

CHARAKTERYSTYKA TWÓRCZOŚCI RELIGIJNEJ ROMANA PALESTRA¹

Wieloletnia nieobecność muzyki Romana Palestra na estradach koncertowych kraju i w programach radiowych Polskiego Radia, źródłem której była decyzja kompozytora o pozostaniu na emigracji, by – jak mówił – „ton fletni był do końca czysty”, spowodowała, że przez ponad ćwierćwiecze twórczość ta była zupełnie zapomniana.

1. SYLWETKA KOMPOZYTORSKA ROMANA PALESTRA²

Roman Palester urodził się 28 grudnia 1907 r. w Śniatynie, w Małopolsce Wschodniej, ukończył gimnazjum we Lwowie, a klasę fortepianu u prof. Marii Sołtysowej w Konserwatorium Lwowskim. Po maturze w 1925 r. studiował przez pewien czas historię sztuki na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Warszawskiego. Odbił również studia muzyczne w klasie kompozycji prof. Kazimierza Sikorskiego i w klasie teorii prof. Piotra Rytyła w Konserwatorium Warszawskim. Ukończył je w 1931 r.

W tym samym czasie jego pierwszy większy utwór orkiestrowy – *Muzyka symfoniczna* – został wykonany na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej w Londynie. Wkrótce potem *Psalm V na baryton, chór i orkiestrę* otrzymał nagrodę na konkursie Związku Towarzystw Śpiewaczych w Poznaniu. Te dwa wyróżnienia były startem Palestra na estradach koncertowych w kraju i za granicą.

W latach 1930–1939 kompozytor mieszkał w Warszawie. Tam napisał szereg wielokrotnie wykonywanych utworów symfonicznych i kameralnych. Spędzał też sporo czasu w Paryżu i wiele podróżował. Z dzieł tego okresu wybijają się na pierwszy plan: *Taniec z Osmołydy*, *I Symfonia*, *Suita symfoniczna*, dwa *Kwartety smyczkowe*, *Wariacje na orkiestrę kameralną* (nagrodzone pierwszą nagrodą na konkursie Towarzystwa

¹ Artykuł został napisany na podstawie dwóch prac magisterskich autorki: A. GRUCZA, *Msze Romana Palestra*, Bydgoszcz 1995 (praca mgr. napisana pod kierunkiem A. Nowak na Wydziale Kompozycji i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy); TAŻ, *Hymnus pro gratiarum actione (Te Deum) Romana Palestra*, Bydgoszcz 1997 (praca mgr. napisana pod kierunkiem H. Wierzononia na Wydziale Wychowania Muzycznego Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy).

² Por. Z. HELMAN, *Zastygła rzeka. Roman Palester 1907–1989*, „Ruch Muzyczny” (1989), nr 25, s. 3.

Wydawniczego Muzyki Polskiej w 1935 r.) oraz balet *Pieśń o ziemi*. Balet ten, grany wielokrotnie w Polsce, Francji, Anglii i Niemczech w choreografii Bronisławy Niżyńskiej, zdobył złoty medal na Paryskiej Wystawie Światowej w 1937 r.

W tych latach Palester brał żywy udział w polskim życiu muzycznym, m.in. będąc sekretarzem generalnym Stowarzyszenia Kompozytorów Polskich, wiceprezesem Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, członkiem zarządu ZAiKS-u, członkiem Rady Muzycznej Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych itd.

Komponował też wiele muzyki filmowej oraz ilustracji muzycznych do sztuk teatralnych i radiowych. Z jego współpracy w dziedzinie muzyki scenicznej korzystali wszyscy wybitniejsi reżyserzy polscy: Leon Schiller, Juliusz Osterwa, Teofil Trzcński, Aleksander Zelwerowicz, Edmund Wierciński, Stanisława Perzanowska, W. Radulski i inni. Z tego okresu pochodzą również ścieżki dźwiękowe do takich filmów, jak: *Dziki pola*, *Róża*, *Młody las*, *Dziewczęta z Nowolipek*, *Dzień wielkiej przygody*, oraz do licznych filmów krótkometrażowych.

