

MARCIN TADEUSZ ŁUKASZEWSKI

Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej,
Rytmiki i Tańca, UMFC Warszawa

INSPIRACJE MUZYKĄ DAWNĄ W TWÓRCZOŚCI
KOMPOZYTORSKIEJ PAWŁA ŁUKASZEWSKIEGO
NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH UTWORÓW:
LUCTUS MARIAE, VIA CRUCIS I RESURRECTIO

1. WPROWADZENIE

Paweł Łukaszewski (ur. w 1968 w Częstochowie), kompozytor, dyrygent i pedagog, profesor kompozycji¹ w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, należy do grona czołowych polskich twórców muzyki sakralnej. O jego pozycji świadczą zdobyte na konkursach kompozytorskich nagrody, wykonania krajowe i zagraniczne, wydania przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne i brytyjskie Chester Novello. Nagrania ukazały się już na ponad stu płytach kompaktowych, w tym m.in. w albumach wytwórni DUX i Hyperion. Dzięki zainteresowaniu brytyjskich wykonawców i wydawców twórczość Łukaszewskiego spotkała się z żywym odbiorem w środowisku muzycznym Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych. Z polskich sukcesów Łukaszewskiego można odnotować pełnienie w sezonie 2011/2012 funkcji kompozytora-rezydenta w Filharmonii Narodowej w Warszawie. Kompozytor uzyskał wielokrotnie nagrodę przemysłu fonograficznego „Fryderyk” (w roku 2013 Artysta Roku).

Jak zauważa Krzysztof Baculewski: „Jego twórczość z nielicznymi wyjątkami koncentruje się głównie wokół wątków religijnych. Nie tylko muzyka chóralna, w której absolutnie dominują utwory religijne, lecz i wokalnie-instrumentalne symfonie są *de facto* kantatami czy oratoriami do tekstów religijnych bądź przynajmniej powiązanych tematycznie z religią. Łukaszewski stał się w ten sposób jednym z głównych kompozytorów muzyki religijnej w Polsce, muzyki operującej wprawdzie najczęściej uproszczonym warsztatem postsonorystycznym bądź postminimalistycznym, wykorzystującym chętnie diatoniczne płaszczyzny, ale też muzyki, której pomysły konstrukcyjne wywodzą się często z tych właśnie nurtów”².

¹ Tytuł naukowy profesora sztuk muzycznych otrzymał w 2014 roku.

² K. Baculewski, *Współczesność*, część 2: 1975-2000, w: *Historia muzyki polskiej*, tom VII, red. S. Sutkowski, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2012, s. 209.

Artykuł jest próbą spojrzenia na wybrane dzieła Łukaszeńskiego pod kątem ich związków z muzyką dawną. Pomysł przeprowadzenia badań zrodził się w rezultacie wzięcia przeze mnie udziału w sympozjum *Od źródła do muzycznej interpretacji*, zorganizowanym w grudniu 2013 przez Międzywydziałowe Studium Muzyki Dawnej UMFC. Wygłosiłem wówczas referat *Inspiracje muzyką dawną w twórczości Pawła Łukaszeńskiego na przykładzie Via Crucis i Resurrectio*, a kompozytor brał udział w dyskusji towarzyszącej obradom.

2. WOKÓŁ SAKRALNEJ TWÓRCZOŚCI ŁUKASZEWSKIEGO

W dorobku Łukaszeńskiego można wyróżnić kilka zróżnicowanych obszarów. Dominującym nurtem jest muzyka o tematyce religijnej – choralna *a cappella* oraz wokalnie-instrumentalna. Kompozytor nie ogranicza się jednak do dzieł tego gatunku. Na twórczość Łukaszeńskiego składają się:

- utwory choralne *a cappella*, w większości o tematyce religijnej, najczęściej na chór mieszany, rzadziej na chór żeński, męski, zespół wokalny, a także utwory polichoralne;
- wielkie formy wokalnie-instrumentalne (msze, oratoria, kantaty, litanie), przeznaczone na dużą obsadę i o znacznym czasie trwania (do godziny); formy mniejsze pod względem obsady i czasu trwania;
- utwory instrumentalne: orkiestrowe (na orkiestrę smyczkową, kameralną, symfoniczną), koncerty na instrumenty solowe z orkiestrą, utwory kameralne i solowe;
- pieśni na głos i fortepian lub organy;
- utwory o charakterze dydaktycznym;
- drobne utwory liturgiczne o charakterze użytkowym;
- muzyka elektroakustyczna (incydentalnie).

Wykaz ważniejszych kompozycji o tematyce religijnej w dorobku Łukaszeńskiego obejmuje³ wokalnie-instrumentalne dzieła oratoryjne, w tym trzy symfonie: I – *Symphony of Providence* (1997-2008), II – *Festinemus amare homines* (2005), III – *Symphony of Angels* (2010), *Vesperae pro defunctis* (1995, rev. 2011), *Via crucis* (2000), *Resurrectio* (2012), *Requiem* (2013). Odznaczają się one rozbudowanym aparatem wykonawczym i czasem trwania około godziny. Kompozytor zwraca się w nich przede wszystkim do tematyki liturgicznej, zaś w symfoniach – ogólnohumanistycznej, pośrednio nawiązującej do *sacrum*.

Do mniejszych form wokalnie-instrumentalnych Łukaszeńskiego należą cztery cykle mszalne: *Missa pro Patria* (1998), *Messa per voci e fiati* (2004), *Missa de Maria a Magdala* (2010), *Missa brevis* (2014). Ponadto w jego dorobku można odnaleźć utwory o zróżnicowanej tematyce, obsadzie, przeznaczeniu (koncertowe, liturgiczne) i wyborze tekstów: *Dominum benedicite in aeternum* (1994), *Recordationes de Christo moriendo* (1996), *Gaudium et Spes* (1997), *Litania de Sancto Clemente* (2001, rev. 2009), *Elogium*

³ Wykaz opracowany na podstawie strony internetowej kompozytora, <www.lukaszeński.org.uk>, (data dostępu: 08.02.2015).

(2002), *Exsultet* (2003), *Litania de Sanctis Martyribus* (2003, rev. 2013), *Magnificat and Nunc dimittis* (2005/2007), *Terra nova et caelum novum* (2007), *Et expecto resurrectionem mortuorum* (2008), *Miserere* (2008), *Laudate Dominum* (2009), *Pięć żałobnych pieśni kurpiowskich* (2009/2010), *Luctus Mariae* (2010), *Prayer to the Guardian Angel* (2012), *Dominus regit me (Psalmus 23)* (2013), *Lux aeterna* (2013), *Hosanna* (2015).

