście taktów. Zawiera on tekst:

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium
Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum.

(Wierzę w jednego Boga, Ojca Wszechmogącego,
Stworzyciela nieba i ziemi, wszystkich rzeczy widzialnych i niewidzialnych,
I w jednego Pana Jezusa Chrystusa, Syna Bożego Jednorodzonego).

Sam początek ze względu na użycie „motywu *Credo*” (przykł. 1, s. 105), a także wprowadzenie centrum tonalnego, stanowi pierwszy punkt kulminacyjny utworu. Tę unisonową *quasi*-gregoriańską inkantację można nazwać za Reginaldą Chłopicą „uroczystym gestem otwarcia obrzędu”²³. Utwór rozpoczyna się na wysokim poziomie napięcia dramatycznego, wzrastającego błyskawicznie do dwóch wielkich, lokalnych kulminacji, w których kluczowym zwrotem melodycznym staje się dwukrotna *exclamatio* – wpraw skok seksty, później oktawy. Chór *a cappella* intonuje frazę „Credo in unum Deum” monodycznie, by zaraz potem – jak pisze Mieczysław Tomaszewski: „dojść do absolutnej pełni, sięgającej ośmiogłosu, wzmocnionego przez orkiestrę”²⁴. Wzrost napięcia wskutek modulacji chromatycznej (z b-moll do d-moll) oraz

22 Ibidem.

23 Regina Chłopicka, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000, s. 111. Autorka używa tego określenia wobec analogicznego chóru otwarcia (*Siedem bram Jerozolimy*, chór *Magnus Dominus*).

24 M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie...*, op. cit., s. 247-248.

nasycenia dynamicznego, kolorystycznego i fakturalnego doprowadza już w takcie dziewiątym do pierwszej kulminacji, zamykającej partię tekstu poświęconą Bogu Ojcu. Zmianę wysokości nuty pedałowej z *b* na *a* dokładnie między słowami „visibilium” a „invisibilium”²⁵ można z kolei uznać za punkt węzłowy dramaturgii – symboliczną granicę między „widzialnym” a „niewidzialnym”. Owo przesunięcie – stanowiące jednocześnie kulminację modulacji chromatycznej – można interpretować również metaforycznie: jako wprowadzenie w sferę tajemnicy. Diatonika zaczyna podlegać chromatyzacji, medytacyjne powtarzanie słów wiąże się z rozwojem melodycznym i dynamicznym (por. przykł. 1, s. 105).

Następna partia tekstu, mówiąca o Jezusie Chrystusie, podobnie jak poprzednia rozpoczyna się od wcięcia dynamicznego i fakturalnego – przed *Et in Unum Dominum Iesum Christum* pojawia się wyraźna cezura. Następnie za pomocą analogicznych środków napięcie ponownie wzrasta i kulminuje w t. 15 (tekst: *Filium Dei*). W ukształtowaniu linii wokalnych łatwo odnaleźć zwroty melodyczne nawiązujące do tradycyjnych figur retorycznych (*exclamatio*, *emphasis*, czy *assimilatio*: „unum” = „jeden”). Cały ów odcinek ewokuje ekspresję „hymnicznego *maestoso*” (charakter 1). Kolejno rozpoczyna się nowa faza zawierająca jednak dokończenie zdania z poprzedniej. Ostatnie słowo „unigenitum” („Jednorodzony”), wyciągnięte z kontekstu jako swoista *emphasis* w kontrastowej aurze niepokoju, stanowi przez to lokalną kulminację wyrazową.

Analogicznie w kolejnych odcinkach rozgrywają się w ten sposób przed odbiorcami swoistej „sceny słuchowej” jakby kolejne sceny i akty muzycznego dramatu.

25 „[wszystkich rzeczy] widzialnych i niewidzialnych”.