Lata wojny spędził Palester w Warszawie. W tym czasie jego muzyka nabiera cech bardziej romantycznych i odcina się od dawniejszych wpływów Strawińskiego i Hindemitha. Najbardziej charakterystyczne dla tego okresu są: *II Symfonia*, poemat *Kolacje* do tekstu z sielanek Szymonowica, *III Kwartet smyczkowy*, *Koncert skrzypcowy* oraz *Requiem na 4 głosy solowe, chór i orkiestrę*, powstałe tuż po wojnie, a poświęcone pamięci przyjaciół, którzy zginęli walcząc w Warszawie. W czasie Powstania Warszawskiego stracił Palester szereg utworów, których nie wydane rękopisy spaliły się w jego mieszkaniu.

Po zakończeniu działań wojennych zamieszkał w Krakowie i został profesorem kompozycji i prorektorem świeżo powstałej Wyższej Szkoły Muzycznej. Został też pierwszym laureatem Nagrody Muzycznej Miasta Krakowa, a jego muzyka weszła do repertuaru wszystkich orkiestr polskich i wielu zagranicznych. *Koncert skrzypcowy* wykonano z dużym powodzeniem na pierwszym powojennym festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej w Londynie, a *II Symfonię* na festiwalu UNESCO w Paryżu. Palester był w tym okresie w Polsce kompozytorem o najpoważniejszym dorobku twórczym i ugruntowanej pozycji międzynarodowej. Popularność wśród najszerzych rzesz słuchaczy zyskał też dzięki muzyce do pierwszych powojennych filmów, takich jak: *Zakazane piosenki*, *Ostatni etap*, *Ulica Graniczna* i *Robinson Warszawski*.

Tymczasem władze polskie zaczęły w połowie 1949 r. wprowadzać w życie nową politykę kulturalną. Ogłoszenie walki z tzw. „formalizmem” i sformułowanie postulatów sztuki klasowej w postaci socjalistycznego realizmu postawiło wielu artystów wobec konieczności wyboru. Palester zdecydował się na drogę najtrudniejszą: wybrał emigrację, aby – jak uważał – nie tracić swobody w wyborze dalszej drogi twórczej i aby móc walczyć słowem i piórem z tendencją, którą uważał za szkodliwą dla kultury polskiej. Podejmując tę decyzję, nie docenił jednak ujemnych stron operacji: ratując swoją niezależność artystyczną i odrzucając przymus kłamstwa, przekreślał jednocześnie całą swoją dotychczasową pozycję i popularność oraz stawał pod zna-

kiem zapytania naturalne zakorzenienie w rodzimym środowisku krajowym – tak niezbędnym dla psychiki artysty. Paryż, później Monachium, gdzie związał się wraz z żoną z rozgłośnią radiową „Wolna Europa”, na koniec znów Paryż stały się zatem z konieczności środowiskiem zastępczym dla kompozytora.

W odpowiedzi na opuszczenie kraju władze zabroniły wykonywania muzyki Palestra w Polsce i nakazały usunięcie jego nazwiska ze wszystkich publikacji muzycznych. Partytury wydane drukiem zostały wycofane i zniszczone, a zarząd Związku Kompozytorów Polskich skreślił Palestra z listy członków.

Tymczasem to właśnie w tej drugiej, emigracyjnej połowie życia powstały najcenniejsze utwory kompozytora. Jakkolwiek już w latach trzydziestych i czterdziestych jego twórczość odznaczała się mistrzostwem, oryginalnością koncepcji i tendencjami do poszukiwania nowego języka dźwiękowego, to jednak właśnie w okresie emigracji stworzył on swoje najbardziej indywidualne dzieła, najbardziej nowatorskie w rozwiązaniach warsztatowych, a zarazem dające odczucie pełni artystycznej ekspresji. Za dorobek z tego okresu, jako pierwszy z muzyków polskich, otrzymał Palester Nagrodę im. Jurzykowskiego.