Paweł Łukaszewski znany jest jednak przede wszystkim z licznych dzieł chóralnych *a cappella*. Są to kompozycje zróżnicowane, niektóre o wysokim stopniu trudności, adresowane do chórów zawodowych (np. cykl *Antiphonae* czy *Stabat Mater*); po inne sięgają różnorakie zespoły – amatorskie, półzawodowe, akademickie – zarówno krajowe, jak i zagraniczne. Do tych dzieł należą⁴: *Modlitwa do Matki Boskiej Gromnicznej* (1988), *Cztery wiersze* (1989), *Ave Maria* na dwa chóry mieszane (1992), *Tu es Petrus* (1992), *Ostatni list św. Maksymiliana do Matki* (1993), *Modlitwa za Ojczyznę* (1994), *Stabat Mater* na trzy chóry żeńskie (1994), *Angelus Domini* (1995), *Antiphonae* (cykl 7 antyfon adwentowych „O”) (1995-1999), *Dwa motety wielkopostne* (1995), *Beatus vir* (cykl 8 utworów) (1996-2003), *Jesu Christi prostrationes* (1999), *Dwa motety na Boże Narodzenie* na chór żeński (2000), *Kolędy* (2001), *Hommage à Edith Stein* (2002), *Ave maris stella* (2003), *Psalmus 102* (2003), *Veni Creator* (2004), *Nunc dimittis* (2007), *Terra nova et caelum novum* (2007), *Dwa psalmy żałobne* (2008), *5 żałobnych pieśni kurpiowskich* (wersja na chór mieszany *a cappella*) (2009), *Salve Regina* (2009), *Cena Domini* (2010), *Responsoria Tenebrae* (2010), *Ave Maria, gratia plena* (2011), *Lamentationes* (2011), *Motette* (2011), *Deus misereatur nostri* (2012), *Trzy modlitwy prawosławne* (2012), *Daylight declines* (2013), *Oratio pro adventus* (2013), *Beati* (2014), *Cantate Domino* (2014), *Ego sum pastor bonus* (2014), *Shakespeare's Sonnet – Sonnet XXVII* (2015).

Typologia tekstów użytych przez Łukaszewskiego obejmuje: łacińskie teksty liturgiczne i paraliturgiczne (*ordinarium missae, proprium missae, officium defunctorum*, antyfony, sekwencje, hymny, psalmy, nieszpory, litanie, aklamacje); teksty pochodzące ze Starego i Nowego Testamentu; łacińskie teksty nieliturgiczne: współczesną poezję łacińską Jerzego Wojtczaka-Szyszkowskiego, łaciński przekład Seweryna Dworackiego wiersza *Śpieszmy się kochać ludzi* ks. Jana Twardowskiego. Ponadto kompozytor sięgał po poezje następujących autorów: Erenst Bryll, Bożena Fabiani, Zbigniew Herbert, Kazimiera Iłakowiczówna, Jan Lechoń, Stanisław Lem, Katarzyna Karczmarczyk, Czesław Miłosz, Artur Oppmann, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, ks. Piotr Skarga, ks. Jan Twardowski. Czerpał z tekstów polskich pieśni kościelnych, wykorzystywał teksty napisane w innych językach niż wskazane powyżej (niemiecki, starocerkiewnosłowiański, angielski) oraz inne teksty niż wymienione wcześniej (np. Konstytucja o Kościele w świecie współczesnym *Gaudium et spes* Soboru Watykańskiego II, encykliki, adhortacje, apokryfy).

Większość dzieł Łukaszewskiego o tematyce religijnej odpowiada niemal wszystkim okresom roku liturgicznego w Kościele katolickim. Kompozytor o związkach z tradycją mówi: „Tradycja jest czymś szalenie istotnym i dlatego nie należy się od niej odcinać”⁵. Można wyróżnić następujące nurty duchowości i źródła tematyki religijnej

⁴ Jeśli nie podano inaczej – na chór mieszany *a cappella*.

⁵ A. Lewandowska-Kąkol, *Dźwięki, szepty, zgrzyty. Wywiady z kompozytorami*, Fronda, Warszawa

w jego muzyce: pasyjna (m.in.: *Dwa motety wielkopostne, Via Crucis, Stabat Mater, Luctus Mariae*); wielkanocna (m.in.: *Exsultet, Resurrectio*); adwentowa (*Antiphonae, Oratio pro adventus*); bożonarodzeniowa (liczne kołеды na chór żeński i mieszany *a cappella* – opracowania i utwory własne); żałobna (*Vesperae pro defunctis, Requiem, Pięć żałobnych pieśni kurpiowskich*); angelologiczna (*III Symfonia*); pneumonologiczna (*Veni Creator*); maryjna (*Ave Maria, Ave Maris Stella, Stabat Mater, Magnificat, Salve Regina*); hagiograficzna (cykl *Beatus Vir, Hommage a Edith Stein*, litanie); mszalna; *sacrum* uniwersalne, odwołujące się pośrednio do *sacrum* chrześcijańskiego (*Elogium – pomordowanym w Katyniu, Litania do Madonny Treblińskiej* do słów Romana Brandstaettera⁶, II Symfonia *Festinemus amare homines, Gaudium et spes*).

Reasumując, „credo” kompozytorskie Pawła Łukaszeńskiego obejmuje szereg aspektów i problemów. Fundamentem jest tematyka religijna jako główny punkt zainteresowań twórczych oraz postawa twórcy jako członka wspólnoty Kościoła. Z tego powodu, na pierwszym miejscu stawia przesłanie, na drugim zaś technikę kompozytorską. Zauważalne jest wyraziste i sugestywne przekazanie idei i dbałość o czytelny przekaz tekstu słownego. Sporadycznie stosuje dwudziestowieczne środki techniki kompozytorskiej, głównie można dostrzec wpływy minimalizmu, natomiast incydentalnie wpływy sonoryzmu i aleatoryzmu. Kompozytor chętnie wykorzystuje znane z tradycji techniki kompozytorskie: *hoquetus*, technikę *alternatim*, technikę antyfonalną, zróżnicowane techniki kontrapunktyczne. Ponadto często korzysta z techniki cytatu lub stylizacji (śpiew gregoriański, polskie pieśni kościelne) oraz wprowadza symbolikę figur retorycznych. Materiał dźwiękowy opiera się na modalności i „tonalności odnowionej”⁷. W instrumentacji istotne znaczenie ma perkusja i instrumenty dęte blaszane. Zwraca uwagę duży wolumen brzmienia i wielowarstwowa faktura (także choralna), często instrumentalne traktowanie głosu ludzkiego, jednakże nie będące celem samym w sobie, lecz środkiem w poszukiwaniu określonych form wyrazu muzycznego. Istotnego znaczenia nabiera redukcjonizm jako wybór określonych elementów i świadoma rezygnacja z innych⁸. W tworzeniu muzyki o tematyce religijnej kluczowe znaczenie odegrała również praktyka wykonawcza (chórzysta, a następnie dyrygent).

