

Tradycja i współczesność w *Mszy elektronicznej* Bogusława Schaeffera

Według katalogu *Boguslaw Schaeffer. 50 Jahre Schaffen*¹, kompozytor był do roku 1996 autorem tylko 7 utworów religijnych, na ogólną liczbę 346 skomponowanych wówczas utworów² (co stanowiło 2%), ale jest wśród nich dzieło znaczące, wielokrotnie wykonywane - *Missa elettronica* (Msza elektroniczna) na chór chłopięcy i taśmę.

Missa elettronica na chór chłopięcy i taśmę powstała w roku 1975. Pierwsze wykonanie publiczne na żywo miało miejsce podczas XX Warszawskiej Jesieni, 24 września 1976 roku, w kościele ewangelickim w Warszawie. Śpiewał Poznański Chór Chłopięcy pod dyrekcją Jerzego Kurczewskiego. Prawie pół roku wcześniej, 30 marca 1976, odbyło się prawykonanie radiowe. Taśma - dwukanałowa, stereofoniczna - powstała w Studio Eksperymentalnym Polskiego Radia w Warszawie przy współpracy Eugeniusza Rudnika. Utwór istnieje też w wersji na chór mieszany i taśmę, z lat 1986-87. W porównaniu z wersją pierwszą, z 1975, w drugiej wersji dodany jest jeszcze jeden fragment taśmy, który stanowi zakończenie *Mszy Symfonicznej* (1986) Bogusława Schaeffera (z tekstem „Dona nobis pacem”).

Czasu trwania nie można jednoznacznie określić: w katalogu dzieł kompozytora podano czas 40'25" dla wersji na chór chłopięcy i taśmę³ oraz 42' dla wersji na chór mieszany i taśmę⁴. W nagraniu dokonanym w roku 1987 przez Chór Filharmonii Krakowskiej pod kierunkiem Bronisławy Wietrzny utwór trwa około 36'10".

Partytury obu wersji - na chór chłopięcy i na chór mieszany - wydane zostały przez Collsch Edition w Salzburgu w 2006 roku.

Msza elektroniczna była wykonywana zarówno w czasie koncertu, jak i podczas liturgii mszy świętej; utwór był przedstawiany także w wersji czysto elektronicznej, bez chóru - dokładniej omówione to będzie poniżej.

1. GENEZA

W roku 1973 Bogusław Schaeffer otrzymał od Polskiego Radia zamówienie na utwór elektroniczny. Jednak wówczas, w latach 1973-75, kompozytor przeżywał kryzys twórczy i nic wtedy nie skomponował. W roku 1973 powstało *Adieu* na puzon solo - będące jakby pożegnaniem się z kompozycją, zaś w roku 1975 *Open music*, utwór otwierający nowy okres w twórczości.

¹ *Boguslaw Schaeffer. 50 Jahre Schaffen*, Collsch Edition, Salzburg 1994.

² Por. *Boguslaw Schaeffer. 50 Jahre...*, ibidem..

³ *Boguslaw Schaeffer. 50 Jahre...*, s. 42. Ta wersja dzieła ma katalogu dzieł kompozytora numer 190a.

⁴ Numer tej wersji to 190b.

W tamtym okresie kompozytor już od jakiegoś czasu zamierzał skomponować utwór religijny, jednak przez długi czas nie był do tego gotów, gdyż - jak to oceniał - jego język muzyczny jeszcze do tego nie dojrzał. Bogusław Schaeffer tak mówił o okresie bezpośrednio poprzedzającym powstanie *Mszy elektronicznej*: „Kompozytor jest jak naczynie, które napelnia się różnymi ideami. Niektóre z nich dojrzewają całe lata, inne krócej. Czasem naczynie jest puste i wtedy nie można nic napisać.”⁵ Po dwuletnim kryzysie twórczym Bogusław Schaeffer przystąpił na początku roku 1975 do pracy nad *Mszą elektroniczną*; utwór ukończony został w grudniu 1975.

W nowożytnej historii muzyki Zachodu wyróżnia się, ze względu na aparat wykonawczy, trzy zasadnicze epoki: epokę muzyki wokalne, instrumentalnej i elektronicznej. Bogusław Schaeffer połączył w *Mszy elektronicznej* dwie skrajne epoki. Inspiracją dla specyficznej obsady (chór chłopięcy i taśma) był, według słów kompozytora⁶ obraz Rafaela Św. Cecylia.



⁵ Cyt. za: Barbara Puchalska, *Missa elettronica (Msza elektroniczna) Bogusława Schaeffera*, Łódź, Akademia Muzyczna, 1979, rękopis pracy magisterskiej (98 stron), s. 23.

⁶ Por. Ludomira Stawowy, *Bogusław Schaeffer. Leben. Werk. Bedeutung*, Innsbruck 1991, s. 125.

Przykład 1. Rafael - Św. Cecylia.

Na obrazie tym (por. przykł. 1) Święta Cecylia, otoczona przez innych świętych - Jana, Augustyna, Pawła i Magdalenę - patrzy w niebo, gdzie widać grono aniołów. Na ziemi leżą porozrzucane instrumenty muzyczne. Wybór specyficznej obsady *Mszy* Schaeffera jest związany ze wspomnianym obrazem. Według kompozytora, utwór przeznaczony jest na chór chłopięcy i taśmę - bez instrumentów, gdyż na obrazie leżą one porozrzucane, nie są więc używane⁷. Można przypuszczać, że wybór chóru chłopięcego jest związany ze śpiewem aniołów przedstawionych na obrazie. Gwoli ścisłości trzeba zauważyć, że na obrazie św. Cecylia trzyma jednak w rękach instrument - fletnię Pana, jednakże na nim nie gra, tak więc instrumenty muzyczne istotnie nie są używane.

W zamyśle kompozytora *Missa elettronica* jest przeznaczona do wykonania zarówno podczas koncertu, jak i podczas liturgii mszy świętej. Bogusław Schaeffer tak opisywał specyfikę swojego utworu: „*Missa elettronica* należy do trzech stopniowo zacieśniających się kręgów muzyki, pisanej dla potrzeb kultu: najstarszy - **sakralny**, w którym można umieścić wszelkiego rodzaju obrzędy, rytury i magie (np. *Święto wiosny* Strawińskiego), **religijny** - obejmujący muzykę, której treść jest związana z konkretnym wyznaniem (oratoria, pasje, chorał protestancki), wreszcie **liturgiczny**, zawierający w sobie tę część twórczości, przeznaczoną do wykonania podczas Mszy Św.”⁸

Proces kompozytorski przebiegał w kierunku od części i faktur prostych do złożonych. Bogusław Schaeffer najpierw stworzył części choralne, potem wokalne fragmenty nagrane na taśmie i na koniec elektroniczną warstwę taśmy⁹.

Ogólne założenia utworu przedstawił kompozytor w książce programowej XX Warszawskiej Jesieni w 1976 roku, podczas której, jak wspomniano, miało miejsce prawykonanie. Schaeffer stwierdza, że:

1/ Fragmenty elektroniczne, poprzedzające poszczególne części *Mszy* śpiewane przez chór „mają za zadanie stworzyć odpowiednią dla danej części atmosferę i autonomicznie dopełniać ekspresję tych części”¹⁰;

2/ „W całości stosunek muzyki elektronicznej do choralnej przebiega w sposób następujący: jeśli poszczególne części choralne komplikują się stopniowo, to w częściach elektronicznych wyszedłem od materii złożonej, by pod koniec *Mszy* uprościć jej strukturę do minimum.”¹¹

3/ „Styl harmoniczny poszczególnych części *Mszy* odpowiada w zarysie rozwojowi tego elementu na przestrzeni dziewięciu wieków - w skali od wczesnośredniowiecznej archaizacji aż po styl współczesny (dalekie odpowiedniki stylu romańskiego, gotyku, renesansu, klasycyzmu i współczesności), przy czym nie jest to absolutnie żadna stylizacja (język harmoniczny dzieła opiera się we wszystkich częściach na wypracowanej przez kompozytora technice interwałowej i uzależniony jest od tzw. sum strukturalnych)”¹².

⁷ Por. B. Puchalska, ibidem, s. 40.

⁸ B. Schaeffer, cit. za: B. Puchalska, ibidem, s. 24.

⁹ Por. B. Puchalska, ibidem, s. 23.

¹⁰ B. Schaeffer, komentarz do *Mszy elektronicznej* w książce programowej XX Warszawskiej Jesieni, 1976, s. 177.

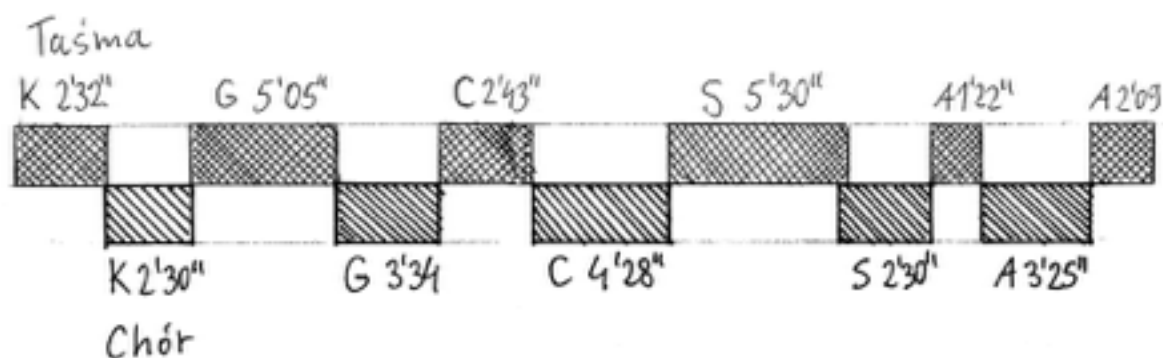
¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem. Termin „sumy strukturalne” wyjaśniony jest w przypisie 19.

2. ANALIZA

2.1. Forma utworu

Dzieło składa się z jedenastu części: sześciu elektronicznych, odtwarzanych z taśmy i pięciu chóralnych. Utwór otwiera elektroniczne *Kyrie*, potem następuje chóralne *Kyrie*. Dalej następują elektroniczne i chóralne *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* i *Agnus Dei*. Taśma i chór pojawiają się z reguły naprzemiennie, z wyjątkiem *Sanctus*, gdzie partia chóralna wchodzi w trakcie zanikającego stopniowo brzmienia taśmy. Utwór kończy taśma, pojawiająca się po chóralnym *Agnus Dei*. Naprzemienne następstwo części elektronicznych i chóralnych stanowi oryginalny typ formalny, tworząc rodzaj współczesnego concerto grosso bądź też stanowi przykład współczesnej techniki antyfonalnej¹³ (jeśli chcemy być bliżej muzyki wokalne). Czasy trwania poszczególnych części elektronicznych i chóralnych są zbliżone - od 2'30" do około 4'. Wyjątki stanowią: elektroniczna *Gloria* (5'05") oraz elektroniczne *Sanctus* (5'30"). Graficznie przedstawia to diagram poniżej (por. przykł. 2).



Przykład 2: Czasy trwania części elektronicznych i chóralnych w *Mszy elektronicznej* Bogusława Schaeffera. Długość poszczególnych odcinków jest wprost proporcjonalna do ich czasów trwania (podana jest tylko pierwsza litera tytułu części). Czasy trwania odnoszą się do nagrania dokonanego w 1987 roku przez Chór Filharmonii Krakowskiej pod kierunkiem Bronisławy Wietrzny; reżyserem dźwięku był Marek Chołoniowski, a twórcą nagrania Jerzy Długosz.