Z lat pięćdziesiątych pochodzą dwie dalsze *Symfonie*, *Sonety do Orfeusza*, *Fragmety z Trenów Kochanowskiego*, *Concertino klawesynowe*, *Wariacje orkiestrowe* i cykl fortepianowych *Preludiów*. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych powstało bodaj najlepsze dzieło Palestra, „akcja muzyczna” pod tytułem *Śmierć Don Juana*, oparta tematycznie na misterium Oskara Miłosza o Miquelu Manarze. Utwór ten zdobył pierwszą nagrodę na międzynarodowym konkursie na dzieło operowe, zorganizowanym przez Włoską Sekcję Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. A później przyszła kolej na orkiestrowe *Metamorfozy*, *Koncert na altówkę*, dwie monumentalne *Sonaty* i dalsze cykle fortepianowe, na koniec *Te Deum na 3 chóry i zespół instrumentalny* oraz *V Symfonię*.

Jeśli nie liczyć krótkiego okresu „popaździernikowego”, kiedy to Bohdan Wodiczko wykonał w Filharmonii Narodowej *Requiem*, w Bydgoszczy i Krakowie udało się zmontować *Wisłę*, a w operze poznańskiej *Pieśń o ziemi* – to okres kompletnego milczenia wokół twórczości Palestra trwał w Polsce prawie dwadzieścia lat.

Dopiero w drugiej połowie lat siedemdziesiątych jego muzyka zaczęła się ponownie pojawiać na afiszach niektórych krajowych instytucji koncertowych. B. Wodiczko wystawił w operze łódzkiej *Pieśń o ziemi*, nieco później wykonano na kolejnych Jesieniach Warszawskich *Koncert na altówkę* i *Metamorfozy* orkiestrowe. Ale na większą porcję muzyki Palestra wypadło czekać aż do 1983 r., kiedy to w związku z przyjazdem kompozytora do Polski, w Filharmonii Krakowskiej wykonano *Te Deum*, a w Sukiennicach zorganizowano efektowny koncert kompozytorski. W trzy lata później Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i Telewizji pod dyrekcją Jana Krenza wykonała po raz pierwszy w Polsce *V Symfonię*, stanowiącą swego rodzaju punkt szczytowy w rozwoju długiej drogi twórczej artysty.

W 1981 r. decyzją Walnego Zjazdu ZKP anulowano uchwałę Zarządu sprzed 30 lat, odbierającą Palestrowi członkostwo Związku Kompozytorów, a nieco później

nadano mu godność członka honorowego. Został również członkiem honorowym Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej oraz Towarzystwa Muzycznego im. Karola Szymanowskiego. Mimo tego, iż przez wiele lat mieszkał na emigracji we Francji i w Niemczech, nigdy nie zrzekł się obywatelstwa polskiego. Zmarł w Paryżu 25 sierpnia 1989 r.

Twórczość Palestra odznacza się wyjątkową wszechstronnością gatunków muzycznych i bogactwem skali ekspresyjnej. Witalność, żywiołowość rytmu i ostrość barw orkiestrowych cechuje jego wczesne utwory o inspiracji folklorystycznej (*Taniec z Osmołody*, balet *Pieśń o ziemi*). W klasycyzujących formach z lat trzydziestych i czterdziestych dominuje zmysł konstruktywizmu, linearyzm kształtowania przebiegu i ostra harmonika, oscylująca na granicach tonalności. Ale jednocześnie utwory z okresu wojennego i bezpośrednio powojennego mają szeroki oddech architektoniczny i odznaczają się pogłębieniem emocjonalnym (*II Symfonia*, *III Kwartet*, *Koncert skrzypcowy*, *Requiem*).

Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych rozpoczął się u Palestra okres stosowania techniki dwunastotonowej, który stał się dla niego etapem przejściowym na drodze poszukiwania własnych metod porządkowania następstw dźwiękowych. Odtąd każdy kolejny utwór kompozytora stawał się niejako światem samym dla siebie. Można szukać w jego muzyce radykalizmu awangardowych rozwiązań warsztatowych, ale można też zawsze odkryć głęboką więź z tradycją. Istnieją w jego dorobku utwory, których istota zamyka się w morfologii ogólnomuzycznej, w problematyce techniczno-formalnej, ale jednocześnie nie brak w nim ciągłego, uporczywego poszukiwania klucza do muzyki narodowej, opartej jednak na przesłankach głębszych, aniżeli jedynie cytowanie melodii folklorystycznych. Na tej linii sytuuje się wiele jego utworów – od *Kołaczy* i *Polonezów Ogińskiego*, poprzez *Wisłę*, fragmenty *Trenów* i *Concertino klawesynowe*, aż po *Monogramy* i *Listy do matki*.