2012, s. 205.

⁶ Jest to ostatnia kompozycja (1978) Wojciecha Łukaszeńskiego – ojca, ukończona przez Pawła Łukaszeńskiego.

⁷ Monika Mielko-Remiszewska zauważa: „Łukaszeński [...] sam swoją muzykę określa jako neotonalną – nieograniczoną zasadami tradycyjnej harmonii”. M. Mielko-Remiszewska, *Musica ecclesiae nova. Twórcze i odtwórcze aspekty pracy dyrygenta podczas realizacji wybranych dzieł sakralnych Jana Maklakiewicza, Johna Ruttera i Pawła Łukaszeńskiego*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010, s. 66.

⁸ Łukaszeński stwierdza: „Nowa muzyka sakralna ściśle związana jest z redukcją: materiału dźwiękowego, materiału rytmicznego, tekstu oraz z uproszczeniem języka wypowiedzi. Ograniczenie, czasem do kilku dźwięków lub akordów, sprawia, że dźwięki te zyskują nową głębię i nowy czas. Ale *sacrum* jest pomiędzy dźwiękami, w przestrzeni, pogłosie, wybrzmieniu, a czasem nie tam, gdzie dźwięk się zaczyna, ale gdzie się kończy”. P. Łukaszeński, *Moje inspiracje*, w: *I Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, Zeszyty Naukowe nr 42*, red. A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 1999, s. 73.

3. OBECNOŚĆ WZORCÓW MUZYKI DAWNEJ W TWÓRCZOŚCI ŁUKASZEWSKIEGO

Zagadnienia odnoszące się do związków jego twórczości z muzyką dawną obejmują: inspiracje, reminiscencje i nawiązania, cytaty i stylizacje oraz techniki kompozytorskie. Związki z szeroko rozumianą tradycją muzyczną są w dziełach Łukaszeńskiego uchwytne, czasem pierwszoplanowe, często wręcz namacalne, a często ukryte. Bywa, że tworzą tylko pretekst do poszukiwania własnego języka muzycznego, indywidualnych środków wyrazu i rozwiązań. Czerpanie z tradycji nie musi oznaczać – co warto podkreślić – tworzenia muzyki akademickiej, eklektycznej czy manierystycznej. Podobnie, odwoływanie się do tonalności nie musi sugerować związków z tonalnością dur-moll, lecz tworzy podstawę poszukiwania nowych możliwości. Kompozytor podejmuje dialog z przeszłością bądź szuka rozwiązań wyraźnie z nią kontrastujących. Tonalność, rozumianą postmodernistycznie – jako neotonalność, ujmuje jako „tonalność odnowioną”. Stwierdza: „Tonalność nie jest przeze mnie pojmowana w sensie tradycyjnym, funkcyjnym. Odrzucam na przykład cały system modulacji, progresji [...]. Mogę przecież zestawiać ze sobą akordy, nie stosując tej sztucznej drogi przechodzenia od jednego do drugiego”⁹.

Wspomniane inspiracje, reminiscencje i nawiązania wyrażają się w twórczości Łukaszeńskiego na kilka sposobów. Związki z tradycją sugeruje już zastosowanie takich nazw gatunkowych i form, jak: msza, litania, motet, psalm, użycie znanych z tradycji tekstów: *Stabat Mater*, *Magnificat*, *Salve Regina*, *Veni Creator*. Niektóre utwory wskazują na nawiązania do tradycji muzycznej tylko przez użycie nazw form: *divertimento*, *sinfonietta*, *concertino*, a także poprzez zapożyczenie tytułów od innych twórców (*Winterreise* – od F. Schuberta; *Hesitant* i *Direct* – od W. Lutosławskiego, jako tytuły części *Concertina* na fortepian i instrumenty dęte blaszane). Te działania, poprzez nawiązania do szeroko pojętej tradycji muzycznej, sugestywnie wpisują się w nurt postmodernistyczny. Z kolei, w trzech symfoniach widać związki z tradycją muzyczną symfoniki wokально-instrumentalnej, wyrażającą się – przy zachowaniu poszukiwań własnego języka dźwiękowego – nawiązaniem do wzorców symfonii oratoryjno-kantatowej, od L. van Beethovena począwszy, poprzez *II Symfonię „Lobgesang”* F. Mendelssohna-Bartholdy’ego czy symfonie G. Mahlera, w tym do wszystkich niemal typów symfonii wokально-instrumentalnej, jakie wskazał J. M. Chomiński: kantatowe (F. Mendelssohn-Bartholdy), dramatyczne (H. Berlioz), hymniczne (G. Mahler – *VIII Symfonia*, I. Strawiński) i liryczne (G. Mahler – *III Symfonia*)¹⁰. Inspiracja muzyką dawną może się także manifestować świadomym nawiązaniem w utworze *Luctus Mariae* do *Stabat Mater* Pergolesiego, przy czym jest to nawiązanie do układu części kompozycji i obsady, nie zaś do języka dźwiękowego tego twórcy.

⁹ A. Lewandowska-Kąkol, *Dźwięki...*, s. 207.

¹⁰ Por. J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, tom V: *Wielkie formy wokalne*, PWM, Kraków 1984, s. 140. Łukaszeński przywołał tę typologię w swojej pracy o *II Symfonii*. Por. P. Łukaszeński, *Moja muzyka. Funkcja elementów muzycznych i układów fakturalnych w kształtowaniu kontinuum formy w II Symfonii Festinamus amare homines*, Polihymnia, Lublin 2006, s. 58.

Łukaszewski lubi odwoływać się do muzyki dawnej poprzez cytaty lub stylizacje. Cytaty polskich pieśni pasyjnych pojawiają się np. w *Recordationes de Christo moriendo* czy w *Via Crucis*. Cytaty z repertuaru gregoriańskiego – m.in. w *Resurrectio* i *Stabat Mater*. Stylizacje śpiewów gregoriańskich, nie będące cytatami, lecz właśnie stylizacjami, można odnaleźć w *Vesperae pro defunctis*, w których niektóre psalmy zostały napisane w manierze chorału gregoriańskiego. Z kolei w *Veni Creator* znajduje się krótki cytat z początku motetu *Komm, Jesu, komm* J. S. Bacha. Sporadyczne cytaty i odniesienia, już spoza kręgu muzyki dawnej, pochodzące z nowszej, dwudziestowiecznej tradycji, można odnaleźć w *Agnus Dei* z cyklu *Messa per voci e fiati* Łukaszewskiego. Zawiera ono krótki cytat i analogie obsadowe (chór mieszany, instrumenty dęte drewniane) do *Mszy* I. Strawińskiego. Podobnie krótki cytat, tym razem z *De profundis* M. Borkowskiego, można spotkać w *III Kwartecie smyczkowym* Łukaszewskiego. Cytaty – zarówno te z muzyki dawnej, jak i nawiązania do wybranych dzieł z repertuaru dwudziestowiecznego – mogą sugerować wpływ estetyki postmodernistycznej na twórczość Łukaszewskiego.