2.2. Analiza partii chóralnej

Części chóralne zostały bardzo wnikliwie omówione w pracy Barbary Puchalskiej¹⁴. Autorka korzystała ze szkiców kompozytora, a także z rozmów z nim. Krótki czas, jaki dzielił ukończenie kompozycji i pracę analityczną B. Puchalskiej sprawił, że wiele elementów

¹³ Innym przykładem takiej techniki we współczesnej muzyce religijnej może być *Miserere* Arvo Pärta, gdzie występuje naprzemiennie solista i chór.

¹⁴ Barbara Puchalska, *ibidem*,

budowy strukturalnej omówionych jest niejako „na gorąco” ale bardzo dokładnie. W związku z tym analiza części chóralnych dokonana przez B. Puchalską jest w wielu aspektach wyczerpująca.

2.2.1 Tekst

W częściach chóralnych *Mszy* wykorzystany jest tekst *Ordinarium missae*, przy czym w *Kyrie*, *Sanctus* i *Agnus Dei* jest on podany w całości. W *Glorii* i *Credo* tekst jest skrócony w taki sposób, że zachowany jest sens tekstu, a miejsca skrótu nie są łatwo uchwytne.

W *Glorii* został użyty następujący tekst:

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Domine Deus, Rex coelestis, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus, Dominus, tu solus altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

Fragmenty, które nie znalazły się w chóralnej *Glorii*, zostały wykorzystane w *Glorii* elektronicznej¹⁵, a także w elektronicznym *Sanctus*. Tekst ten przeważnie nie jest słyszalny, z powodu nałożenia w partii taśmy wielu rozmaitych przekształceń. Wyjątek stanowią słowa „Jezu Chryste” które są wyraźnie słyszalne (w elektronicznym *Sanctus*).

W *Credo* kompozytor użył następujący tekst:

Credo in unum Deum, patrem omnipotentem, et in unum Dominum Jesum Christum. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, qui propter nos homines descendit de coelis et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis. Et resurrexit tertia die. Et ascendit in coelum, sedet ad dexteram patris. Et in Spiritum Sanctum, omnium et vivificantem. Et in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam. Et expecto resurrectionem mortuorum. et vitam venturi saeculi. Amen.¹⁶

Dzięki usunięciu fragmentów tekstu *Glorii* i *Credo* kompozytor uzyskał bardziej zbliżony czas trwania wszystkich części chóralnych (od około 2,5 do 4,5 minuty), niż przy pełnym tekście (tekst *Kyrie*, *Sanctus* i *Agnus Dei* jest znacznie krótszy niż tekst *Glorii* i *Credo*). We wspomnianym nagraniu, wykonanym w roku 1987 przez Chór Filharmonii Krakowskiej pod kierunkiem Bronisławy Wietrzny¹⁷, czasy trwania części chóralnych są następujące (por. też przykł. 2):

Kyrie	2'30"
Gloria	3'34"
Credo	4'28"
Sanctus	2'30"
Agnus Dei	3'25"

2.2.2. Ilość głosów

¹⁵ Z *Glorii* usunięte zostały fragmenty stanowiące około jednej trzeciej pełnego tekstu: „Gratias agimus Tibi propter magnam gloriam Tuam... . Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe. Domine Deus. ...qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis”.

¹⁶ Fragmenty usunięte z *Credo* stanowią mniej więcej połowę pełnego tekstu: "...factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. ...Filius Dei unigenitus. Et ex Patre natus ante omnia saecula. Genitum, non factum, consubstantiali Patri, per quem omnia facta sunt. ...et propter nostram salutem. ...sub Pontio Pilato, passus et sepultus est. ...secundum Scripturas. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis. ...qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per Prophetas... . Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum”.

¹⁷ Reżyserem dźwięku był Marek Chołoniewski.

Pierwsza wersja *Mszy* (1975) przeznaczona była na chór chłopięco-męski: dyszkanty, alty, tenory, barytony, basy. Następna wersja (1986-87) - na chór mieszany: sopran, alty, tenory, barytony, basy. Ilość głosów zmienia się na przestrzeni całego utworu. Schaeffer stosuje obsadę 3-głosową (w *Kyrie* i *Credo*), 5-głosową (w *Glorii*) oraz 6-głosową w *Sanctus* i *Agnus Dei*. Na ogół ilość głosów w danej części jest stała, jednak czasem na krótkich odcinkach zmienia się, np. na początku *Sanctus* występuje 9 głosów, gdyż we wszystkich głosach występuje *divisi* (zob. przykł.10). Niekiedy są tylko 2 głosy (np. w 7. takcie *Agnus Dei*). Kompozytor wyraźnie unika 4-głosowości, motywując to tym, że tego typu faktura przeważa w dotychczasowej muzyce chóralnej.

2.2.3. Harmonika

Bohdan Pociąg stwierdził, iż w zakresie harmoniki Bogusław Schaeffer wprowadził „oryginalną syntezę reprezentatywnych historycznych stylów myślenia współbrzmieniowego (średniowieczne organum i motet, chromatyka późnego renesansu i baroku, także style późniejsze) z nadrzędnie panującą - nowoczesną - strukturalno-serialną - metodą organizacji dźwięków”¹⁸. Istotnie, u podstaw organizacji harmoniki leży założenie kompozytora, aby w kolejnych pięciu częściach przedstawiony był historyczny rozwój od organum wczesnośredniowiecznego, poprzez m. in. harmonikę renesansu, klasycyzmu aż do harmoniki współczesnej (por. założenia kompozytora przedstawione powyżej, w podrozdziale 1. „Geneza”).

W rzeczywistości jednak najbardziej zaakcentowany jest średniowieczny charakter pierwszej części - *Kyrie* (równoległe kwinty z górną oktawą dolnego dźwięku przypominają technikę organum szkoły paryskiej - por. przykł. 9) oraz późnoromantyczna, gęsta harmonika ostatniej chóralnej części - *Agnus Dei*.

Obraz harmoniki środkowych części chóralnych (*Gloria*, *Credo*, *Sanctus*) jest natomiast dość podobny. W częściach tych (zwłaszcza w *Credo* i *Sanctus*) **nie jest zauważalny rozwój zgodny z historycznym rozwojem tego elementu muzyki**. Harmonika wynika z zastosowania tzw. sum strukturalnych - charakterystycznej dla Bogusława Schaeffera techniki budowania współbrzmień¹⁹.

W *Credo* i *Sanctus* kompozytor stosuje specyficzną technikę ruchu głosów. Poruszają się one albo w równoległych interwałach (jak np. akord kwartowy na początku *Credo* - por. przykł. 3), albo też porusza się, diatonicznie bądź chromatycznie, tylko jeden głos, a pozostałe powtarzają swe dźwięki. Zmieszane są tu elementy techniki homofonicznej z elementami polifonii, gdyż z jednej strony jednorodna rytmika we wszystkich głosach wskazuje na homofonię, a z drugiej strony poruszający się jeden głos, przy stojących pozostałych głosach, daje wrażenie samodzielności melodycznej, typowej dla polifonii - por. przykł. 3.

¹⁸ B. Pociąg – „Missa elettronica”, w: „Polska”, 1976, nr 10, s. 52.

¹⁹ Pojęcie „suma strukturalna (interwałowa)” jest ważnym elementem teorii harmoniki B. Schaeffera; jest ono wyjaśnione w jego *Nowej Muzyce* (1969), s. 51 i 255. Chodzi tu o „wybór liczb z przedziału /0-6/, odzwierciedlający wszystkie stosunki interwałowe zachodzące pomiędzy dźwiękami fragmentu melodii lub pionu akordowego”. (B. Puchalska, op. cit, s. 98, por. też s. 97). Interwały - składniki akordu lub melodii - oznaczane są w zależności od liczby półtonów liczbą od 0 (powtórzenie tego samego dźwięku) do 6 (tryton). Interwał większe od trytonu jest oznaczany jako przewrót, liczbą od 0 do 6 z kropką u góry.

CREDO

The image shows a musical score for a three-part setting of the Credo. The parts are numbered 1, 2, and 3. Part 2 is circled with a '2'. The lyrics are in Latin. The score is written on staves with treble clefs. The lyrics are: CRE-DO IN U-NUM DE-UM, PA-TREM OM-NI-PO-TEN-TEM, ET IN U-NUM DO-MI-NUM, JE-SUM CHRI-STUM, DE-UM DE DE-O, LU-MEN DE LU-MI-NE, DE-UM VE-RUM DE DE-O VE-RO, QUI PRO-PTER NOS HO-MI-NE.

Przykład 3: *Credo* chóralne, t. 1-8. Ukośnymi liniami zaznaczony jest ruch melodyczny jednego głosu, przy stojących pozostałych głosach.

Technikę tę można porównać np. do techniki stosowanej przez F. Chopina w *Preludium e-moll* op. 28 nr 4, w partii akompaniamentu - por. przykł. 4.



Przykład 4. F. Chopin, *Preludium e-moll* op. 28 nr 4. W partii akompaniamentu w t. 1-16 ma miejsce ruch jednego głosu o sekundę, podczas gdy pozostałe głosy stoją w miejscu.

Barbara Puchalska²⁰ stwierdza trafnie, że „Harmonika *Mszy* jest całkowicie afunkcyjna. Charakteryzuje ją nieustanna wędrówka, wynikająca z braku akordu centralnego”. W *Credo* wypadkowa ruchu głosów daje nieoczekiwane współbrzmienia - akordy durowe i molowe we wszelkich przewrotach, akord zwiększony, a także akord kwartowy albo inne dysonansowe (np. akord złożony z kwarty czystej i zwiększonej). Niekiedy pochod ruchomego głosu odbywa się po dźwiękach serii²¹, jak to jest w 18. takcie *Credo* (tekst *et in Spiritum Sanctum*), gdzie alt ma 6 dźwięków serii (h-a-as-b-fis-a-g, w oktawie małej), zaś dwa górne dyszkonty powtarzają stale tercje wielką c² - e² - por. przykł. 5

²⁰ B. Puchalska, ibidem, s. 54.

²¹ Por. B. Puchalska, ibidem, s. 56.

3

1. ET RE-SUR-RE-XIT TER-TIA DI-E

2. ET RE-JUR-RE-XIT TER-TIA DI-E

3. ET RE-SUR-RE-XIT TER-TIA DI-E

1. ET A-SCEN-DIT IN COE-LUM, SE-DET AD DEXTERAM PA-TRIS.

2. ET A-SCEN-DIT IN COE-LUM, SE-DET AD DEX-TERAM PA-TRIS.

3. ET A-SCEN-DIT IN COE-LUM, SE-DET AD DEXTERAM PA-TRIS.

1. ET IN SPI-RI-TUM SAN-CTUM O-MNI-VH ET VI-VI-FI-CAN-TEM

2. ET IN SPI-RI-TUM SAN-CTUM O-MNI-VH ET VI-VI-FI-CAN-TEM

3. ET IN SPI-RI-TUM SAN-CTUM O-MNI-VH ET VI-VI-FI-CAN-TEM

1. ET IN UN-AM SAN-CTAM CA-THO-LI-CAM,

2. ET IN U-NAM SAN-CTAM CA-THO-LI-CAM

3. ET IN U-NAM SANCTAM CA-THO-LI-CAM

Przykład 5. *Credo* chóralne, t. 15-20.