Credo

Krzysztof Penderecki
* 1933

4/2 Moderato maestoso

Flauto 1 2
Oboe 1 2
Corno inglese
Clarinetto 1 2
Clarinetto basso
Fagotto 1 2
Contrafagotto
Corno 1 2 3 4
Organo
Coro
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Cre - do in u - num De - - um Pa - - trem om - - ni - po - ten - tem

4/2 Moderato maestoso

Przykład 1. K. Penderecki, *Credo*, cz. I, t. 1-4

4. Charaktery *sacrum*

Idąc tropem refleksji Mieczysława Tomaszewskiego nad „charakterami *sacrum*” znajdującymi odzwierciedlenie w twórczości religijnej²⁶, *Credo* należy usytuować zdecydowanie po stronie racjonalnego i zbiektywizowanego doświadczenia *sacrum*. Jednak kompozytor zarówno poprzez teksty dodatkowe, jak i warstwę muzyczną, niejako „uzupełnia” *Wyznanie Wiary* – oczywiście, w wymiarze subiektywnym, właściwym dla pobożności osobistej:

Tekst <i>Wyznania Wiary</i> – cechy w ujęciu „syndromu charakterów <i>sacrum</i> ” M. Tomaszewskiego	<i>Credo</i> K. Pendereckiego – cechy w ujęciu „syndromu charakterów <i>sacrum</i> ” M. Tomaszewskiego
fideistyczny	fideistyczny ORAZ mistyczny (liryka instrumentalna)
dogmatyczny	dogmatyczny ORAZ tradycyjny (cytaty z pieśni tradycyjnych)
refleksyjny	refleksyjny ORAZ spontaniczny (partie chóru dziecięcego oraz wybrane sola wokalne)
racjonalny	racjonalny ORAZ emocjonalny (ogólnie: tekst a muzyka)

Tabela 3. Porównanie jakości konstytutywnych tekstu *Wyznania Wiary* oraz *Credo* K. Pendereckiego z wykorzystaniem kategorii „charakterów *sacrum*” Mieczysława Tomaszewskiego (opr. Krzysztof Cyran)

Bardziej szczegółowy wgląd przekonuje, że w poszczególnych momentach *Credo* odzywają się niejako wszystkie charaktery *sacrum*, o których mówił Tomaszewski. Można uznać więc utwór Krzysztofa Pendereckiego za ich syntezę.

Podsumowując, omówione trzy klucze interpretacyjne pomagają dotrzeć do sedna złożoności utworu. Wszystkie są oczywiście osadzone w kontekście kultury, jednak pierwszą perspektywę – charakterów muzycznych (podrozdział 2) odbieramy jako warstwę najbardziej powierzchniową.

²⁶ Por. Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania* [w:] Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej, red. M. Szoka, R.D. Golianek, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2009.

Dostrzeganie oraz interpretacja neoretorycznych „znaków” (podrozdział 3) odbywa się z kolei na pograniczu warstwy ekspresywnej i symbolicznej. Wreszcie koncepcja tzw. „charakterów *sacrum*” (podrozdział 4) odnosi się do głębokiej, symbolicznej warstwy dzieła.

5. Wielka synteza

Sam utwór, w kontekście swojej genezy, stanowi syntezę w dwóch wymiarach. Zdaniem kompozytora, *Credo* jest kluczowym momentem mszy, gdyż zawiera wszystkie idee obecne w pozostałych częściach²⁷. Tak więc ostateczny kształt utworu stał się niejako syntezą całego cyklu mszalnego. W wymiarze języka muzycznego natomiast *Credo* Krzysztofa Pendereckiego przynależy – jak przekonująco dowodzi Regina Chłopicka – do okresu tzw. wielkiej syntezy: środki kompozytorskie z poprzednich faz twórczości zostały na nowo wyselekcjonowane i zhierarchizowane²⁸. Ponadto samo owo pojęcie bliskie jest Pendereckiemu i stanowi jedną z głównych idei jego twórczości co najmniej od lat siedemdziesiątych. Synteza, jak mówi twórca, nie polega bowiem na mechanicznym połączeniu elementów, ale włączeniu ich w „jednoczące przeżycie”²⁹. W *Credo* owa synteza objawia się poprzez odwołanie zarówno do całego dorobku kompozytora, jak i do tysiącletniej tradycji muzyki europejskiej i – co najważniejsze – artysta właśnie poprzez „jednoczące przeżycie” nadaje dziełu rys wyjątkowo osobisty.