Nawiązania do muzyki dawnej wyrażają się w jego twórczości również poprzez użycie określonych technik kompozytorskich. Są to między innymi:

- technika polichoralna (*Stabat Mater*, *Ave Maria*, *Salve Regina*, *Veni Creator*, *II Symfonia*), często w połączeniu z techniką *alternatim* i techniką antyfonalną;
- technika *hoquetowa*, z którą czasem współgra technika diagonalnego prowadzenia linii melodycznej poprzez rozbięcie poszczególnych sylab między partie głosów w chórze (np. w *II Symfonii*, w *Beatus vir*, *Sanctus Adalbertus*);
- modalność, oparcie materiału dźwiękowego na skalach (m.in. dorycka, frygijska, lidyjska, eolska, skale arabskie);
- technika antyfonalna i technika *alternatim* (np. na przemian solistki i chór w II części *II Symfonii*, przemienne wejścia chórów w utworach polichoralnych, zastosowane na przemian strofy z cytatem śpiewu gregoriańskiego i strofy z materiałem własnym kompozytora – w *Stabat Mater*);
- środki techniki kontrapunktycznej (kanon, imitacja, fugato, technika *nota contra notam*);
- styl palestrinowski (K. Baculewski dostrzega go w *O Adonai*¹¹).

Mówiąc o związkach z tradycją, trzeba się odnieść także do opozycji Łukaszewskiego wobec niej. Takich opozycji jest w jego muzyce więcej niż związków. Przykładowo, jest to instrumentalne traktowanie partii wokalnych, polegające m.in. na stosowaniu licznych skoków, rozległych interwałów (seksty, septymy, nony), szerokiego *ambitus* linii melodycznej, skomplikowanej metryki, stosowaniu w wielu utworach partii unisonowych (np. w *II Symfonii* prowadzone *unisono* linie melodyczne solistów). Odcinki unisonowe lub all'unisonowe w partiach chóralskich, użyte w celu wzmocnienia linii melodycznej, istnieją w utworach Łukaszewskiego w opozycji do harmoniki wielogłosowej. Według niego, dawna praktyka wzmacniania chóralskiej struktury wielogłosowej przez partie instrumentalne osłabiała warstwę wokalną, a z kolei w wokalnie-instrumentalnych symfoniach postromantycznych wielogłos chóru słabiej brzmiał na tle

¹¹ Por. K. Baculewski, *Współczesność...*, s. 209.

rozbudowanego aparatu orkiestrowego, przez co dobrze słyszalne pozostawały tylko sopran. Stąd wynikała potrzeba, w celu wyraźnego przekazania tekstu, prowadzenia partii chóru właśnie *unisono*, aby mogła się ona przebić przez orkiestrową masę brzmieniową. Taki zabieg Łukaszewski zastosował m.in. w *Gaudium et spes* czy w *II Symfonii*¹².

4. *LUCTUS MARIAE, VIA CRUCIS, RESURRECTIO* I ICH ZWIĄZKI Z MUZYKĄ DAWNĄ

Okresom Wielkiego Postu i Wielkanocy Łukaszewski poświęcił szereg utworów przeznaczonych na różnorakie składy obsadowe i o zróżnicowanym przeznaczeniu. Obok dzieł wymienionych w nagłówku rozdziału, do tej grupy przynależą: *Stabat Mater* (1994) na trzy chóry żeńskie *a cappella*, *Dwa motety wielkopostne* (1995) na chór mieszany *a cappella*, *Recordationes de Christo moriendo* (1996) na mezzosopran i orkiestrę kameralną. Ostatnie z wymienionych dzieł jest również przykładem związków nie tylko z muzyką dawną, lecz z tradycją polskiego katolicyzmu. Dzieło jest oparte na motywach dawnej pieśni pasyjnej *Rozmyślajmy dziś, wierni chrześcijanie. Jesu Christi prostrationes* (1999) ilustrują z kolei trzy upadki Chrystusa pod krzyżem; funkcjonują samodzielnie jako tryptyk na chór mieszany *a cappella*, a także są włączane przez kompozytora do oratorium *Via Crucis* jako kolejne stacje. Z przebiegiem Liturgii Wigilii Paschalnej wiąże się *Exsultet* (2003) na sopran, mezzosopran, chór żeński i orkiestrę; funkcjonuje jako utwór samodzielny, równocześnie jest włączony przez kompozytora, jako jedna z czterech części, do *I Symfonii – Symfonii o Opatrzności*. Do tematyki wielkopostnej nawiązują ponadto następujące utwory: *Cena Domini* (2010) na chór mieszany *a cappella* (utwór samodzielny, ponadto włączony do cyklu wokально-instrumentalnego *Missa de Maria a Magdala*, 2010), *Responsoria Tenebrae* (2010) na chór mieszany *a cappella* lub na sekstet męski, *Lamentationes* (2011) na chór mieszany *a cappella*, napisane do tekstu *Lamentacji* Jeremiasza.

Tak więc, utwory o tematyce pasyjnej zdają się mieć wyraźną przewagę nad dziełami Łukaszewskiego o innym niż pasyjny nurcie duchowości. O tekstach i podejściu do nich kompozytor mówi: „Do tekstu słownego przede wszystkim podchodzę z szacunkiem, ponieważ od słowa wychodzę. Jeśli mam napisać utwór wokально-instrumentalny, to tekstu czasami poszukuję miesiącami [...]. Tekst ma swoją formę, co nie przeszkadza mi w budowaniu mojej własnej formy muzycznej. Bywa, że te formy się pokrywają”¹³.

4.1. *Luctus Mariae*

Luctus Mariae (2010)¹⁴ na sopran, mezzosopran (lub chór żeński), klawesyn i kwintet smyczkowy (lub orkiestrę smyczkową) stanowi nawiązanie do *Stabat Mater* Pergole-

¹² Łukaszewski zwrócił uwagę na to zagadnienie w rozmowie z A. Lewandowską-Kąkol, *Dźwięki...*, s. 208.

¹³ Tamże, s. 206-207.