Zdarzają się też momenty tonalne: ostatni akord w t. 18 (por. przykł. 5), kwartsektowy C-dur, zdaje się być poprzedzony przez dwa akordy (fis-c-e oraz a-c-e), tworzące w sumie wtrąconą dominantę nonową do dominanty

Schaeffer unika skrajnie dysonansowych akordów. Myśli on teorią współbrzmień tonalnych²².

Godna uwagi jest symbolika liczb, na którą zwraca uwagę Barbara Puchalska. Autorka, referując założenia B. Schaeffera, wymienia oryginalne zestawienie akordów A-dur, G-dur, E-

²² Teorię współbrzmień tonalnych zaprezentował m. in. T. A. Zieliński, *Problemy harmoniki nowoczesnej*, Kraków 1983; II wyd. *Podstawy harmoniki nowoczesnej*, Kraków 2009.

dur, które ma ilustrować łacińskie słowo "age" = działaj²³ - we fragmencie *Credo* ("Et apostolicam ecclesiam" - por. przykł. 6).

Handwritten musical score for three voices (1st, 2nd, 3rd) in G major, showing the Credo section. The lyrics are in Latin. The score is divided into three systems, each with three staves. The first system covers "ET APO- STO- LI- CAM EC- CLE- SI- AM", the second system covers "EX- SPEC- TO RE- SU- REC- TIO- NEM MOR- TU- O- RUM", and the third system covers "ET VI- TAM VEN- TU- RI SAE- CU- LI". The final system shows "A- MEN" for each voice.

Przykład 6. *Credo* chóralne, t. 21-24.

²³ B. Puchalska, ibidem, s. 67

Zdaniem B. Puchalskiej „Wędrujące sumy akordowe, nieustanny ruch i zmienność materiału są wyrazem idei Kościoła pielgrzymującego na ziemi”²⁴. Autorka wskazuje też na quasi kadencje²⁵ i dużą rolę akordu zwiększonego²⁶.

2.2.4. Melika

Melika (a także faktura) początkowych części - *Kyrie* i *Gloria* - wykazuje wpływy chorału gregoriańskiego - por. przykł. 7.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "GLORIA". The score is written on four systems of three staves each. The lyrics are in Latin. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a treble clef and a key signature of one sharp. The third system has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth system has a treble clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The lyrics are: "GLO - - - RI - A IN EX - CEL - SIS DE - O ET IN TER - RA PAX HO - MI - NI - BUS BONAE VO - LUN - TA - TIS. IN - DA - MUS TE, BE - NE - DI - CI - MUS TE, A - DO - RA - MUS TE, GLO - RI - FI - CA - MUS TE. DO - MI - NE DE - US, RE - CO - LES - TUS, AG - NUS DE - I, HI - JOS PA - TRIS. QUI TO - TIS PEC - CA - TA MUV - IS MI - SE RE - RE NO - (O) - BUS."

²⁴ Tamże.

²⁵ B. Puchalska, ibidem, s. 55-57.

²⁶ B. Puchalska, ibidem, s. 53.

Przykład 7. *Gloria* chóralna, początek.

W *Credo* i *Sanctus* melika jest swobodnie konstruowana, nie da się przyporządkować do żadnego wzorca. W *Agnus Dei* melika jest zbliżona do typu prostej diatonicznej meliki klasyczno-romantycznej. Barbara Puchalska podkreśla też oddziaływanie enharmonii i chromatyki, które wnoszą subtelne ćwierćtonowe zróżnicowania²⁷. Wynikają one ze stosowania w np. es i dis jako sąsiednich dźwięków w przebiegu melodii.

2.2.5. Rytmika. Agogika

Rozwój historyczny, na który kompozytor wskazywał w odniesieniu do harmoniki, jest najlepiej widoczny przy rozpatrywaniu rytmiki i oznaczeń tempa. W pierwszych dwóch częściach, *Kyrie* i *Gloria*, występuje notacja quasi neumatyczna, brak jest też oznaczeń tempa (podany jest za to czas trwania poszczególnych odcinków w tych częściach). W III części, *Credo* pojawiają się już wartości rytmiczne - ćwierćnuty, półnuty, triole, oraz podana jest liczba ćwierćnut w takcie (np. 21/4), ale nie ma jeszcze oznaczeń tempa. W *Sanctus* metra są zmienne i pojawiają się już oznaczenia metronomiczne tempa - por. przykł. 8. W *Agnus Dei* metrum jest zmienne (8/2, 4/2, 6/4, 2/2) i występują oznaczenia metronomiczne tempa (tempo jest stałe, ćwierćnuta = 60).

²⁷ B. Puchalska, ibidem, s. 48-50.

SANCTUS

1

J=60

The musical score is for the beginning of the Sanctus. It consists of five staves, each representing a different vocal part. The lyrics are: SANC-TUS! SANC-TUS! SANC-TUS! DO-MI-NUS DE-US; SA-BA-OTH! The tempo is marked *J=60*. The notation is simple, with notes and rests clearly visible. The lyrics are written below the notes, with some parts in all caps and some in title case. The score is written in a single system, with the staves numbered 1 through 5 on the left.

Przykład 8. *Sanctus* choralne, początek.

Należy zwrócić uwagę, że rytmika części choralnych jest znacznie uproszczona, co jest godne uwagi u kompozytora, który w wielu utworach operuje rytmiką bardzo złożoną. W częściach choralnych zdecydowanie przeważa faktura *nota contra notam*, przy zachowaniu naturalnej prozodii wokalne. Podyktowane jest to zapewne troską kompozytora o zrozumiałość tekstu. Fakt użycia w częściach choralnych *Mszy prostej* faktury *nota contra notam* - co stanowi wyraźny kontrast w zestawieniu ze złożoną, wielowarstwową partią taśmy - można wytłumaczyć jeszcze w inny sposób. Otóż kompozytor miał wówczas, na początku roku 1975, spore doświadczenie w pracy w studio elektronicznym²⁸, natomiast nie miał jeszcze na koncie własnych prób z muzyką choralną.

²⁸ W latach 1964-1973 B. Schaeffer skomponował *Assamblages I-III*, *Symfonię elektroniczną*, *Hommage à Strzebiński*, *Monodram*, *Koncert na taśmę*, *Synthi 100*, *Synthistory* oraz *Music for tape*; por. B. Gawrońska, *Utwory na taśmę Bogusława Schaeffera*, *Muzyka* 1975 nr 1, s. 57. Autorka wylicza, że do września 1973 roku łączny czas trwania utworów na taśmę skomponowanych przez B. Schaeffera w warszawskim Studio Eksperymentalnym (136'26") stanowił ponad połowę czasu trwania utworów polskich kompozytorów (257 minut).

2.2.6. Dynamika

Widoczne jest zróżnicowane traktowanie tego parametru w poszczególnych częściach, swoisty "rozwój". W *Kyrie* i *Gloria* brak jest oznaczeń dynamiki. Pierwsze takie oznaczenia pojawiają się w *Credo*. Jest to dynamika tarasowa, płaszczyznowa, z wyjątkiem słów „Ex Maria Virgine”, którym towarzyszy *diminuendo*. Wyróżnienie tych słów (poprzez zmianę dynamiki) zgodne jest z tradycją muzycznych opracowań tekstu *Ordinarium missae*. Płynne zmiany dynamiki (*crescendo*, *diminuendo*) pojawiają się na szerszą skalę w dwóch ostatnich częściach Mszy (*Sanctus*, *Agnus Dei*)²⁹.

2.2.7. Faktura

W zakresie faktury ma miejsce stopniowy rozwój od quasi-mikstrowego zestawienia kilku głosów melodycznych, typowego dla średniowiecznego organum (w *Kyrie*), do typowo homofonicznej faktury, z nadrzędną rolą najwyższego głosu i akompaniującymi pozostałymi głosami (w *Agnus Dei*)³⁰ - por. przykł. 9 i 10.

²⁹ Por. też B. Puchalska, *ibidem*, s. 44.

³⁰ Por. B. Puchalska, *ibidem*, s. 48-49.

KYRIE KARL

Handwritten musical score for "Kyríe Chóralne" by Karl. The score is written on five systems of staves. The first system has three staves with lyrics "KY-RIE E-... LE-I-SON. KY-RIE E-...". The second system has three staves with lyrics "LE-I-SON. KY-RI-...". The third system has three staves with lyrics "E-... LE-I-SON.". The fourth system has two staves with lyrics "CHRI-(I) - RE E-... LE-I-SON.". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f" and "p".

Przykład 9. *Kyríe* chóralne, początek.

<i>Kyrie</i>	równoległe kwinty; styl organum szkoły paryskiej	chorał gregoriański	quasi-neumatyczna	-	-	-
<i>Gloria</i>	wynik stosowania tzw. sum strukturalnych	chorał gregoriański	quasi-neumatyczna	-	-	-
<i>Credo</i>	afunkcyjna, brak dźwięku centralnego; wynik stosowania tzw. sum strukturalnych	swobodna	półnuty i ćwierćnuty (również z kropką i triole)	zmienne, np. 15/4, 13/4, 14/4, 10/4	-	płaszczyznowa
<i>Sanctus</i>	afunkcyjna, brak dźwięku centralnego; wynik stosowania tzw. sum strukturalnych	swobodna	brevis, całe nuty, półnuty i ćwierćnuty (również z kropką), triole półnutowe	zmienne, np. 4/2, 2/2, 11/2	półnuta = 60	stała oraz płynne zmiany (<i>crescendo</i> , <i>diminuendo</i>)
<i>Agnus Dei</i>	późnoroman-tyczna	diatoniczna, klasyczno-romantyczna	półnuty i ćwierćnuty, ósemki, triole ósemkowe i ćwierćnutowe	zmienne, np. 8/2, 4/2, 6/4, 2/2	ćwierćnuta a = 60	stała oraz płynne zmiany (<i>crescendo</i> , <i>diminuendo</i>)

Przykład 11. Historyczny rozwój wybranych elementów muzyki w częściach chóralnych *Mszy elektronicznej*.

2.3. TAŚMA

Omawiając partię taśmy Barbara Puchalska wymienia źródła dźwięku, sposoby ich organizacji oraz opisuje notację, natomiast pobieżnie omawia zagadnienie estetyki partii taśmy³¹. Puchalska z reguły przytacza komentarze samego kompozytora. Wspomina np. o możliwości rozdzielenia dźwięku w przestrzeni, jaką stwarza muzyka elektroniczna³² (co w

³¹ B. Puchalska, ibidem, s. 33-39. Por. też s. 62, gdzie autorka akcentuje korzystnie brzmiącą na taśmie stopliwość heterogenicznych źródeł.

³² B. Puchalska, ibidem, s. 72.

tradycji odpowiada doświadczeniom polichóralnym szkoły weneckiej). Jest też wzmianka o magicznej roli muzyki elektronicznej, która w elektronicznym *Sanctus* koncentruje się na „ostinatowych, głuchych rytmach, przywodzących na myśl taniec rytualny”³³.

Trzeba uwzględnić fakt, że praca Barbary Puchalskiej powstała ponad 30 lat temu. W ciągu tego czasu miał miejsce znaczny rozwój muzyki elektroakustycznej, komputerowej i różnych działań multimedialnych, a w ślad za tym nastąpił rozwój badań estetyki tej muzyki. Obecnie, po 36 latach od powstania *Mszy elektronicznej*, dzięki szerszemu kontekstowi, łatwiej jest mówić o partii taśmy niż wówczas, gdy dystans czasowy był zaledwie 4-letni.