To odniesienie do tradycji tworzy najpewniejszy punkt stabilny w sztuce Palestra, bujnej, pełnej niepokoju, dynamizmu wewnętrznego i naznaczonej wszystkimi cechami współczesności.

2. MUZYKA RELIGIJNA ROMANA PALESTRA

Sylwetka kompozytorska Romana Palestra kojarzy się m.in. z wielością form i gatunków uprawianych przez tegoż artystę. W twórczości tej mieszczą się, obok gatunków czysto instrumentalnych i świeckich form wokalnie-instrumentalnych, także utwory religijne, stanowiące dość liczną grupę kompozycji.

Odnosząc te utwory do XX w., usystematyzować je można w pewne kategorie, według których rozpatruje się utwory religijne. Są to:

- kategoria funkcji,
- kategoria repertuaru tekstowego,
- kategoria gatunków słowno-muzycznych i muzycznych³.

³ S. DĄBEK, *Kategorie badawcze i poznawcze w procesie analizy twórczości religijnej kompozytorów polskich XX wieku*, w: B. BARTKOWSKI, S. DĄBEK, A. ZOŁA (red.), *Współczesna polska religijna kultura*

W kategorii funkcji rysują się dwie możliwości:

- funkcja liturgiczna, tzn. związana bezpośrednio z liturgią,
- funkcja koncertowa, nie związana z liturgią, pozaliturgiczna.

W kategorii repertuaru tekstowego decydującym kryterium jest określenie cech tekstu, który kompozytor związał z muzyką:

- tekst liturgiczny w języku łacińskim,
- tekst liturgiczny łaciński tłumaczony na język polski,
- parafrazy tekstu liturgicznego w języku łacińskim i polskim,
- tekst polskiej nie obcojęzycznej poezji religijnej,
- inne możliwości konstruowania warstwy tekstowej.

Kategoria gatunków słowno-muzycznych jest najtrudniejsza do zdefiniowania, gdyż różnorodność form, występujących na gruncie polskiej współczesnej twórczości religijnej, jest wielka. Tutaj istotną sprawą staje się umieszczenie dzieła w tradycji muzyki religijnej. Do najczęściej spotykanych gatunków należą: msza, requiem, oratorium, pasja, *Stabat Mater*, *Te Deum*, hymn, psalm.

Twórczość religijną Romana Palestra można odnieść do wszystkich przedstawionych kategorii. Aby poddać ją próbie klasyfikacji, autorka podaje najpierw za Zofią Helman⁴ spis utworów religijnych kompozytora wg daty ich powstania:

- *Psalm V na baryton, chór mieszany i orkiestrę* do tekstu wiersza Wespazjana Kochowskiego (1931),
- *Requiem na cztery głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę* (1946–1947),
- *Missa Brevis na chór mieszany a cappella* (1951),
- *Śmierć Don Juana*, akcja muzyczna w jednym akcie do tekstu wg dramatu Oskara Miłosza *Miquel Mañara* (1959–1961),
- *Trzy wiersze Czesława Miłosza na głos i zespół instrumentalny* (1979),
- *Hymnus pro gratiarum actione (Te Deum) na chór dziecięcy, dwa chóry mieszane i zespół instrumentalny* (1979).

W świetle kategorii funkcji twórczość religijna Romana Palestra mieści się w obu typach: *Requiem*, *Missa Brevis* i *Hymnus pro gratiarum actione (Te Deum)* przybierają funkcję zarówno liturgiczną (ich warstwa tekstowa związana jest bezpośrednio z liturgią Kościoła katolickiego), jak i koncertową (estetyczną). Pozostałe trzy utwory napisane do tekstów świeckich – *Psalm V*, *Śmierć Don Juana* i *Trzy wiersze Czesława Miłosza* – spełniają funkcję czysto koncertową, pozaliturgiczną.

