

Renata Borowiecka

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

 <https://orcid.org/0000-0003-4325-8944>

U ŹRÓDEŁ POSTAWY ARTYSTYCZNEJ I TWÓRCZOŚCI RELIGIJNEJ PAWŁA ŁUKASZEWSKIEGO

Człowiek ma jedną duszę i to, co przeżywa musi mieć na niego jakiś wpływ¹.

Twórczość Pawła Łukaszeńskiego od ponad dwudziestu lat wzbudza zainteresowanie nie tylko w kraju, lecz także zagranicą, czego świadectwem są liczne zamówienia utworów, zdobyte nagrody, wykonania cenionych zespołów czy wydania fonograficzne. Nazwisko artysty bywa umiejscawiane pośród mistrzów współczesnej muzyki sakralnej, a jego styl muzyczny uznawany jest za idealny dla nowej muzyki kościelnej. I choć dorobek kompozytorski Łukaszeńskiego obejmuje zróżnicowany repertuar dzieł, to właśnie utwory o tematyce religijnej – wokalne i wokально-instrumentalne – zdają się być jego „znakiem rozpoznawczym”. Od czasu debiutu twórca wypracował idiomatyczny język muzyczny definiowany jako antymodernizm, tradycjonalizm lub „nowość zakorzeniona w tradycji”², a wynikający z osobistych predylekcji do muzyki nakierowanej w większym stopniu na tradycyjne niż awangardowe własności.

Próba interpretacji dzieł kompozytora w duchu „wrażliwym i namiętnym” (o jaki nawołują współcześni humaniści, w tym muzykolodzy³), prowadzi z pewnością do poszukiwania źródeł określonej postawy artystycznej oraz wyraziście ukierunkowanej twórczości, ponadto skłania do ukazania tej szczególnej relacji,

1 Witold Lutosławski. *Materiały sympozjum poświęconego twórczości. Prezentacje, interpretacje, konfrontacje*, red. K. Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1985, s. 153.

2 Por. K. Cyran, *Kanon i postmodernizm w twórczości religijnej kompozytorów polskich przełomu XX i XXI wieku*, praca doktorska napisana pod kier. prof. Teresy Maleckiej w Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2015, s. 407.

3 Por. M. Jabłoński, *Przeciw muzykologii niewrażliwej*, Poznań 2014; L. Akopian, *Koncepcje teoretyczno-muzyczne jako czynnik przeszkadzający w rozumieniu Muzyki*, „Teoria Muzyki” 2015 nr 7, s. 9–30, <https://doi.org/10.26377/22998454tm.15.7.005>.

jaka łączy „człowieka z jego światem” (przywołując myśl ks. Józefa Tischnera⁴), a zatem także sztukę z życiem twórcy, sferą jego przeżyć i doświadczeń.

Sam Łukaszewski potwierdził, że jako człowiek i artysta został ukształtowany przez „szeroki kontekst różnych zdarzeń”⁵ związanych z domem rodzinnym i Częstochową – miejscem swojego urodzenia i dorastania. Znaczący wpływ miała również myśl Kościoła katolickiego, określone fascynacje twórcze i własne doświadczenia chóralne.