2.3.1. Źródła dźwięku w materiale taśmy

W materiale taśmy wykorzystane zostały 3 rodzaje źródeł: elektroniczne, konkretne i chór chłopięcy.

Brzmienia czysto elektroniczne (uzyskane za pomocą generatorów przebiegów prostokątnych, piłokształtnych, generatorów impulsów oraz generatorów szumu białego), kształtowane były za pomocą filtrów, przesuwników widma, modulatorów. Schaeffer używał też nowoczesnego wówczas syntezatora Synthi 100.

Drugi rodzaj źródeł, należący do typu muzyki konkretnej, uzyskał kompozytor poprzez nagrane i przetworzone dźwięki fortepianu (w tym spreparowanych strun, dających tzw. efekt sztachety), trąbki, kotłów, dzwonów oraz fagotu (w tym celu wykorzystywane były też części tego instrumentu)

Zastosowane były również specjalne, ośmiostrunowe skrzypce³⁴, na których grał sam kompozytor. Jak informuje Bogusław Schaeffer: „Przy strunach o konwencjonalnym stroju umocowano (na tych samych kołkach) 4 dodatkowe struny, uzyskując przez to różne stroje, zależnie od napięcia tych strun”³⁵. Jest to specyficzna *scordatura*, która obejmuje trzy układy, zawierające każdorazowo normalny strój skrzypcowy (g, d, a, e) oraz dźwięki odległe o sekundę małą lub wielką, bądź o tercję małą lub wielką od normalnego stroju - por. przykł. 12.



Przykład 12. Strój skrzypiec 8-strunowych. Półnutami zaznaczony jest normalny strój; ćwierćnutami strój dodatkowych 4 strun.

³³ Ibidem.

³⁴ Skrzypce 8-strunowe były też używane przez Bogusława Schaeffera we wcześniejszym utworze elektronicznym *Assamblages* (1966).

³⁵ Cyt. za: B. Puchalska, ibidem, s. 97.

W organizacji rytmicznej brzmień instrumentalnych Bogusław Schaeffer stosował procedury serialne w celu osiągnięcia maksymalnej zmienności wartości rytmicznych³⁶. Serializację zastosował też kompozytor przy graficznym zapisie³⁷ partii perkusji³⁸.

Trzecim źródłem materiału taśmy był chór chłopięcy, który wykonał specjalnie napisane partie liczące od *unisono*³⁹ do dwudziestu głosów. Użycie na taśmie nagranych choru jest zabiegiem wspomagającym integralność całego utworu, gdyż dzięki temu taśma nie jest całkowicie obcym materiałem. Chór na taśmie staje się pośrednikiem pomiędzy brzmieniami elektronicznymi na taśmie, a częściami chóralnymi.

W poszczególnych częściach elektronicznych różny jest stopień złożoności materii muzycznej, ponadto różna jest zawartość wymienionych trzech źródeł; niekiedy na plan pierwszy wychodzą nagrane głosy wokalne, innym razem brzmienia czysto elektroniczne lub instrumentalne. Wszystkie trzy rodzaje źródeł, pomimo swej różnorodności, tworzą razem organiczną całość ekspresyjną.

2.3.2. Notacja taśmy

Partia taśmy zanotowana jest na papierze milimetrowym, z podziałką co 10 sekund. Notacja taśmy składa się z dwóch poziomo biegnących obiektów graficznych. W dolnej części za pomocą czarnej linii o różnej grubości przedstawiona jest dynamika, natomiast w części górnej za pomocą wielu linii o różnej grubości oraz punktów i różnych figur geometrycznych przedstawiony jest w przybliżeniu rodzaj i gęstość zdarzeń muzycznych. Czas zaznaczony jest ciągle, tzn. dodawany jest też czas trwania części chóralnych. Dodatkowo, mniej więcej co 10-20 sekund, pojawiają się napisy drukowanymi literami, po polsku i angielsku, które dokładnie określają źródło dźwięku albo rodzaj ekspresji, np. na początku *Kyrie*: „atmosfera / atmosphere”; „pojawia się jakiś głos / a voice” (por. przykł. 13).

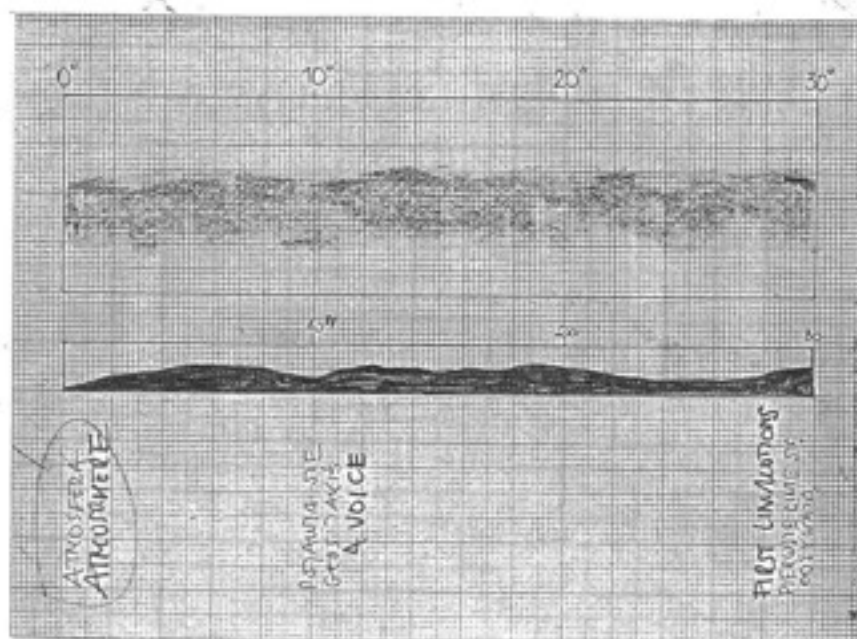
³⁶ Barbara Puchalska (ibidem, s. 38), korzystając ze szkiców kompozytora i rozmów z nim, podaje, że stosował on m. in. 12 wartości rytmicznych w skali od szesnastki do całej nuty połączonej z ćwierćnutą; wartości te różnią się niekiedy niuansami, przykładem może być ósemka i ósemka z kwintoli.

³⁷ Chodzi tu o kompozycje graficznych, prostych i złożonych, których kolejność była określana za pomocą ścisłych permutacji; por. B. Puchalska, ibidem, s. 37

³⁸ Należy zauważyć, że zasięg myślenia serialnego wśród kompozytorów polskich był jeszcze większy niż to opisała Iwona Linstedt w pracy *Dodekafonia i serializm w twórczości kompozytorów polskich XX w.*, Lublin, 2002.

³⁹ Przykładem *unisono* jest diatoniczny przebieg oparty na 3 dźwiękach z oktawy razkreślnej: g, a, h; jest on wyraźnie słyszalny na początku elektronicznego *Kyrie*. Podobny do niego jest przebieg chromatyczny, też oparty na 3 dźwiękach, z oktawy dwukreślnej: e, dis, d, również pojawiający się w elektronicznym *Kyrie*, około 1'06".

KYRIE



Przykład 13: *Kyríe* elektroniczne, zapis partyturowy partii taśmy, strona 1, 0-30".

2.3.3. Analiza audytywna

Wydarzenia muzyczne rozgrywające się na taśmie są bardzo plastyczne, teatralne; „coś mówią” - choć przeważnie są bez żadnego tekstu. Część elektroniczna, poprzedzająca część chóralną, ma stanowić - według wspomnianych założeń kompozytora - wprowadzenie w atmosferę danej części chóralnej i uzupełniać jej ekspresję.

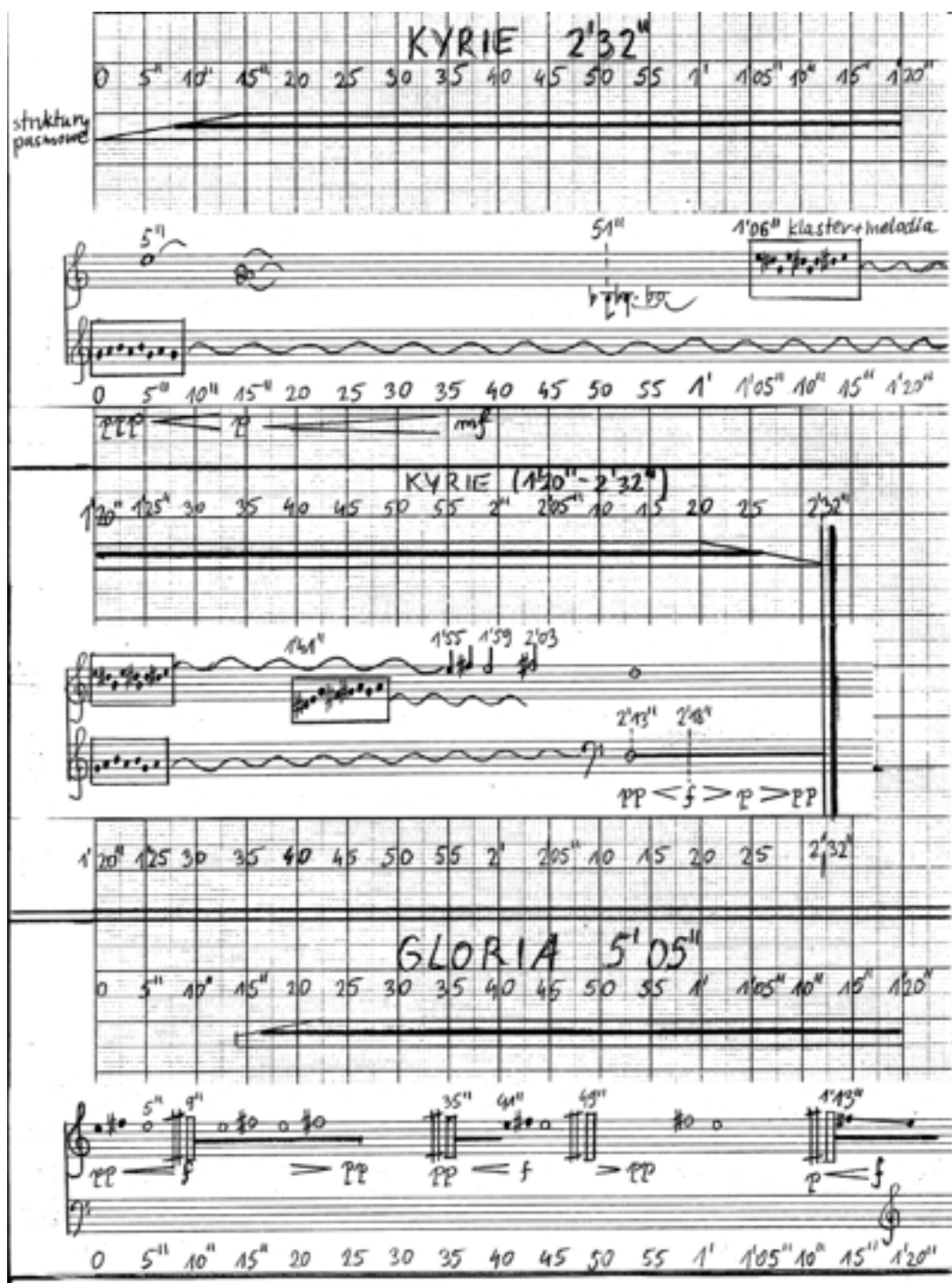
W materiale taśmy można wyodrębnić na podstawie analizy audytywnej dwa zasadnicze typy struktur, które są skonstruowane niezależnie od wymienionych trzech źródeł:

- struktury typu A, które można określić jako pasmowe - brzmienia ciągle, długo trwające, o powolnym rozwoju i powoli narastającej i słabnącej amplitudzie (dynamice);
- struktury typu B, które można określić jako impulsowe - krótkie impulsy, które w poszczególnych częściach utworu mają różny stopień zagęszczenia i różne tempo; struktury impulsowe składają się z dość regularnych impulsów, przypominając fakturę ostatekową.