Również w zakresie kategorii repertuaru tekstowego utwory religijne Palestra wykazują dużą różnorodność i można je podzielić na trzy grupy:

1. Utwory z tekstem liturgicznym w języku łacińskim: *Requiem*, *Missa Brevis*, *Hymnus pro gratiarum actione (Te Deum)*.
2. Utwory z tekstem polskiej poezji religijnej: *Psalm V*, *Trzy wiersze Czesława Miłosza*.

muzyczna jako przedmiot badań muzykologii, Lublin 1992, s. 52.

⁴ Z. HELMAN, *O muzyce religijnej Romana Palestra (artystyczna świadomość i niepojęta tajemnica)*, w: B. BARTKOWSKI, S. DĄBEK, A. ZOŁA (red.), *Współczesna polska religijna kultura muzyczna*, s. 62.

3. Kompozycje o dowolnie skonstruowanej przez kompozytora warstwie tekstowej: utwór sceniczny *Śmierć Don Juana*.

W kategorii gatunków muzyki religijnej w twórczości Romana Palestra wyodrębnić można:

- mszę – *Requiem* i *Missa Brevis*,
- psalm – *Psalm V*, wykazujący cechy lamentacji,
- hymn – *Hymnus pro gratiarum actione (Te Deum)*,
- muzykę sceniczną – *Śmierć Don Juana*, określoną przez kompozytora jako akcja sceniczna,
- lirykę wokально-instrumentalną – *Trzy wiersze Czesława Miłosza*.

Dwa ostatnie utwory wykazują cechy zarówno muzyki religijnej, jak i świeckiej. Z twórczością religijną łączy je przede wszystkim tematyka tekstu słownego.

Cztery z wyżej wymienionych kompozycji Palestra – *Missa Brevis*, *Śmierć Don Juana*, *Trzy wiersze Czesława Miłosza* i *Te Deum* – powstały po wyjeździe kompozytora z kraju (w 1949 r.), na emigracji. W dwóch z nich, skomponowanych do oryginalnych łacińskich tekstów liturgicznych (*Missa Brevis* i *Te Deum*), podobnie jak w *Requiem*, przejawia się uniwersalistyczne podejście do muzycznych tradycji Kościoła katolickiego. Choć utwory te powstały w różnych okresach twórczości Palestra i różnią się rodzajami środków języka muzycznego, łączy je, jak pisała Zofia Helman, „głębokie osadzenie w tradycji muzyki religijnej z równoczesnym spojrzeniem na nią oczyma współczesnego twórcy”⁵. Znamiennym jest także fakt wykorzystania przez Palestra tekstów polskich poetów, zarówno w czasie zamieszkiwania w kraju, jak w latach przebywania na emigracji. Jednym z pierwszych utworów kompozytora był przecież *Psalm V* do tekstu Wespazjana Kochowskiego napisany na wzór *Psalmów Pokutnych*, a zamieszczonego w tomie *Niepróżnujące Próżnowania oyczystym rymem na Lyrica y Epigrammaia Polskie rozdzielone y wydane* (1647). Do tekstu polskiego poety, tym razem żyjącego współcześnie, napisał Palester ponownie muzykę w latach siedemdziesiątych. Są to *Trzy wiersze Czesław Miłosza* – poetycko-muzyczny obraz trzech boskich cnót: wiary, nadziei i miłości.

W akcji muzycznej *Śmierć Don Juana* zauważamy, podobnie jak w pozostałych utworach Palestra o tematyce religijnej, zespolenie elementów tradycji religijnej z indywidualną poetyką twórcy. Relacja Bóg – człowiek w tej kompozycji „wyrażana jest głównie w jej wymiarze jednostkowym, subiektywnym”⁶.

Z kolei zrodzony z impulsu twórczego nie tylko zewnętrznego (wybór Polaka na papieża w 1978 r.), ale i wewnętrznego (stosunek Palestra do wiary katolickiej), utwór *Hymnus pro gratiarum actione (Te Deum)* na *chór dziecięcy, dwa chóry mieszane i zespół instrumentalny* kompozytor zadedykował w sposób następujący: „Jego Świąto-

⁵ Tamże, s. 60.

⁶ Tamże, s. 62.

bliwości Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II z miłością, oddaniem i pokorą ofiaruję ten utwór”⁷.