¹⁴ Por. R. Borowiecka, *W kręgu tradycji pasyjnej – „Stabat Mater” i „Luctus Mariae” Pawła Łukaszewskiego*, w: *Forum Muzykologiczne 2012-2013. Musica ecclesiastica – vetus et nova*, Sekcja Muzykologów ZKP, Warszawa 2013, s. 79-96.

siego. Kompozytor stwierdza: „Utwór *Luctus Mariae* (*Żalność Maryi*) [...] napisałem latem 2010 roku. Bezpośrednią inspiracją było spotkanie z autorem tekstu, który, już nie po raz pierwszy, powierzył mi swoje dzieło (wcześniej do słów prof. Wojtczaka skomponowałem: *Beatus vir, Sanctus Adalbertus, Elogium – pomordowanym w Katyniu, Beatus vir – Sanctus Ioannes de Dukla, Splendor Patriae – Beatus vir, Sanctus Stanislaus, Gloria Gentis – Beatus vir, Sanctus Sigismundus*). Wspaniała poezja łacińska, której rytmika wzorowana jest na wielkopostnej sekwencji *Stabat Mater*, dała mi impuls do stworzenia kompozycji nawiązującej do *Stabat Mater* Giovanniego Battisty Pergolesiego [...]. Skomponowałem więc arie i duety (łącznie 13 części) z towarzyszeniem barokowego instrumentarium. Kompozycja stanowi dla wykonawców duże wyzwanie, zarówno od strony wyrazowej jak i ze względu na wymagania związane z techniką wokalną”¹⁵.

Analogia między tymi utworami dotyczy tej samej obsady, liczby części, tematyki – mimo odmiennego tekstu (Pergolesi – tekst sekwencji *Stabat Mater*, Łukaszewski – tekst współczesny, napisany w stylu sekwencji). Mimo zewnętrznych podobieństw, w utworze brak bezpośrednich odniesień w postaci cytatu. *Nota bene* oba utwory były razem wykonane na koncercie w Kościele Środowisk Twórczych w Warszawie w okresie Wielkiego Postu 2010 roku. Nawiązania do muzyki dawnej mogą się tu odnosić bardziej do związków formalnych, aniżeli podobieństw czysto muzycznych. Utwór ma również wersję na sopran i organy (2010, rev. 2012).

4.2. *Via Crucis*

Via Crucis (2000) wykazuje związki z szeroko rozumianą tradycją muzyki liturgicznej i liturgii Kościoła katolickiego. O związkach z tradycją *Via Crucis*¹⁶ kompozytor pisze: „W *Via Crucis* występuje wiele elementów archaizacji języka kompozytorskiego: burdony, akordy bez tercji, recytatywy, melodeklamacje, nawiązanie do śpiewów antyfonalnych, figury retoryczne, ukryte cytaty, co ogólnie wpływa na zamierzony ascetyzm brzmienia. Godnym uwagi jest materiał dźwiękowy obrazujący upadki Chrystusa (w stacjach: III, VII, IX). Każdą treść upadku (wykonywaną przez chór *a cappella*), poprzedzają charakterystyczne zwroty, w postaci skoków o interwał kwinty zmniejszonej w dół. Ilość tych zwrotów odpowiada liczbie upadków”¹⁷.

Układ dzieła nawiązuje do nabożeństwa Drogi Krzyżowej: 14 stacji z dodanym *exordium* (śpiew tytułu utworu – *Via Crucis*) oraz dodaną przez Sobór Watykański II Stacją 15 – Zmartwychwstania (jako celu Drogi Krzyżowej Chrystusa) i *codą* (*Christus vincit*). Układ kolejnych stacji również nawiązuje do tradycji nabożeństwa (śpiewy po łacinie takich cząstek, jak *Kłaniamy Ci się Panie Jezu Chryste – Adoramus, Któryś za nas*

¹⁵ P. Łukaszewski, komentarz do utworu *Luctus Mariae*, strona internetowa kompozytora, <lukaszewski.org.uk>, (data dostępu: 08.02.2015).

¹⁶ Por. także: R. Borowiecka, *Via Crucis Pawła Łukaszewskiego – dyskurs z tradycją*, w: *Muzyka sakralna w wymiarze kulturowo-edukacyjnym. Inspiracje i wyzwania*, tom IX serii *Musica Sacra*, red. ks. J. Bramorski, AMiSM, Gdańsk 2013, s. 198–212.

¹⁷ P. Łukaszewski, *O pracy nad Misterium Via Crucis*, w: *Teksty o muzyce współczesnej*, red. A. Gronau-Osińska, M. Borkowski, Zeszyt Naukowy nr 59, Warszawa 2004, s. 149–150.

cierpiał rany – *Qui passus est pro nobis*, rozważanie danej stacji – fragmenty z Pisma Świętego). Poszczególne stacje poprzedza zapowiedź ich tytułów, śpiewanych przez chór męski, zaś tytuł stacji zapowiada szereg pionów akordowych (zawsze o tej samej strukturze harmoniczej) w partii orkiestry, które – w zależności od liczby powtórzeń – wskazują numer danej stacji. Zwraca uwagę budowa całego dzieła przypominająca kształt wielkiego ronda, w którym poszczególne elementy powracają w każdej stacji jak refreny. Nie jest to jednak typowe rondo, nie ma bowiem kupletów i jednego refrenu jako wątku spajającego formę, lecz powtarzalność określonych elementów muzycznych w każdej stacji. Należałoby więc mówić o wielu refrenach powracających w kolejnych stacjach. Stacje zostały skonstruowane w oparciu o wspólny dla nich (z drobnymi wyjątkami) schemat, który został przedstawiony poniżej na przykładzie Stacji IX:

- instrumentalna zapowiedź numeru Stacji IX (dziewięć „uderzeń” – powtórzeń pionów akordowych w partii orkiestry);
- śpiew tytułu stacji (chór męski: *Iesus Christus sub cruce tertium cecidit*);
- instrumentalna zapowiedź – „symbol” trzeciego upadku (trzy akordy z charakterystycznym skokiem trytonu w dół) – ten element występuje tylko w trzech stacjach upamiętniających upadki Chrystusa pod krzyżem;
- śpiew aklamacji (chór żeński: *Adoramus te, sanctissime Domine Iesu Christe*);
- rozważania; w stacji IX występuje wyłącznie chór mieszany *a cappella*: „*Omnes nos quasi oves erravimus, unus-quisque in viam suam declinavit et posuit Dominus [...]*” – jest to fragment z Księgi Izajasza; podobne rozważania i obsada istnieje w stacjach III i VII;
- śpiew: „*Qui passus est pro nobis. Iesu Christe, miserere nobis*” (chór żeński);
- instrumentalne interludium – „przejście” do następnej stacji (motywy pieśni *Ogrodzie oliwny*).