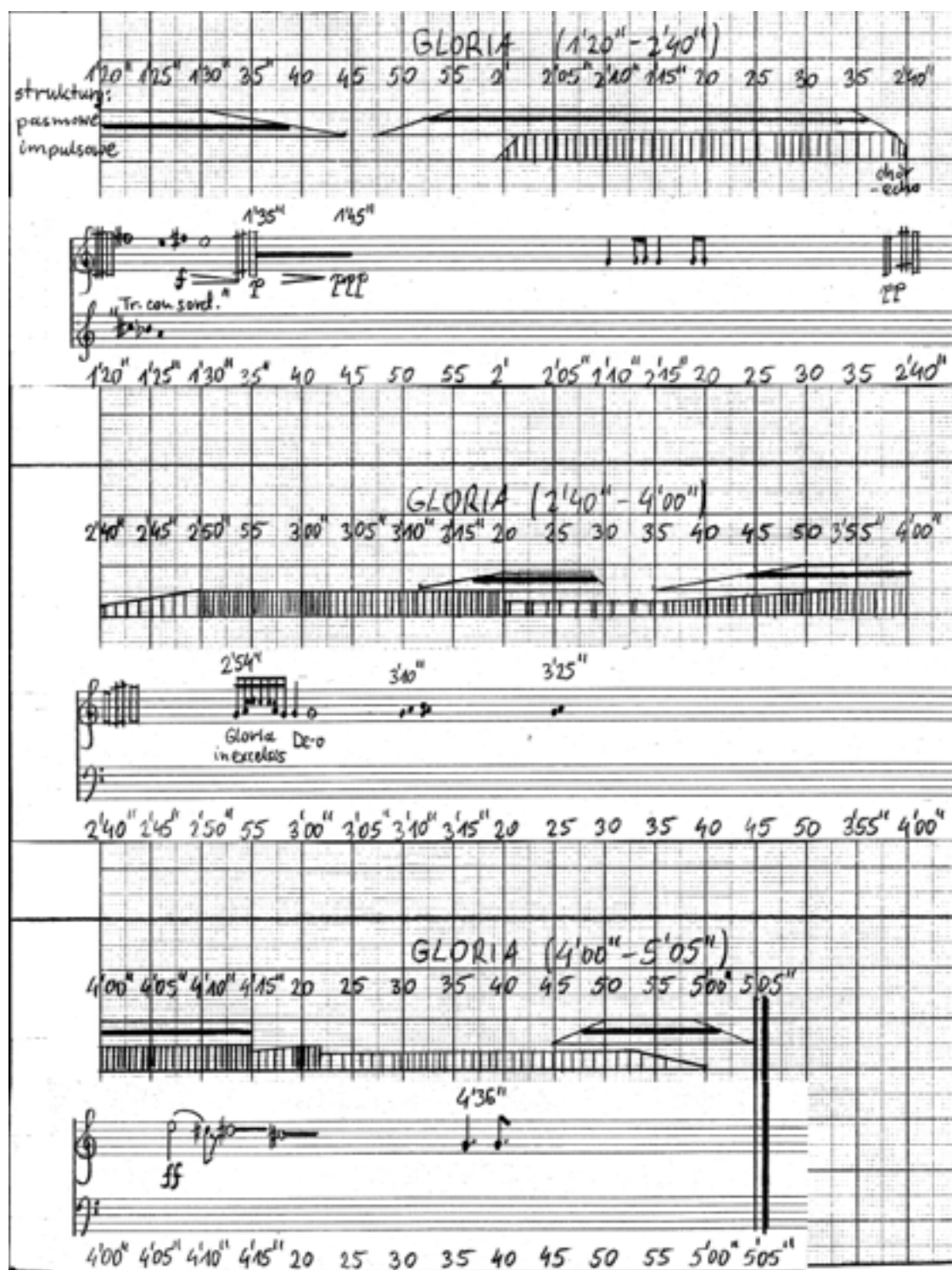
Obydwa typy struktur - pasmowe i impulsowe - występują w utworze zarówno w swej czystej postaci, jak i zmieszane ze sobą. Wśród części elektronicznych można wyróżnić części

jednofazowe, składające się tylko ze struktur pasmowych (jest to *Kyrie* i *Agnus Dei I*) oraz części dwufazowe, złożone ze struktur pasmowych i impulsowych (pozostałe części). Organizacja / faktura części elektronicznych jest zasadniczo odmienna od faktury części chóralnych. W chórze charakterystyczne jest myślenie homofoniczne (pomimo wspomnianego quasi-polifonicznego ruchu pojedynczych głosów), bez imitacji, kanonów itd., w partii taśmy natomiast występuje myślenie polifoniczne, przy czym pojedynczy „głos” może być złożoną strukturą barwową.

W elektronicznym *Kyrie* (trwającym 2'32") pojawiają się, jak wspomniano, tylko struktury typu A (pasmowe): rozwijające się powoli wysokie, jasne brzmienia syntetycznych organów i dzwonów, które korespondują z monotonną wokalizą nagranych głosów chłopięcych, rozgrywającą się na tle klasteru (bądź struktury podobnej do klasteru) dyskantów, również nagranych. Poszczególne warstwy stopniowo wychodzą na plan pierwszy i stopniowo zanikają, tworząc nieustanną powolną fluktuację. Materiał elektronicznego *Kyrie* jest bardzo złożony, ale ma jednoznaczną wymowę ekspresyjną: buduje nastrój uroczysty, tworzy sakralną przestrzeń, w którą wchodzi chóralne *Kyrie* - por. przykł. 14a. W przykładach 14a - 16 struktury pasmowe i impulsowe są przedstawione graficznie wewnątrz prostokąta w górnej części diagramu: pasmowe poprzez długą poziomą linię, impulsowe poprzez krótkie linie pionowe; rozszerzający i zwężający się prostokąt oznacza odpowiednio *crescendo* i *decrescendo*.



Przykład 14a. Analiza audytywna części elektronicznych *Kyrie* (całość) oraz *Gloria* (fragment od początku do 1'20").



Przykład 14b. Analiza audytywna części elektronicznej *Gloria* (od 1'20" do końca).

Kyrie, a także *Agnus Dei I* są częściami o przebiegu jednofazowym. Pozostałe części (*Gloria*, *Credo*, *Sanctus* i *Agnus Dei II*) są 2-fazowe, przy czym w każdej części pierwsza faza, trwająca na ogół mniej niż połowa danej części elektronicznej, zawsze nawiązuje do klimatu *Kyrie* - podobnym rodzajem brzmienia i powolnym tempem, typowym dla struktury A. Taka budowa przyczynia się do integracji całego cyklu, a jednocześnie wzmacnia nastrój skupienia, kontemplacji. Schaeffer nawiązuje przez to do idei narracji fragmentarycznej, a

więc jednoczesnego prowadzenia kilku wątków, co można zaobserwować np. w *Diario polacco '58* Luigi Nono, lub też - w dziedzinie literatury - w *Ulissesie* Jamesa Joyce'a.

Pierwsza faza *Glorii* (jej czas trwania to 5'05" - por. przykł. 14a i b) stanowi kontynuację brzmień *Kyrie* (struktury typu A, pasmowe), zaś w drugiej (od 1'47") pojawia się wiele rozmaitych brzmień, z reguły krótkich impulsów (struktury typu B, impulsowe), tworzących gęste ostinatowe struktury w wysokim i niskim rejestrze; są też pasma szumowe, a także chór chłopięcy śpiewający stopniowo zanikające pierwsze zdanie *Glorii*: „Gloria in excelsis Deo” (zdanie to zresztą występuje również na początku chóralnej *Glorii*). Dominują tu elektroniczne odgłosy jakby świerszczy lub cykad. Poprzez ową różnorodność materiału taśmy kompozytor zda się mówić: „wszystko co żyje, chwali Boga”. Druga faza *Glorii*, oparta przeważnie na impulsowej strukturze, jest uduchawiona. Stanowi ona zapowiedź dramatycznej, niezwykle ekspresyjnej drugiej fazy *Sanctus*.

W trwającym 2'43" *Credo* (por. przykł. 15a), pierwsza faza - składająca się wyłącznie ze struktur pasmowych - trwa tylko 1/6 tej części, do 41 sekundy. Występują w niej dwie struktury pasmowe:

1/ nagranie chóru śpiewającego oktawę c+c1; jest to pozostałość po końcowym akordzie C-dur z poprzedzającej części chóralnej - *Glorii*. Struktura ta trwa 41 sekund; jej dynamika obejmuje kilkakrotnie (4x) *crescendo* i *decrescendo* w granicach *ppp* - *p*, co sprawia, że struktura ta jest ledwie słyszalna. Chór w tej części elektronicznej jest bardzo mało wyeksponowany, stanowiąc tło dla warstwy elektronicznej i konkretnej - co odróżnia *Credo* od większości części elektronicznych⁴⁰.

2/ wielotony o wyraźnej elektronicznej proveniencji, których dynamika również wielokrotnie narasta i zmniejsza się, w zakresie *pp* - *f*; jest to struktura pierwszoplanowa. Trwa ona aż do 1'35", mieszając się od 30. sekundy z jedną ze struktur impulsowych.

W drugiej fazie *Credo*, począwszy od 42 sekundy, dominują struktury impulsowe, zmieszane w różny sposób ze strukturami pasmowymi. W tej fazie mamy do czynienia z polifonią czterech "głosów" - struktur, których przebieg dynamiki jest łukowy, ale kulminacje w poszczególnych głosach-strukturach się rozmiągają (nie nakładają się).

1/ Struktura pasmowa kontynuowana z pierwszej fazy (jako nr 2 - „wielotony...”); trwa od 42' do 1'35". Jej kulminacja dynamiczna przypada na czas 1'00" - 1'25" i potem dość szybko zanika.

2/ Struktura impulsowa - nieregularne, głuche brzmienia w bardzo niskim rejestrze, które mogą być kojarzone z *pizzicato* kontrabasów i wiolonczel. Jest to najdłuższa struktura tej części, trwa od 30. sekundy do końca (2'43"). Przebieg dynamiki jest łukowy: od *ppp* w 30. sekundzie, poprzez kulminację w 2'04", aż do stopniowego zaniku (*pp*) na końcu tej części (2'43").

3/ Struktura impulsowa - nieregularne, metaliczne brzmienia, przypominające brzmienie powstające poprzez pocieranie bardzo niskich strun fortepianu jakimś metalowym przedmiotem. Przebieg dynamiczny tej struktury, łukowy, jest następujący: od *ppp* na początku (1'10"), poprzez stopniowe narastanie i kulminację [*crescendo* do *fff*] (1'45"), pozostawanie na wysokim poziomie dynamicznym przez 18 sekund (do 2'03") aż do stopniowego zaniku - *diminuendo*, *morendo al niente* - w 2'14".