W związku z długoletnim zakazem wykonywania muzyki Romana Palestra w Polsce, twórczość religijna, podobnie jak i pozostałe kompozycje tego twórcy, nie była znana szerokiej publiczności w kraju. Utwory te, „odkrywane po latach, dzięki swym walorom estetycznym i ideowym, zachowują trwałe znaczenie i potrafią zmieniać nasz obraz muzyki polskiej ostatnich kilkudziesięciu lat”⁸.

3. MSZA W TWÓRCZOŚCI ROMANA PALESTRA

Recepcja muzyki Romana Palestra była w Polsce przez wiele lat znikoma. Przyczyniły się do tego faktu bardzo rygorystyczne restrykcje nałożone przez cenzurę na twórczość kompozytora po jego wyemigrowaniu z Polski. Zdjęcie twórczości Palestra z „indeksu”⁹ w 1977 r. nie oznaczało bynajmniej jej triumfalnego powrotu do sal koncertowych kraju, bowiem podstawową przeszkodą utrudniającą kontakt z tą muzyką w Polsce stał się brak partytur i głosów orkiestrowych, a więc związana z tym konieczność sprowadzania ich od wydawców zagranicznych. Stopniowo te trudności poczęto jednak przezwyciężać i w ostatnich latach obserwuje się powolne przywracanie muzyki Romana Palestra naszej kulturze muzycznej. Przykładem zmian dokonujących się w recepcji tych dzieł są obie msze (*Requiem* i *Missa Brevis*), które doczekały się swych wykonań, w przypadku *Missa Brevis* także nagrania. Aby dociekać wartości i tego, co wyróżnia te dzieła Romana Palestra, należy również pamiętać o czasie, kiedy powstały, nurtach artystycznych, które się wówczas rozwijały, i tych zjawisk artystycznych, które najsilniej oddziaływały na wyobraźnię muzyczną kompozytora.

Droga twórcza Palestra przypadająca, jak wiadomo, na okres wielkich zmian stylistycznych, dokonujących się w muzyce naszego stulecia, stąd dostrzec w niej można i elementy stylu neoklasycznego (wczesna twórczość), i ekspresję typu romantycznego podkreśloną monumentalnością konstrukcji architektonicznej (w tym nurcie mieści się *Requiem*), zauważalny jest zwrot ku dwunastotonowej technice serialnej w latach pięćdziesiątych (z tego nurtu wywodzi się *Missa Brevis*) i ku sonoryzmowi oraz aleatoryce (lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte), a w późnych utworach powrót w „świat diatoniki”¹⁰.

Mimo wielkiego otwarcia kompozytora na nowe poszukiwania artystyczne, zauważalny jest dystans do awangardowych eksperymentów w muzyce. Potwierdza to tezę Zofii Helman, iż „istotną rolę w jego estetyce twórczej zdają się pełnić dawne

⁷ R. PALESTER, *Hymnus pro gratiarum actione (Te Deum)*, partytura, facsimile autografu, Kraków 1983.

⁸ Z. HELMAN, *Zastygła rzeka*, s. 3.

⁹ *Tamże*, s. 3.

¹⁰ L. POLONY, *W ojczyźnie po 34 latach. Rozmowa z Romanem Palestrem*, „Tygodnik Powszechny” (1983), nr 42, s. 6.

augustiańskie zasady: harmonia, proporcja, ład i piękno¹¹. Takimi też cechami charakteryzują się obie msze Romana Palestra: *Requiem* i *Missa Brevis*.

Mimo tego, iż daty powstania obu utworów odległe są od siebie zaledwie o kilka lat, to kompozycje te należą do dwóch różnych nurtów stylistycznych. Stanowią o tym zasadnicze różnice przede wszystkim w wyborze tworzywa dźwiękowego. W przypadku *Requiem* materiał dźwiękowy stanowią: dwunastotonowa skala chromatyczna i układy charakterystyczne dla systemu dur-moll. W toku utworu tworzywo dźwiękowe poddawane jest różnym przeobrażeniom związanym z korespondencją dwóch różnych systemów dźwiękowych. Podstawowymi dla przebiegu utworu zasadami strukturyzowania są: hierarchizacja dźwięków, polegająca na pełnieniu przez niektóre z nich roli tonicznej w układach zarówno wertykalnych, jak i horyzontalnych, oraz odpowiednia selekcja materiału dźwiękowego, sprowadzająca się do określenia funkcji podstawowej lub dopełniającej w poszczególnych układach dźwiękowych.