Warto więc sięgnąć jeszcze raz do wypowiedzi Reginy Chłopickiej i Mieczysława Tomaszewskiego. Oboje cytowani autorzy są nie tylko wybitnymi znawcami twórczości Krzysztofa Pendereckiego, lecz należą także do kręgu najbliższych mu osób. Stąd też w ich refleksji na temat *Credo* pojawiają się wątki osobiste, dopełniające recepcję dzieła we wzruszający sposób. Chłopicka pisząc o ludzkim wymiarze *Credo*, zaznacza, że mimo podobieństw do *Siedmiu bram Jerozolimy*, są to utwory tak różne, jak *Stary Testament* od *Nowego*. Pisze tak:

Pozbawiona bojaźni i poczucia dystansu, pełna bliskości
i subiektywnego charakteru relacja człowiek-Bóg znajduje
swoją muzyczny ekwiwalent w zindywidualizowanych, pełnych

27 R. Robinson, *Krzysztof Penderecki's Credo...*, op. cit., s. 63.

28 R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum...*, op. cit., s. 205.

29 M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie...*, op. cit., s. 329.

lirycznej ekspresji dialogujących ze sobą głosach solowych, wokalnych i instrumentalnych, w redukcji środków i przejrzystości faktury. Równocześnie włączenie fragmentów polskich, znanych z dzieciństwa pieśni, podkreśla osobisty i serdeczny charakter stosunku człowieka do Stwórcy³⁰.

Zaś Tomaszewski dodaje:

Credo Krzysztofa Pendereckiego streszcza i syntetyzuje nie tylko sposoby myślenia i kształtowania muzycznego, jakie europejska kultura muzyczna wytworzyła na przestrzeni minionego półtysiąclecia. Streszcza i syntetyzuje zarazem najbardziej własne odczucie i rozumienie funkcji wiary w życiu człowieka. Słuchając muzyki *Creda* [...] czuje się, że się słucha muzyki osobistej³¹.

Można te słowa rozszerzyć dodając jedną z wypowiedzi kompozytora: „Jest to utwór tego rodzaju, jaki się komponuje jeden raz w swoim życiu”³².

Postscriptum

Niedawne odejście Profesora Mieczysława Tomaszewskiego skłania do refleksji... Do ostatnich miesięcy aktywny, przez całe swoje twórcze życie był niezmordowany w szukaniu nowych ujęć teoretycznych dotyczących spraw najważniejszych, istotnych, wymykających się – jak często podkreślał – ścisłemu, scjentystycznemu opisowi. Nowatorskie, odważne koncepcje, nazywane przez niego skromnie „rekonesansami”, dojrzewały i krystalizowały się w ciągu kolejnych dekad.

Autor pragnie wyrazić wdzięczność Profesorowi za całe bogactwo myśli, z którego czerpie od lat. Szczególną inspirację dla tekstu o *Credo* Krzysztofa Pendereckiego stanowiły: ujęcie inwariantne „charakterów *sacrum*” z 2009 roku³³ oraz spojrzenie na twórczość Pendereckiego w aspekcie charakterów ekspresyjnych oraz neoretoryki, pochodzące z monografii kompozytora wydanej w tym samym roku³⁴. Jednak najważniejsze wydaje się promieniowanie osobowości Mieczysława Tomaszewskiego – uczonego i artysty, w którego dziele zawarta jest

30 R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum...*, op. cit., s. 121.

31 M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie...*, op. cit., s. 255.

32 Ibidem.

33 M. Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum...*, op. cit., s. 39-47.

34 M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie...*, op. cit.

swoiście dialektyczna pełnia, ogromna erudycja i głębia dociekań, szerokość horyzontów i mikroskopowa precyzja, poetyckość wizji i walka o ich matematyczną ścisłość. Dla autora tych słów najistotniejszą i najgłębiej inspirującą myślą Profesora jest ta kończąca esej *Muzykologia wobec współczesności*:

Stoimy bowiem często przed dylematem: możemy mówić językiem uściśleń i denotacji o rzeczach nie najbardziej istotnych a językiem przybliżeń i konotacji – o sprawach szczególnie ważkich. Dlatego też staje się potrzebne – jakkolwiek niewątpliwie ryzykowne – łączenie w muzykologicznej wypowiedzi dwóch technik komplementarnych [...] jak recytatyw i aria lub preludium i fuga. [...] Myślę, że lepiej użyć – gdy trzeba – przybliżającej do istoty rzeczy metody wypracowanej przez fenomenologię lub hermeneutykę, niż zamykać oczy. Udawać, że jakaś rzeczywistość nie istnieje dlatego tylko, że nie można jej opisać w kategoriach ścisłości właściwej dla nauk matematyczno-fizycznych³⁵.