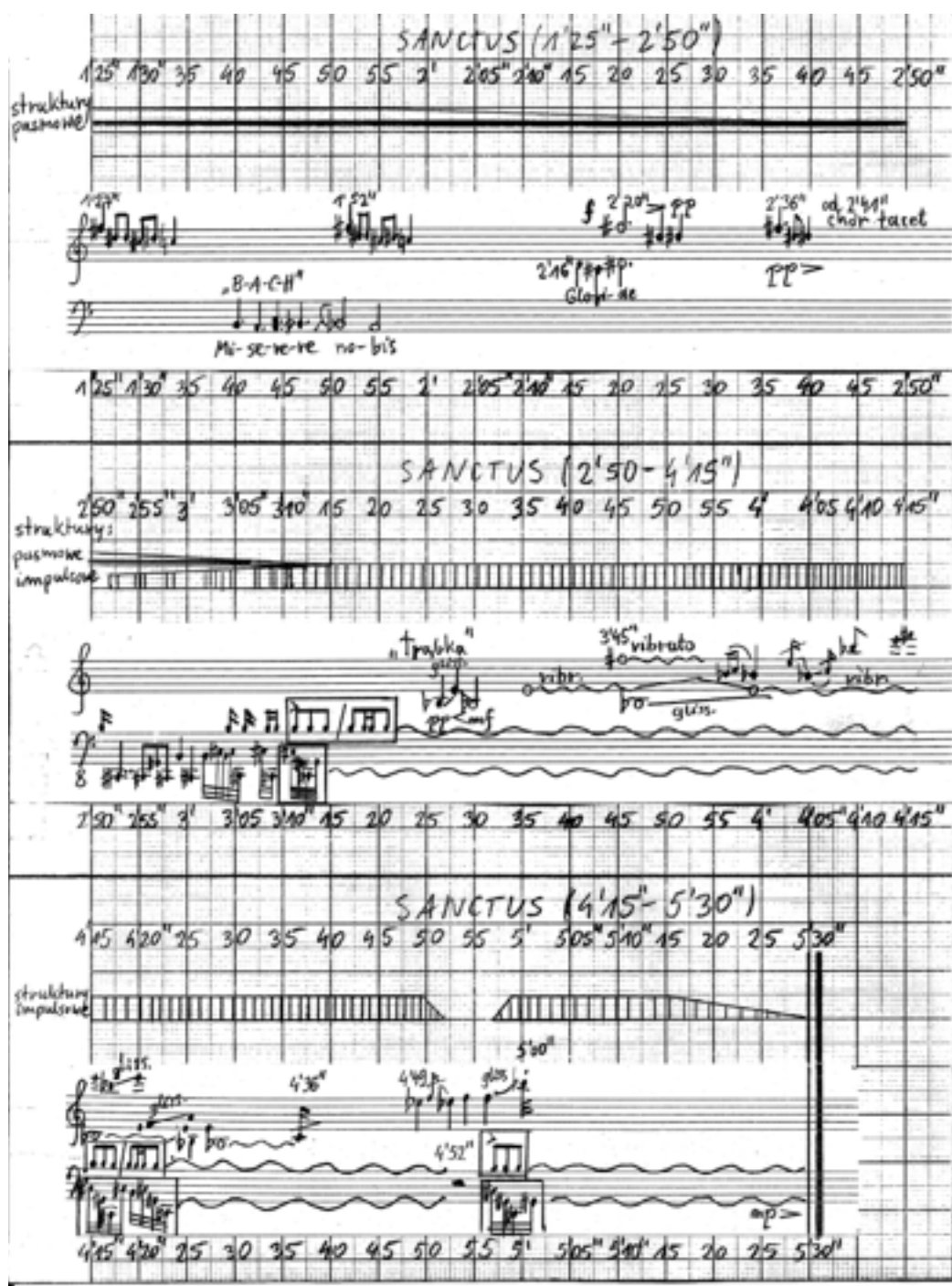
⁴⁰ Z wyjątkiem *Agnus Dei I*, zbudowanego wyłącznie z brzmień elektronicznych.

4/ Dzwony. Brzmienie dzwonów łączy w sobie obydwa typy struktur: początkowy zdecydowany impuls oraz długie wybrzmienie. Charakterystyczne są tu podwójne uderzenia dzwonów: pierwszy dzwon jest niższy (jego wysokość można zlokalizować około „b” z oktawy małej), drugi - o zdecydowanie słabszej dynamice - jest o sekundę wielką wyższy (na wysokości około „c1”). W warstwie brzmieniowej dzwonów można zaobserwować ścisłą regularność: pierwszy dzwon rozbrzmiewa co około 7 sekund (w czasie 1'28", 1'35", 1'41", 1'48", 1'55", 2'03", 2'10"), zaś drugi rozlega się 2 sekundy później. Dzwony trwają od 1'13" do 2'12".

Credo jest najbardziej złożone wśród części elektronicznych w sensie ilości różnych warstw brzmieniowych. Pomimo obecności struktur impulsowych, przeważają brzmienia o powolnym narastaniu i wygasaniu. Jest to część o spokojnym przebiegu, pełna wewnętrznego skupienia, zasluchania, mniej ekspresyjna niż *Gloria* i *Sanctus*.



Przykład 15a. Analiza audytywna części elektronicznych *Credo* (całość) oraz *Sanctus* (fragment od początku do 1'25").



Przykład 15b. Analiza audytywna części elektronicznej *Sanctus* (od 1'25'' do końca).

Elektroniczne *Sanctus*, najdłuższa część utworu (5'30''), składa się z dwóch odrębnych faz, które są wyjątkowo silnie skonstrastowane (por. przykł. 15a i b). W pierwszej fazie (do 2'52'') dominują struktury pasmowe: na tle długich, sztucznie wydłużanych wysokich brzmień dzwonów (przypominających brzmienia dzwonów w *Kyrie*) słychać nagrany chór męski i chłopięcy z wyraźnie słyszalnym tekstem „Jezu Chryste” oraz „miserere nobis”⁴¹.

⁴¹ Są to niektóre fragmenty tekstu Glorii, które nie występują w chóralnej *Glorii*.

W drugiej fazie elektronicznego *Sanctus* (od 2'52") dominują struktury impulsowe. Początkowe pojedyncze, głucho brzmiące impulsy stają się coraz gęściejsze. Użyte są tu najprawdopodobniej przetworzone (przede wszystkim przetransponowane około 2-3 oktawy w dół) *pizzicata* skrzypiec i również transponowane w dół brzmienia kotłów. Gęste struktury impulsowe tworzą ostateczny akompaniament dla przeraźliwych brzmień, które przypominają przekształcony wysoki ludzki głos, bądź przekształcone dźwięki trąbki. Jest to pierwszy punkt kulminacyjny utworu (drugą kulminację tworzą końcowe partie elektronicznego *Agnus Dei II*).

Jednofazowe *Agnus Dei I* (przed chóralnym) jest homogeniczne, proste w budowie i krótkie (tylko 1'22"). Jest ono jakby ekstraktem długich brzmień syntetycznych organów wziętych z *Kyrie* (struktura A - por. przykł. 16).

The image shows a handwritten musical score for two parts of 'Agnus Dei'. The first part, 'AGNUS DEI I', has a duration of 1'22" and includes a 'strukturę pasmowe' (spectral structure) section. The second part, 'AGNUS DEI II', has a duration of 2'09" and includes a 'Soprano solo' section. The score is written on a grid background and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 16. Analiza audytywna części elektronicznych *Agnus Dei I* i *Agnus Dei II*.

Elektroniczne *Agnus Dei II*, dokonponowane kilkanaście lat po powstaniu *Missa elettronica*⁴², jest dwufazowe (por. przykł. 16), przy czym obydwie fazy zawierają struktury pasmowe:

⁴² *Agnus Dei II* powstało 1986-87, przy współpracy Marka Chołowieckiego.

- pierwszy odcinek (do 55') nawiązuje do *Kyrie*; występuje tu grany pianissimo, w tempie *largo*, z wykorzystaniem barwy elektronicznych organów⁴³, motyw b-a-c-h, zharmonizowany w sposób ulubiony przez B. Schaeffera - za pomocą par akordów o pokrewieństwie mediantowym, przesuniętych o sekundę wielką: b, D, c, E;

- drugi odcinek to trwający niewiele ponad minutę cytat: nagranie końcowego fragmentu *Agnus Dei* z *Mszy symfonicznej* (1986) Bogusława Schaeffera. Partię sopranu solo śpiewa Elżbieta Towarnicka. Cały utwór kończy się potężnym akordem E-dur orkiestrowego tutti, towarzyszącym słowu „pacem” z tekstu „Dona nobis pacem”. Jest to druga kulminacja utworu - jak się wydaje, nieco za krótka.

Poprzez umieszczenie struktur pasmowych zarówno w pierwszej części elektronicznej (*Kyrie*) jak i w obu końcowych częściach (*Agnus Dei I* oraz *Agnus Dei II*) kompozytor tworzy klamrę, spinającą cały utwór.

2.3.4. Organizacja wysokości dźwięku a aspekty tonalności

Zdarzenia dźwiękowe pojawiające się na taśmie mają niekiedy bardzo wyraźną wysokość dźwięku. Dotyczy to zwłaszcza nagranych fragmentów chóralnych, ale także brzmień elektronicznych i konkretnych, w których można czasem usłyszeć wyraźne wysokości dźwięku. Interesujące efekty daje prześledzenie tych wyraźnie słyszalnych wysokości dźwięku pojawiających się na taśmie i skonfrontowanie ich z aurą wysokości dźwięku w częściach chóralnych.

Barbara Puchalska ma częściowo rację (tylko w odniesieniu do niektórych części chóralnych, zwłaszcza *Credo* i *Agnus Dei*) w cytowanym powyżej stwierdzeniu: „Harmonika *Mszy* jest całkowicie afunkcyjna. Charakteryzuje ją nieustanna wędrówka, wynikająca z braku akordu centralnego”⁴⁴. W skali makro, w skali całego utworu można bowiem zaobserwować centralizację wokół wybranych dźwięków, które tworzą między sobą zależności znane z muzyki tonalnej.

W dolnej części diagramu w przykładach 14a - 16 zaznaczone są wysokości dźwięku, które można zidentyfikować w partii taśmy. Przedstawione są wysokości dźwięku wszystkich trzech źródeł, które znajdują się na taśmie: elektronicznych, konkretnych i chóru chłopięcego.

W rozpoczynającym utwór elektronicznym *Kyrie* na tle długich brzmień dzwonów nagrane dyszkanty śpiewają dźwięki e² -fis² (1'55" - 2'05"). Są to pierwsze wyraźnie rozróżnialne wysokości dźwięku w utworze. Z kolei *Msza* kończy się potężnym akordem E-dur, realizowanym przez tutti orkiestry i chóru (finał *Agnus Dei II*). Centralizacja wokół „e” jest więc bardzo wyraźna: w ten sposób utwór się rozpoczyna i kończy, stanowiąc ramy, rodzaj klamry. Wewnątrz *Mszy* centralizacja wokół dźwięku „e” jest też wyraźna na początku elektronicznej *Glorii*: e² -fis² nagranych dyszkantów, podobnie jak w elektronicznym *Kyrie* - por. przykł. 13a i 13b (dolne części diagramu).