W przebiegu dzieła zwraca uwagę szereg odniesień do tradycji, w tym do muzyki dawnej. Widać tu kilka charakterystycznych rozwiązań, przede wszystkim zastosowanie cytatów polskich pieśni wielkopostnych, np. *Jezusa Judasz sprzedał, Jezu Chryste Panie miły*; pojawiają się one najczęściej w „przejściach” między stacjami, w materiale muzycznym orkiestry. Zwraca uwagę podział „ról” w obsadzie wokalne: Chrystus – baryton, Ewangelista (Narrator) – tenor, chór pełniący funkcję *turba*. Solistom towarzyszą wybrane instrumenty (podobnie jest w *Resurrectio*), tworząc pary: *contratenore* (Ewangelista) i *clarinetto basso*; *tenore* (Pilatus, Symoen, Ewangelista) i *contrafagotto*; *baritono* (Jezus) i *flauto alto*; *recitatore* (Narrator) i *corno inglese*. Partie Narratora i Ewangelisty mają postać recytatywów akompaniowanych (jak np. w *Pasjach* J. S. Bacha, podobnie jest także w *Resurrectio*), gdzie tekst pełni doniosłą rolę, jest rytmizowany zgodnie z zachowaniem akcentów słownych.

Związki z muzyką dawną ujawniają się poprzez zastosowanie szeregu środków techniki kompozytorskiej i ekspresji. Można wyróżnić związki bezpośrednie, które w *Via Crucis* wyrażają się użyciem cytatów polskich pieśni pasyjnych. Łukaszewski stosuje teksty wyłącznie z Pisma Świętego, zaś cytaty pieśni pojawiają się w instrumentalnych interludiach symbolizujących przejścia między stacjami. Dzięki budowie stacji oraz mo-

mentów przejść między nimi możliwe jest liturgiczne wykonanie Drogi Krzyżowej, utwór zawiera bowiem wszystkie niezbędne detale nabożeństwa.

Na związki z tradycją wskazują również lamentacje *Qui passus*. Jak pisze kompozytor: „Kolejnym stałym elementem wykonywanym przez chór jest lamentacja: *Qui passus est pro nobis...* Już w renesansie odcinek ten był jednym z głównych elementów pasji. Stanowił tzw. *conclusio* i występował po *exordium* stanowiącym treść stacji¹⁸. Odcinek ten zawiera materiał dźwiękowy oparty na pieśni *Któryś za nas cierpiał rany*, zmodyfikowanej tylko nieznacznie”¹⁹.

Typowym nawiązaniem do muzyki dawnej jest sztuka naśladownictwa. Jest ono rozumiane jako naśladownictwo natury – *mimesis*. P. Zawistowski, w artykule poświęconym retoryce w muzyce dawnej, pisze: „Środkiem do celu miała być tutaj szeroko pojęta imitacja (nie chodzi w tym przypadku o imitację jako technikę przeprowadzania tematu przez poszczególne głosy w strukturze polifonicznej, a o naśladowanie [*imitazione della natura*]). Zyskała ona miano *mimesis* i oznaczała stosowną korelację pomiędzy kompozycją a przedstawianą przez nią rzeczywistością”²⁰. Komentując przywołaną myśl, można stwierdzić, że Łukaszewski w większości swoich dzieł stara się w podobny sposób podchodzić do tekstu. Szczególnie widoczne jest to w *Resurrectio* czy w *Via Crucis*, czemu służy użycie szeregu figur retoryczno-muzycznych. W omawianym dziele można zauważyć obecność takich figur, jak *saltus duriusculus*, *exclamatio*, *aposiopesis*, *suspiratio*, *dispositio*:

- *saltus duriusculus* – odnosi się do użycia skoków, np. interwału trytonu, podkreślającego w trzech stacjach *Via Crucis* upadki pod krzyżem; figura wyraża skok zakłócający diatonikę, symbol fałszu, obłudy, smutku, bólu i żałości²¹;

- *exclamatio* – skok o interwał większy niż tercja (najczęściej seksta), symbolizuje błaganie, euforię, wybuch emocji²²; występuje niemal w każdej stacji *Via Crucis*, np. w partii barytonu w (t. 94-100), w partii Chrystusa na słowach „Si quis vult post me venire” lub na słowach Chrystusa „Filiae Jerusalem” w stacji VIII;

- *aposiopesis* – pauza, symbol pustki, śmierci²³; w *Via Crucis* jest to wymowny takt pauzy w chwili śmierci Chrystusa w stacji XII;

- *suspiratio* – przerywanie dźwięków pauzami, symbol westchnienia, tęsknoty²⁴; w *Via Crucis* występuje np. w stacji X w partii chóru na słowach „Mittes ergo cum crucifixissent eum, acceperunt vestimenta eius, et fecerunt quattuor partes; unicuique militi partem et tunicam”;

¹⁸ Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne...*, s. 415 – przyp. P. Łukaszewskiego.

¹⁹ P. Łukaszewski, *O pracy nad misterium Via Crucis...*, s. 148.

²⁰ P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, w: *Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej*, Zeszyt Naukowy nr 2, red. S. Olędzki, AMFC w Warszawie, Filia w Białymstoku, Białystok 2002, s. 27.

²¹ Por. T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Polihymnia, Lublin 2009, s. 327; por. także: P. Zawistowski, *Rozważania...*, s. 44.

²² Por. T. Jasiński, *Polska barokowa...*, s. 301; por. także: P. Zawistowski, *Rozważania...*, s. 42.

²³ Por. T. Jasiński, *Polska barokowa...*, s. 289; por. także: P. Zawistowski, *Rozważania...*, s. 40.

²⁴ Por. T. Jasiński, *Polska barokowa...*, s. 330; por. także: P. Zawistowski, *Rozważania...*, s. 44.

• *imaginatio crucis* – figura wyobrażająca znak krzyża; tworzy się z przecięcia czterech kolejnych dźwięków (co drugi) w danym motywie²⁵; w stacji XII występuje na słowach Chrystusa „Consummatum est”; daje się tu zaobserwować postęp ascendentalny dźwięków: *f – b – c – c – des*, następnie descendentalny: *f – f – ges*; figurę *imaginatio crucis* tworzą tu dwie przecinające się linie *c – f i des – ges*, poprowadzone między pięcioma ostatnimi dźwiękami (lub czterema, jeśli nie weźmie się pod uwagę powtórzenia dźwięku *f*); w stacji XII, mówiącej o śmierci na krzyżu, użycie tej figury jest jak najbardziej uzasadnione i wymowne;

• *dispositio*²⁶ – nawiązanie do muzyki dawnej jako formy związanej z figurą retoryczną; jak pisze Piotr Zawistowski: „Druga faza pracy, *dispositio*, polegała na uporządkowaniu zebranego materiału. Joachim Burmeister w *Musica poetica* z 1606 roku wydziela zaledwie trzy ogniwa utworu: 1. *exordium*, 2. *ipsum corpus carminis (medium)*, 3. *finis*. Mattheson natomiast uważa, że kompozycja powinna składać się z sześciu ogniwi: 1. *exordium* (wstęp), 2. *narratio* (ekspozycja tematyczna), 3. *propositio* (ewolucja tematyczna), 4. *confutatio* (odcinek przeciwstawny w stosunku do ekspozycji i ewolucji tematycznej), 5. *confirmatio* (reprzyza tematyczna), 6. *peroratio* (zakończenie)”²⁷. Tak ukształtowanej formie odpowiada przebieg *Via Crucis* Łukaszeńskiego. Śpiew tytułu *Via Crucis* to *exordium*, przywołanie materiału muzycznego z początku w zakończeniu, na słowach *Christus vincit – peroratio*, przebieg poszczególnych stacji można przyporządkować kolejno do: *narratio, propositio, confutatio, confirmatio*.