W *Missa Brevis* kompozytor zastosował również materiał dwunastotonowy, jednak uporządkowany według zasad zbliżonych do reguł techniki dodekafonicznej. W związku z usamodzielnieniem dźwięków tworzywo brzmieniowe poddawane jest przekształceniom wynikającym z ich równouprawnienia. W zakresie ujęć wertykalnych i horyzontalnych zauważalnych jest wiele cech wspólnych dla obu kompozycji. Należą do nich:

- kontrastowanie planów dźwiękowych,
- imitacyjne przesunięcia motywów i fraz,
- korespondencja formuł melorytmicznych, które wprowadzają w przebieg obu utworów duże nasycenie tkanki dźwiękowej.

Linearno-kontrapunktyczna faktura obu mszy kształtuje struktury wertykalne, które powstają z układania się wielu linii melodycznych. Kontrastem dla nich stają się nieliczne układy homofoniczne, zbudowane najczęściej ze struktur akordowych, w których tradycyjne ujęcia interwałowe tercjowo-kwintowe współdziałają z rzadszymi upostaciowaniami sekundowo-septymowo-trytonowymi. Podstawową cechą fakturalną różnicującą obie msze jest zastosowany w nich inny aparat wykonawczy. *Requiem* przeznaczone jest na cztery głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę, co sprzyja rozbudowanej konstrukcji architektonicznej, natomiast chóralna *Missa Brevis* potraktowana jest kameralnie.

Zespół zjawisk metroritmicznych zastosowanych w obu mszach wykazuje cechy właściwe utworom neoklasycyzmu, takie jak: polirytmia, polimetria, periodyzacja taktowa. Dodać jednak należy, że przebieg metroritmiczny utworów opiera się na współdziałaniu organizacji czasowej z procesami formowania przebiegu dramaturgicznego dzieła (jego podstawowym determinantem jest tekst słowny). Dlatego warstwa metroritmiczna obu mszy nie jest elementem autonomicznym, lecz służącym celom dramaturgicznym i wyrazowym.

¹¹ Z. HELMAN, *Zastygła rzeka*, s. 4.

Dyspozycja formalna mszy wywodzi się z takiego pojmowania muzyki, w którym, jak pisał Wiesław Lisecki, „forma wiąże emocje, słowa i obrazy”¹². Wiadomo, że w sposób jednoznaczny forma mszy zdeterminowana jest kompozycją tekstu liturgicznego i wyborem sposobu umuzycznienia tekstu. Stąd, mimo podziału na wyraźne części wg tradycyjnego schematu formalnego kompozycji mszalnych, Palester zachowuje jednocześnie płynność przebiegu i integrującą ciągłość dramaturgii, uzyskaną dzięki substancjalnej jedności. Dynamizm rozwoju formy kompozytor osiąga poprzez współdziałanie wszystkich elementów dzieła, poczynawszy od zasad strukturyzowania materiału dźwiękowego, zarówno melicznego, jak i metrytmicznego, poprzez zależności muzyczno-tekstowe, aż po wyrazowość i przesłanie ideowe całości.

W tej muzyce zauważalna jest jednocześnie gęstość ukrytych porządków i soczystość materii, muzyczne piękno i głęboki sens duchowy, tym większy, iż inspirowany treściami religijnymi. Powtarzając za Zofią Helman: „Można nazwać Palestra twórcą nowoczesnej syntezy, w której myślenie konstruktywistyczne łączy się z wrażliwością na piękno brzmienia i fantazją kolorystyczną, a postawa intelektualna z postawą ekspresjonistyczną, manifestującą się w kompozytorskim przesłaniu”¹³.

¹² W. LISECKI, R. PALESTER — *Requiem na 4 głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę*, w: K. TARNAWSKA-KACZOROWSKA (red.), *Muzyka źle obecna*, Warszawa 1989, s. 247.

¹³ Z. HELMAN, *O Romanie Palestrze*, „Res Publica” (1988), nr 4, s. 97.