Jednak chóralne części, które następują po elektronicznych, mają swoją własną tonalność, niezależną od „tonalności” części elektronicznych. W chóralnym *Kyrie* występuje finalis d/F (odpowiada to równoległym tonacjom d-moll i F-dur). W piątej sekundzie elektronicznego *Kyrie*, a więc na początku utworu, wyraźnie słychać dźwięk e², śpiewany

⁴³ Kompozytor zastosował m. in. nowoczesne wówczas urządzenie przetwarzające Yamaha REX 50.

⁴⁴ B. Puchalska, ibidem, s. 54.

przez głos dyszkantowy. Trwa on do około 34 sekundy. W międzyczasie, około 12 sekundy⁴⁵ pojawia się klaster wielkosekundowy $g^1+a^1+h^1$, i trwa aż do 2 minuty i 10 sekundy. Na tle tego klasteru śpiewana jest monotonna melodia (stale w tych samych wartościach rytmicznych), składająca się z dźwięków należących do tego klasteru: $g-a-h-a-h-a-g-a-g$ (w oktawie razkreślnej). W dalszym przebiegu to właśnie te dźwięki, „g” oraz „a” będą składnikami akordu dominującego na początku chóralnej części Gloria. Tak więc, to nie w chóralnym *Kyrie*, lecz dopiero w chóralnej *Glorii* znajduje się kontynuację aury wysokości dźwiękowych zasygnalizowana w początkowym fragmencie elektronicznego *Kyrie*. Następnie w *Kyrie*, w momencie 1'06", pojawia się w wysokim rejestrze klaster małosekundowy $e^2+dis^2+d^2$, stanowiąc przeciwstawienie dla wspomnianego klasteru wielkosekundowego. Klaster małosekundowy, w podobny sposób jak wcześniej klaster wielkosekundowy, stanowi tło dla monotonnej melodii $e^2-dis^2-h^1-e^2-dis^2-h^1-d^2-dis^2-e^2$. Melodia ta trwa od 1'06" do 1'30", jednak sam klaster trwa dłużej - do 1'55", kiedy to przechodzi on w bardzo wyraźnie i głośno artykułowaną melodię, złożoną z dźwięków $e2-fis2$. Określając w przybliżeniu rytm tej melodii da się wyróżnić najpierw dwie ćwierćnuty, a następnie dwie półnuty. W międzyczasie jednak, w 1'41" pojawia się jeszcze jedno zdarzenie dźwiękowe, które można odnieść do centralnego dźwięku „e”: wokaliza w głosie dyszkantowym, w oktawie razkreślnej: $dis-e-g-fis-gis-a-g-a$ (dźwięki o jednolitej rytmice). Tonalne ciążenie do centralnego dźwięku „e” wzmocnione jest poprzez dźwięk tenuto „h” stanowiący rodzaj dominanty (bądź *repercussio*), od 51 sekundy do ok. 1'20".

W sumie tonalność *Kyrie* elektronicznego można sprowadzić do oddziaływania dwóch równoległych tonacji: e-moll i G-dur, przy czym dominuje aura tonacji e-moll, zaś aura tonacji G-dur jest wyraźnie słyszalna tylko od około 12. do 51. sekundy (klaster wielkosekundowy w oktawie razkreślnej $g+a+h$); w pozostałych fragmentach *Kyrie* jest ona bardzo cicha, stanowiąc rodzaj tła. W końcowych partiach elektronicznego *Kyrie*, od 2'13" do końca (do 2'32") następuje zmiana tonacji („modulacja”?): pojawia się dźwięk „d” z oktawy małej. Należy to interpretować jako przygotowanie chóralnego *Kyrie* (podanie dźwięku inicjalnego chórowi), które jest utrzymane w aurze innej pary równoległych tonacji: d-moll i F-dur.

3. Wykonania *Mszy elektronicznej* w różnych wersjach

Msza elektroniczna była niekiedy wykonywana w wersji czysto elektronicznej, bez chóru. Miało to miejsce np. w kościele na Salwatorze w Krakowie w latach 80. ubiegłego wieku; czas trwania takiej wersji wynosi około 20'.

Z kolei 16 sierpnia 2009 roku w katedrze Sankt Jakob w Innsbrucku *Msza elektroniczna* była wykonana w wersji na chór i taśmę podczas liturgii mszy świętej; wówczas pełny czas trwania wyniósł 1 godzinę 20 minut i 40 sekund. Była to wersja wielokanałowa (6 kanałów). Części chóralne były odtwarzane z taśmy z tylnej części kościoła (z tzw. chóru). Reżyserem dźwięku był Marek Chołoniewski, któremu zawdzięczać powyższe informacje o wykonaniach w wielu wersjach. Utwór bywa wykonywany także w filharmoniach:

⁴⁵ Ściśle rzecz biorąc, klaster ten jest obecny na taśmie od początku tej części, ale bardzo cicho, powiedzmy *ppp*, ale dopiero w 12 sekundzie ma miejsce *crescendo*, powiedzmy do dynamiki *piano*, i odtąd jest on wyraźnie słyszalny.

- w Filharmonii Krakowskiej w 1987 roku, przez Chór Filharmonii Krakowskiej pod kierunkiem Bronisławy Wietrzny;
- w Filharmonii Rzeszowskiej w 1996 roku w wykonaniu Chóru Katedry Wychowania Muzycznego Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie pod dyrekcją Marty Wierzbieniec.

Reżyserem dźwięku podczas każdego wymienionego koncertu był Marek Chołoniewski.

Wyjątkowy koncert miał miejsce 23 września 1996 roku w kościele Św. Katarzyny w Krakowie. *Msza elektroniczna* Schaeffera była wówczas częścią niezwykle oryginalnego projektu Andrzeja Chłopeckiego i Ewy Obniskiej pod tytułem „Meta-Msza”. Oprócz Mszy elektronicznej wykonano wówczas następujące utwory: *Alleluja, Gloria, Credo* Mikołaja z Radomia; *Missa super "O gloriosa Domina"* Marcina Mielczewskiego; *Cztery utwory liturgiczne* Pawła Szymańskiego; *Agnus Dei* Krzysztofa Pendereckiego oraz śpiewy chóralu gregoriańskiego i improwizacje organowe Juliana Gembalskiego⁴⁶.

4. Postmodernistyczne cechy *Mszy elektronicznej*.

Intertekstualność. Cytaty i autocyty

4.1. Cytaty i inspiracje chorałem gregoriańskim

Barbara Puchalska w swej pracy magisterskiej poświęconej *Mszy elektronicznej* zauważyła, że w melice *Kyrie* i *Glorii* można odnaleźć wyraźne inspiracje chorałem gregoriańskim⁴⁷. W *Glorii* dostrzegła ona frazę inicjalną z IV mszy gregoriańskiej *Cunctipotens Genitor Deus*, a także podobieństwo do XV mszy gregoriańskiej *Dominator Deus*. W *Kyrie* dostrzegła Puchalska chorałowy charakter meliki oraz układ interwałowy podobny do II *Kyrie* gregoriańskiego z *Cantus ad libitum* i *Kyrie* z *Missa Regia* Du Monta. Jednak podobieństwa te dotyczą tylko bardzo krótkich odcinków wymienionych części; w całości zarówno *Kyrie* jak i *Gloria* są oryginalnymi twórcami inwencji kompozytora, który - stosując zabieg archaizacji⁴⁸ - umiejętnie naśladuje tu styl średniowiecznego organum.

4.2. Autocyty

Jak podaje Ludomira Stawowy, we fragmencie *Mszy elektronicznej* z tekstem „et cum Spirituo Tuo” Bogusław Schaeffer użył cytatu z własnego bardzo wczesnego utworu *Trzy*

⁴⁶ Koncert ten był retransmitowany w programie II Polskiego Radia w ramach cyklu "85 Koncertów na 85-lecie Polskiego Radia". Komentarz do tej audycji był następujący: "Sztuka religijna nie zna historycznych granic. Przypominamy liturgię poświęconą Archaniółowi Michałowi, podczas której polska muzyka dawna spotkała się ze współczesną. We wrześniu 1996 roku ten wyjątkowo eklektyczny koncert otworzył Sezon Koncertowy Europejskiej Unii Radiowej. Zgrzebne arcydzieła mistrzów średniowiecza i renesansu znalazły ciekawy kontrapunkt w ultranowoczesnej brzmieniowo "Mszy elektronicznej" Schaeffera, a romantyczny rozmach Pendereckiego rozładował się w medytacyjnym "Amen" Góreckiego. Ile w tych iskrzących konfiguracjach estetycznej prowokacji, a ile historycznej oraz duchowej ciągłości - ocenicie Państwo sami. Zaprasza Joanna Grotkowska." - por. <http://www.polskieradio.pl/8/537/Artykul/265005,MetaMsza-na-85lecie>

⁴⁷ B. Puchalska, ibidem, s. 45-46.

⁴⁸ Por. Puchalska, ibidem, s. 93.

krótkie utwory na fortepian (1944/46), z końcowego fragmentu *Marsza* będącego środkowym z trzech utworów⁴⁹. Prawdopodobnie chodzi tu o fragment chóralnej *Glorii*: „Cum Sancto Spiritu [in gloria Dei Patris]” lub też o fragment chóralnego *Credo*: „Et in Spiritum Sanctum, [omnium et vivificantem]”, gdyż tekst „et cum Spirituo Tuo” we *Mszy* nie występuje.

W 1986 roku powstała *Msza symfoniczna* na orkiestrę z trzema partiami solowymi: sopran, saksofon sopranowy i skrzypce (11 lat po *Mszy elektronicznej*). Bogusław Schaeffer wykorzystał w niej obszerne partie *Mszy elektronicznej*, zgodnie z wyznawaną przez siebie zasadą, aby „już skomponowane skomponować jeszcze raz, aby w ten sposób uzyskać wyższy stopień techniki i większą intensywność substancji”⁵⁰.

Jednak nie tylko w nowszym utworze Schaeffer wykorzystał fragmenty utworu starszego, ale także odwrotnie - do swej pierwszej wersji *Mszy elektronicznej*, pochodzącej z 1975 roku, dodał w kolejnej wersji cytaty z *Mszy symfonicznej* (utworu późniejszego o 11 lat). W nowszej wersji *Mszy elektronicznej* ostatni fragment taśmy, po chóralnym *Agnus Dei*, wzięty jest właśnie z *Mszy symfonicznej*. Wykorzystane zostało nagranie, w którym partię sopranu solo śpiewa Elżbieta Towarnicka.

5. Rezonans i recepcja

Istotną właściwością postawy twórczej Bogusława Schaeffera jest tendencja do wykorzystywania możliwości muzyki, co wiąże się z poszukiwaniem nowego kształtu muzyki w każdym komponowanym utworze. W *Mszy elektronicznej* jest to związane z trzema zagadnieniami:

1/ Użycie nowej obsady. Chodzi o obsadę niecodzienną, rzadko stosowaną lub nawet w ogóle nową, nie używaną dotąd - zestawienie chóru chłopięcego a cappella i brzmień elektronicznych odtwarzanych z taśmy było wówczas, w 1975 roku, dość rzadkie; nowością było też zestawienie w jednym utworze polifonii wokalne z muzyką elektroniczną; obsada taka nie była dotąd stosowana w muzyce liturgicznej - przeznaczonej do wykonania podczas mszy św.

2/ Użycie nowej faktury, stosowanej w ramach normalnej, tradycyjnej obsady. W partiach chóru Schaeffer rezygnuje w ogóle z 4-głosu, który był typowy dla polifonii wokalne, występuje natomiast obsada 2-, 3-głosowa oraz od 5 do 8 głosów, a na taśmie nawet dochodzi do 20 głosów.