4.3. *Resurrectio*

*Resurrectio*²⁸ (2012) na mezzosopran solo (Narrator, Maria Magdalena), tenor solo (Narrator, Thomas), baryton solo (Jesus), chór mieszany, klawesyn, organy małe (pozytyw), organy wielkie i orkiestrę kameralną, zwraca uwagę licznymi odniesieniami do muzyki dawnej. Partię orkiestry tworzy pojedyncza obsada w grupie instrumentów dętych drewnianych: flet, obój, klarnet, saksofon sopranowy, fagot, wzmocnione dwiema waltorniami. Subtelna partia perkusji składa się z dzwonków, dzwonów rurowych, trianglera, jednego talerza (*piatto sospeso medio con catenine*) oraz jednego tam-tamu (*profondissimo*). W przebiegu utworu zwraca uwagę segmentowa budowa z wyraźnym podziałem na części, które – na wzór muzyki dawnej – pełnią funkcję chórów, recytatywów, arii i duetów. Poszczególne fragmenty pod względem obsadowym są uzależnione od tekstu. Przykładowo, w duecie *Noli me tangere* pojawia się dialog Chrystusa z Marią Magdaleną, stąd podział na role i przypisane doń instrumenty: fagot odpowiada partii Chrystusa, obój – partii Marii Magdaleny. Wyraźny podział na ansamble

²⁵ Por. T. Jasiński, *Polska barokowa...*, s. 308. P. Zawistowski nie wymienia jej w swoim zestawieniu figur retorycznych. Por. P. Zawistowski, *Rozważania...*, s. 39-44.

²⁶ T. Jasiński nie wymienia jej w swoim katalogu figur retoryczno-muzycznych w pracy *Polska barokowa...*, s. 281-335.

²⁷ P. Zawistowski, *Rozważania...*, s. 37-38.

²⁸ Na podstawie rozmowy kompozytora z autorem artykułu (Warszawa, 01.12.2013) oraz analizy partytury i nagrania.

jest kolejnym nawiązaniem do muzyki barokowej. Podczas słuchania części *Aria di Angello* nasuwają się skojarzenia z *Quia respexit*, jednego z ogniw *Magnificat* J. S. Bacha. Ciekawostką może być partia wiolonczel, które grają tylko w recytatywach, pełniąc rolę *basso continuo* wraz z klawesynem. Poniżej zwrócono uwagę na kilka charakterystycznych fragmentów *Resurrectio*.

Icon, część wyłącznie instrumentalna, otwiera *Resurrectio*. Jest ona, według interpretacji kompozytora, nawiązaniem do kultury greckiej. Nie ma tu muzycznych związków ani z Prawosławiem, ani z muzyką bizantyjską. W liturgii Kościoła katolickiego nie spotyka się bezpośredniego nawiązania do ikony. Natomiast *Resurrectio*, jako dzieło muzyczne, jest w całości pojmowane przez Łukaszeńskiego jako *Ikona*. Jest ilustracją muzyczną scen opisywanych przez Ewangelistów, które miały miejsce po Zmartwychwstaniu. W przebiegu tworzywa dźwiękowego *Icon* nie ma bezpośrednich nawiązań do muzyki dawnej. Materiał muzyczny pochodzi wyłącznie z inwencji kompozytora.

Salve festa Dies jest uroczystym hymnem wielkanocnym. W tej części *Resurrectio* kompozytor przywołał cytat melodii gregoriańskiej *Salve festa Dies*. Pojawia się ona w partiach chóru (w głosach męskich) i instrumentów dętych drewnianych. Później jest ukryta w partiach instrumentów dętych drewnianych, a następnie w kanonach chóru z drzewem. W dalszym przebiegu cytat hymnu pojawia się w głosach żeńskich.

Ogniwo *Lumen Christi* jest bezpośrednim nawiązaniem do Liturgii Wigilii Paschalnej, podczas której celebrans, po poświęceniu ognia i paschału na zewnątrz kościoła, wchodzi procesyjnie do świątyni i trzykrotnie śpiewa „Światło Chrystusa”, lud zaś odpowiada „Bogu niech będą dzięki”. W *Lumen Christi* nie ma bezpośrednich odwołań muzycznych do tradycji. Występują jedynie odniesienia do liturgii. Brak także cytatów gregoriańskich – materiał muzyczny pochodzi z inwencji kompozytora. Zastosowane zostały natomiast techniki: antyfonalna i alternatim (kapłan-solista – *Lumen Christi*, lud-chór – *Deo Gratias* – trzykrotnie powtórzone).

Sepulchrum, oparte na fragmentach z Pisma Świętego (recytatywy i arie), to swoisty „opis zdarzeń” – dokładna relacja scen, które miały miejsce po Zmartwychwstaniu, napisana na podstawie czterech Ewangelii. Przebieg tej części rozdziela ją trzy mniejsze ogniwka zatytułowane *Myrophoros* (niewiasty niosące wonności), napisane do tekstów starocerkiewnosłowiańskich. Jest to bezpośrednie nawiązanie do liturgii Prawosławia. Sceny tworzące *Sepulchrum* to: *Noli me tangere*, *Emmaus*, *Święty Tomasz*, *Galilea*. Zwraca w nich uwagę podobny porządek wszystkich ogniw. Kompozytor zastosował zawsze ten sam instrument przyporządkowany soliście (np. fagot – narratorowi-ewangelista – tenor). Ponadto charakterystyczny jest podział na recytatywy i arie. Recytatyw to swoiste *basso continuo*, które tworzą partie wiolonczel, klawesyn i fagot; zwraca też uwagę typowa melodia recytatywna. Klawesyn jest zawsze użyty w recytatywach, zaś pozytyw – w ariach i duetach. Wyjątkiem jest *Aria di Angello* – z pozytywem, nie zaś z klawesynem, będąca wyraźnym nawiązaniem do *Magnificat* J. S. Bacha (*Quia respexit*). W obsadzie *Arii* występuje sopran, saksofon sopranowy i *continuo*, zaś w *Quia respexit* Bacha – sopran, obój i *continuo*. Z kolei w ogniwach *Myrophoros* zawsze bierze udział chór

żeński z sekcją instrumentów dętych drewnianych. Jest to więc ilustracyjne nawiązanie do tekstu, w którym mowa o niewiastach niosących wonności.