I, co najważniejsze, owa świadomość niedoskonałości (czy też niewystarczalności) istniejących metod analizy i interpretacji nie odebrała Profesorowi głosu na temat ekspresji, znaczeń i sensów, jak działo się to w wielu współczesnych nurtach i metodach redukcyjnych. Skłaniała natomiast do nieustannego poszukiwania nowych metod i ujęć. Stąd też zdumiewające bogactwo tropów i perspektyw badawczych. Oprócz skończonych wielkich syntez, tyle wątków ledwie naszkicowanych, tyle koncepcji ledwie zasygnalizowanych... Następne pokolenia piszących o muzyce z pewnością będą miały skąd czerpać – jeśli tylko zechcą.

Bibliografia

- Chłopicka R., *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000.
- Chłopicka R., *Krzysztofa Pendereckiego „Powiało na mnie morze snów...” Pieśni zadumy i nostalgii. W kręgu fascynacji poezją polską*, „Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje”, 2014, nr 4.
- Floros C., *Gustav Mahler. The Symphonies*, tłum. na j. ang. V. Wicker, Amadeus Press, Portland 1993.
- Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, E. Siemda, Akademia Muzyczna, Kraków 2005.
- Krzysztof Penderecki's music in the context of the 20th-century theatre: studies, essays and materials*, red. T. Malecka, Akademia Muzyczna, Kraków 1999.
- Lisecki W., *Vademecum muzycznej „Ars oratoria”*, „Canor”, 1993, nr 6.

35 Mieczysław Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000, s. 16-17.

- Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej*, red. M. Szoka, R.D. Golianek, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2009.
- Penderecki K., *List do Helmutha Rillinga* [w:] K. Penderecki, *Credo*, Hänssler-Verlag, Stuttgart 1998.
- Penderecki and the Avant Garde*, „Studies in Penderecki”, Vol. II, red. R. Robinson, Prestige Publications, Princeton 2003.
- Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. L. Polony, Akademia Muzyczna, Kraków 1986.
- Słownik terminów literackich*, red. T. Kostkiewiczowa, M. Głowiński, J. Sławiński, A. Okopień-Sławińska, Ossolineum, Wrocław i in. 2008, [hasła:] *Dramat*, s. 104-107; *Motyw*, s. 325-326 (autor: J. Sławiński); *Teoria trzech stylów*, s. 580 (A. Okopień-Sławińska).
- Szlagowska D., *Muzyka baroku*, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1998.
- Tomaszewski M., *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000.
- Tomaszewski M., *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2008-2009, t. I-II.

The Great Synthesis – From Dogma to Drama. On Krzysztof Penderecki’s *Credo*

S u m m a r y

One of Krzysztof Penderecki’s key works is classified by scholars to the period of the so-called “Great Synthesis”: composition techniques from the previous phases of the composer’s oeuvre underwent a new selection and re-hierarchization. Synthesis, as the creator has it, is not a mere, mechanical connecting of elements, but an act of including them in a “unifying experience”. In *Credo*, it manifests itself by allusions not only to Penderecki’s entire oeuvre, but also to the thousand-year European musical tradition and, what is most significant, by giving the whole piece a particularly personal character. Out of many perspectives in interpreting of Penderecki’s masterpiece, the author of this article focuses on three: creating the musical narrative in accordance with the “musical characters and symbols” of the romantic era, multi-level new rhetorical references in the musicalization of the Word, and finally – a reflection on the alluded to religious archetypes, or as Mieczysław Tomaszewski called them, the “*sacrum* characters.”

Słowa kluczowe: Krzysztof Penderecki, *Credo*, charaktery muzyczne, Constantin Floros, neoretoryka, synteza

Keywords: Krzysztof Penderecki, *Credo*, musical characters, Constantin Floros, New Rhetoric, synthesis