3/ Idea stylu historycznego. Styl ten nie jest ani pastiszem czy stylizacją, lecz stopem wielu technik i stylów harmonicznym. Jest to stop najwyższej próby i choć wyraźnie słyszalna jest proveniencja technik w poszczególnych częściach chóralnych, bynajmniej nie brzmi on eklektycznie.

Swą *Mszą elektroniczną* wszedł Bogusław Schaeffer zdecydowanie w nurt postmodernizmu, niezwykle oryginalnie zestawiając techniki bardzo odległe w czasie, np. starą technikę wczesnośredniowiecznego organum z techniką najnowszą - jak np. przetwarzanie brzmień syntetycznych, brzmień muzyki konkretnej i brzmienia głosu ludzkiego.

⁴⁹ Por. L. Stawowy, ibidem, s. 17.

⁵⁰ L. Stawowy, ibidem, s. 153

Postmodernistyczne aspekty w *Mszy elektronicznej* dostrzeżono od razu, ale nie od razu zostały zaakceptowane. Pierwsze reakcje krytyków po prawykonaniu *Mszy elektronicznej* były ambiwalentne: Zygmunt Mycielski i Stefan Kisielewski zajęli krytyczne stanowisko, natomiast Bohdan Pociąg, retorycznie pytający, był zachwycony:

"Oto dwa żywioły, dwie sfery zdawałoby się sprzeczne, przeciwstawne sobie: stara liturgia i nowa muzyka. Czy można je dzisiaj pogodzić, zespolić? Czy możliwy jest utwór muzyczny ściśle związany z liturgią, a przy tym, czy mimo to, pisany na wskroś współczesnym, nowoczesnym językiem dźwiękowym, z zastosowaniem szmerów, szumów i pasm dźwięków "sztucznych", preparowanych i generowanych? Z ową niezwykle bogatą i rozległą sferą brzmień autonomicznych, z całym królestwem wyzwolonego dysonansu?"⁵¹

Bardzo pozytywnie oceniła *Mszę elektroniczną* Magdalena Długosz, która była obecna na prawykonaniu utworu podczas XX Warszawskiej Jesieni w 1976 roku. Stwierdziła ona, że „utwór ten stanowił dla niej wstrząs, objawienie, bo nikt tak wówczas nie komponował”⁵².

Zygmunt Mycielski bardzo krytycznie ocenił części choralne:

„Słuchając, dostrzegam tylko narastanie harmoniczne, od surowego *Kyrie* po *Agnus Dei*. Jednakże harmonika końcowych partii brzmi tu brudno, eklektycznie, i sprawia wrażenie przypadkowych przewrotów, czy wręcz 'źle zharmonizowanych' zadań szkolnych. Te 'sumy strukturalne' nie dały jednolitego harmonicznego rezultatu, nie przekonują, nie wiadomo co to za styl, czy to jest nowe, czy stare”⁵³.

Mycielski akceptował natomiast części elektroniczne:

„...interludia z taśmy najbardziej mi się podobały, duże ich odcinki są zrobione z naturalnych i przekształconych głosów i ta wokalistyka pięknie się przeplata z żywym chórem...”⁵⁴

Stefan Kisielewski, podobnie jak Zygmunt Mycielski, pozytywnie ocenił części elektroniczne, ale części choralne go nie przekonały:

„Elektroniczne partie *Mszy* wydały mi się bardzo piękne i oryginalne, gdy natomiast słuchałem owych akordowych gładkich partii chóru *a capella* pomyślałem sobie, że są to przecież pastisze, zamierzona, uintensywniająca stylizacja dawności.”⁵⁵

Kisielewski pytał dalej, odnosząc swe pytania także do utworów H. M. Góreckiego (*Euntes ibant et flebant* oraz *Amen*) na chór a capella, również wykonanych podczas Warszawskiej Jesieni 1976:

„Czyżby stylizacja, neoklasycyzm, eklektyzm, antologiczność okazały się pomysłem nie do pogardzenia, ba, ratunkiem nawet? Czyżby awangarda była armią potencjalnych dezertów?! Oto pytanie - hi, hi.”⁵⁶

Ostatnie, retoryczne pytanie, było w tamtych czasach wyjątkowo trafne, wszak właśnie w połowie lat 70. dokonywał się w Polsce postmodernistyczny zwrot, charakteryzujący się zainteresowaniem muzyką dawniejszą. Spektakularnego zwrotu, ogólnie znanego, dokonali wówczas dwaj kompozytorzy, którzy wcześniej należeli do zdecydowanej awangardy: Penderecki i Górecki (który w latach 1959-60 skomponował m. in. dwa utwory orkiestrowe za pomocą techniki serialnej - *I Symfonia* 1959 oraz *Scontri*). Dokonania Góreckiego (*III Symfonia* z roku 1976) i Pendereckiego (utwory poczynawszy od *Przebudzenia Jakuba* w 1974, np. *II Symfonia* zwana *Bożonarodzeniową* lub *Wigilijną* z roku 1980) wpisały się w szerszy

⁵¹ B. Pociąg, *Missa elettronica*, Polska, nr 10 (266) - 1976, s. 52.

⁵² Rozmowa z Magdaleną Długosz z 30.11.2009. Cytat z pamięci.

⁵³ Z. Mycielski, *Chór Kurczewskiego śpiewa Góreckiego i Schaffera*, Ruch Muzyczny 1976 nr 23.

⁵⁴ Z. Mycielski, *ibidem*.

⁵⁵ Stefan Kisielewski, *Jesienne myśli muzyczne*, Tygodnik Powszechny 1976 nr 43.

⁵⁶ S. Kisielewski, *ibidem*.

nurt, tzw. nowego romantyzmu⁵⁷, do którego należało też wielu innych kompozytorów, jak np. Aleksander Lasoń, Eugeniusz Knapik, czy Aleksander Krzanowski. Bogusław Schaeffer stał w opozycji do tych działań, nie zwrócił się jawnie ku tradycji, jak to uczynili wspomniani kompozytorzy, niemniej jednak jego *Msza elektroniczna*, pochodząca właśnie z połowy lat 70. (z roku 1975), taką właśnie problematykę podejmuje. Dodajmy - podejmuje w sposób odmienny od pozostałych polskich kompozytorów. Odmienność polega na:

- zastosowaniu różnych stylów harmoniczych w jednym utworze;
- użyciu "dalekich odpowiedników" stylów, zamiast jawnego nawiązania do nich;
- włączeniu do utworu interludiiów elektronicznych.

XXXXX

Z dzisiejszej perspektywy, po 36 latach od powstania utworu, dostrzega się oryginalność tamtego ujęcia. Wybitnie nowa była tam owa polistylistyka, obejmująca wiele technik historycznych twórczo przetworzonych w jednym utworze⁵⁸. W przeciwieństwie do krytycznego sądu Mycielskiego na temat harmoniki w częściach chóralnych *Mszy*

elektronicznej, Stanisław Dąbek zwraca np. uwagę na wyjątkowość stylu harmonicznego:

„Jego polistylistyka współbrzmieniowa, wiążąc twórczo elementy heterogeniczne, uzyskuje walor nowoczesności, oryginalności i wyrafinowania (qualitatis trudno osiągalnej w nowej muzyce). Konstruowana teoretycznie - dodajmy perfekcyjnie - ujawnia bynajmniej niemechanicznie całe bogactwo niuansów brzmieniowych tkanki dźwiękowej. Koncypowana do tekstów mszalnych tworzy organiczny niemal związek z jego strukturami - formalnymi i semantycznymi. Ekspozując deklamację tekstu, podkreślając jego głęboką symbolikę teologiczną, wpisuje się znacząco w wielką tradycję duchowości muzyki kościelnej”⁵⁹

Ludomira Stawowy podkreśla oryginalną koncepcję „fakturalną” – „stopniową komplikację partii chóralnej (w kolejnych częściach) i upraszczanie fragmentów elektronicznych”⁶⁰.

Stanisław Dąbek podkreśla też „twórczo odczytaną duchowość tekstów mszalnych”⁶¹ oraz „świadomą, staranną selekcję środków (...), znaczącą u kompozytora o orientacji awangardowej”⁶² i dodaje:

„Stopień selekcji oraz sposób wykorzystania tych środków świadczy o rozumieniu istoty gatunku muzyki kościelnej, jej duchowości, funkcji i odrębności (...). Gatunek mszy bowiem, muzyki par excellence liturgicznej, z pewnością nie jest kreacją wyłącznie artystyczną. *Missa elettronica* przełamuje właśnie hegemonię mszy koncertowej w kontekście polskiej twórczości II poł. stulecia, stanowiąc propozycję stylu nowoczesnej muzyki liturgicznej.”⁶³

Msza elektroniczna jest jednym z częściej wykonywanych utworów Schaeffera, jest utworem uznanym, znaczącym. Znamienne jest jednak, że sam kompozytor nie umieścił tego utworu w zestawieniu ukazującym rozwiązania istotnych problemów i zastosowane techniki. Przy roku 1973 wymieniona jest technika „otwartych dyspozycji”, zastosowana w *Tentative music* na

⁵⁷ Por. P. Strzelecki, *"Nowy romantyzm" w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*, Kraków 2006.

⁵⁸ U wielu polskich kompozytorów należących do nurtu postmodernizmu ma miejsce twórcza asymilacja elementów jednej, na ogół, epoki historycznej - np. w twórczości Pawła Szymańskiego epoką tą jest barok, a u Krzysztofa Pendereckiego późny romantyzm.

⁵⁹ S. Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku. 1900-1995*, Warszawa 1996, s. 212.

⁶⁰ L. Stawowy, ibidem, s. 125, cyt. za S. Dąbek, *Twórczość mszalna...*, s. 299.

⁶¹ S. Dąbek, ibidem s. 298.

⁶² Ibidem, s. 299.

⁶³ Ibidem, s. 299-300.

159 instrumentów: utwór ten może być wykonany przez jeden instrument lub przez 5, 9, 15, 19, 59 lub 159 instrumentów⁶⁴. Następnie, przy roku 1977, wymieniona jest tzw. technika „otwartej partytury”, zastosowana w *Gravesano*, a także w rozszerzonej postaci w *Konercie na dwa fortepiany - osiem rąk - i orkiestrę* oraz w *Nonplusultra*⁶⁵. Rok 1975 - czas powstania *Mszy elektronicznej* - w tym zestawieniu w ogóle się nie pojawia. Zapewne kompozytor uznał, że w utworze tym nie pojawia się żadne oryginalne rozwiązanie techniczne.

Msza elektroniczna była pierwszym utworem religijnym Schaeffera; potem powstały: *Miserere*, *Te Deum*, *Stabat Mater*, *Missa Brevis*, *Msza symfoniczna*, *Missa in honorem Mariae Beatae Virgine* i inne. Jednak to pierwsze dzieło religijne zachowuje do dziś świeżość; jest żywą, przekonującą muzyką religijną liturgiczną, pełną mistycznych uniesień. Dziełem tym Bogusław Schaeffer wyraźnie się określił - jest kompozytorem zarazem awangardowym i postmodernistycznym, opowiadającym się za wartościami, duchowymi, humanistycznymi.

⁶⁴ Por. Bogusław Schaeffer. *50 Jahre...*, s. 8.

⁶⁵ Por. Bogusław Schaeffer. *50 Jahre...*, s. 8.