Część *Victimae paschali laudes* zawiera cytat z sekwencji gregoriańskiej. Partię orkiestry wzbogacają organy wielkie. Charakterystyczne jest tu zastosowanie techniki *alternatim* i antyfonalnej: materiał dźwiękowy jest prezentowany na przemian przez głosy żeńskie i męskie.

Dzieło wieńczy ogniwo *Chrystus dziś i na wieki*, będące ponownym nawiązaniem do Liturgii Wigilii Paschalnej, do momentu rzeźbienia przez kapłana w paschale pięciu znaków symbolizujących pięć ran Chrystusa. W zakończeniu utworu powraca w partii orkiestry materiał początkowej *Icon*.

5. PODSUMOWANIE

Budowa i przebieg treści odzwierciedlony w dostosowanej doń konstrukcji formalnej, są podobne w *Via Crucis* i *Resurrectio*. W *Via Crucis* charakterystyczne są *Trzy upadki pod krzyżem* (chór *a cappella*), pojawiające się w stacjach Drogi Krzyżowej upamiętniających upadki Chrystusa pod krzyżem, zaś w *Resurrectio* – trzy części *Myrophoros*. W obu utworach widać podział partii wokalnych na „role”: recytator-ewangelista (tenor), partia Chrystusa (baryton – według kompozytora jest to nawiązanie do tradycji muzycznej), inne partie (np. w *Via Crucis* – Piłata) – to partie żeńskie.

W obu utworach zwraca uwagę oszczędne operowanie organami. W *Via Crucis* pojawiają się one tylko w końcowej scenie, ilustrującej Zmartwychwstanie Chrystusa – zgodnie z tradycją liturgiczną, mówiącą o tym, że przez całe Triduum Paschalne (po odśpiewaniu hymnu *Gloria* w Wielki Czwartek podczas Liturgii Wieczery Pańskiej) organy milczą aż do Wigilii Paschalnej, gdy ponownie uroczyście rozbrzmiewają wraz ze śpiewem hymnu *Gloria* i obwieszczeniem Zmartwychwstania Chrystusa (uroczyste *Alleluia*). Podobnie w *Resurrectio* – wejście organów wielkich następuje dopiero w części *Victimae paschali laudes* jako symbol Dnia Wielkanocnego. Poszczególnym ariom towarzyszy zaś – jako element *continuo* – pozytyw.

Kompozytor, pisząc *Resurrectio*, mimo wskazanych powyżej nawiązań, nie planował bezpośrednich odniesień do muzyki dawnej. Również pod względem muzycznym w utworze nie ma otwartych nawiązań do tradycji. Jeżeli, przykładowo, moment Zmartwychwstania miałby zostać zilustrowany w dynamice *fortissimo* i z użyciem obsady *tutti* (jak często bywa w muzyce), to w *Via Crucis* jedynie stacja XV i zakończenie odpowiadają takiej interpretacji, która mogłaby być nawiązaniem do tradycji muzycznej. *Resurrectio* natomiast ilustruje zdarzenia, które miały miejsce po Zmartwychwstaniu Chrystusa. Kompozytor chciał napisać *Resurrectio*, wiernie oddając przebieg zdarzeń, w sposób niemalże ascetyczny, powściągliwe, nie zaś za pomocą „pompatycznych” efektów dźwiękowych, które uważa za zewnętrznie efektowne, lecz pozbawione głębi.

Większą ascezą dźwiękową odznacza się *Luctus Mariae*, co wiąże się z przeznaczeniem dzieła tylko na solowy sopran i kameralny zespół smyczkowy z klawesynem.

W tym utworze do głosu doszły przede wszystkim pośrednie nawiązania do *Stabat Mater* Pergolesiego.

Na zakończenie warto przytoczyć jeszcze jedną wypowiedź kompozytora: „Analiza elementów dzieła muzycznego, techniki instrumentacyjnej oraz budowy formalnej to zagadnienia oczywiste i w dużej mierze wynikające z zapisu utworu. Być może jednak cel, jakim jest *sacrum* zaczyna się tam, gdzie kończy się warsztat. Nadmierna bowiem koncentracja na sprawach technicznych nie pozwala zaistnieć warstwie głównej, dużo głębszej niż ortografia muzyczna. Nurtują mnie od dawna pytania związane z głębią przekazu muzycznego oraz wytyczeniem drogi poszukiwań, które prowadzą do *sacrum*. Zdaję sobie jednak sprawę, że nie każdemu kompozytorowi musi taki cel przyświecać”²⁹.

EARLY MUSIC IN THE WORKS OF PAWEŁ ŁUKASZEWSKI AT THE EXAMPLE
OF SELECTED WORKS: *LUCTUS MARIAE*, *VIA CRUCIS* AND *RESURRECTIO*

Summary

The article discusses some aspects of the work of Paweł Łukaszewski (b. 1968), a Polish composer working at the Frederic Chopin University of Music in Warsaw. Łukaszewski's musical works primarily consist of sacral music. The article describes the features of his compositional techniques, inspiration derived from early music and the use of rhetorical figures in three works: *Luctus Mariae*, *Via Crucis* and *Resurrectio*. All works are written for Latin texts. *Luctus Mariae* – for the contemporary Latin poetry of Jerzy Wojtczak-Szyszkowski, the other works for liturgical texts and passages from the Scripture. Łukaszewski describes his musical language as “renewed tonality”. In the presented works, the author introduces the following musical rhetorical figures: *saltus duriusculus*, *exclamatio*, *aposiopesis*, *suspiratio*, *dispositio*. The lineup and deliberative use of a formal course in these works is also symbolic.

Keywords: rhetorical figures, inspiration, composition, sacral music, Paweł Łukaszewski, *sacrum*, compositional technique

Nota o Autorze: Marcin Tadeusz Łukaszewski, doktor nauk humanistycznych, doktor habilitowany sztuki muzycznej, adiunkt na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca UMFC. Zainteresowania naukowe: polska muzyka chóralna o tematyce religijnej XX wieku, pianistyka i polska muzyka fortepianowa. Strona internetowa: www.marcinlukaszewski.eu

Słowa kluczowe: figury retoryczne, inspiracja, kompozycja, muzyka sakralna, Paweł Łukaszewski, *sacrum*, technika kompozytorska

²⁹ P. Łukaszewski, *Moja muzyka...*, s. 65.