Dom rodzinny, ojciec-kompozytor

Dom to przestrzeń człowiekowi najbliższa – pisał ks. J. Tischner, „obszar pierwotnej swojskości”, w którym dojrzewamy i doświadczamy „sensownej wolności”, a po odejściu z niego mamy go w swojej pamięci⁶. Dla Pawła Łukaszewskiego dom rodzinny stanowił miejsce, w którym – jak sam stwierdził – „nasiąkał muzyką i tematyką kompozytorską”⁷. Rodzice (Maria i Wojciech) mieli wykształcenie muzyczne; ojciec był kompozytorem, pedagogiem, dyrektorem Szkół Muzycznych I i II stopnia w Częstochowie (od 1971), publicystą. Warto wspomnieć, że studiował u Tadeusza Szeligowskiego, następnie Tadeusza Paciorkiewicza, a po ukończeniu regularnej nauki swoją wiedzę i umiejętności pogłębiał w Paryżu u Nadii Boulanger (1966/1967)⁸. Z życia domowego w pamięci Tomaszewskiego pozostało słuchanie utworów z płyt analogowych kolekcjonowanych przez ojca (m.in. tych z festiwalu *Warszawska Jesień*), czytanie artykułów zawartych w kupowanym zawsze „Ruchu Muzycznym” (na trwałe zapadną mu te autorstwa Bohdana Pocięja, do którego myśli będzie często odwoływał się w przyszłości), uczęszczanie z rodzicami na koncerty i ich rozmowy o muzyce czy wspólne ćwiczenia na instrumentach z młodszym o cztery lata bratem Marcinem przy akompaniamencie fortepianowym mamy. W 1978 roku beztrioskie dorastanie przerwała nagła śmierć ojca, Paweł Łukaszewski miał wówczas 10 lat. To traumatyczne wydarzenie ukierunkowało przyszłe życie kompozytora. Często wspominał: „Po śmierci ojca przeglądałem jego rękopisy, całą szafkę, a mama mi na to pozwalała [...]”⁹. W 1990 roku syn postanowił dokończyć pozostawiony w szkicach sakralny utwór ojca zamówiony przez ks. Kazimierza Szymonika, co okazało się jednym z punktów zwrotnych na jego drodze kompozytorskiej,

4 Ks. J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Kraków 1998, s. 223.

5 Por. A. Lewandowska-Kąkol, *Sacrum to coś najważniejszego – rozmowa z Pawłem Łukaszewskim, kompozytorem sezonu Filharmonii Narodowej*, „Twoja Muza” 2012 nr 2.

6 Ks. J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, dz. cyt., s. 228–230.

7 Rozmowa autorki artykułu z kompozytorem, Warszawa, 16 marca 2016.

8 Por. M. T. Łukaszewski, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*, Częstochowa 1997.

9 Rozmowa autorki artykułu z kompozytorem, Warszawa, 16 marca 2016.

stanowiło bowiem impuls do zogniskowania własnej twórczości wokół muzyki religijnej, a zatem – „moment przejścia dziedzictwa” (przywołując koncepcję punktów węzłowych życia twórcy autorstwa Mieczysława Tomaszewskiego¹⁰). Łukaszewski w następujących słowach opisał to wydarzenie:

Znalazłem niedokończony utwór *Litania do Madonny Treblińskiej*, którego fragmenty zostały wykonane na jego [ojca] pogrzebie. Postanowiłem dokończyć tę kompozycję. To była pewnego rodzaju misja – chciałem to zrobić. Potem dotarło do mnie, że może był to swoisty testament. Że może powinienem zająć się muzyką sakralną, bo gdyby ojciec dalej żył, to może byłaby to jego droga¹¹.

W kilka lat później dopowiedział:

W pewnym momencie przestałem pisać, że ta kompozycja jest moja. Uważałem, że trzeba zostawić całą koncepcję instrumentacyjną, język dźwiękowy, to powinno być Jego utworem. W 1991 roku dzieło zostało wykonane podczas festiwalu *Gaude Mater*, w moim kościele parafialnym – św. Krzyża w Częstochowie, gdzie byłem ministrem i lektorem (aż do wyjazdu na studia)¹².

Miniatura wokalnie-instrumentalna (przeznaczona na mezzosopran, chór mieszany, dwie trąbki, dzwony i organy) oparta została na fragmentach utworu *Stabat Mater* autorstwa Romana Brandstaettera. W poruszającej litanii poety za sprawą treści i typu ekspresji do głosu dochodzą wątki autobiograficzne (śmierć rodziców w komorach gazowych obozu w Treblince). Odnosząc się do słów wiersza, O. Ignacy Kosmana stwierdził:

Maryję spotykamy na placu egzekucji, w samym środku zbrodni. Tam wersetami swojej litanii otarł [Brandstaetter] czoło swej matki, modląc się do Matki Boga¹³.

Z kolei Paweł Łukaszewski w komentarzu do powstałej kompozycji napisał:

Litania ma modlitewny, mistyczny charakter. Czynnikiem formującym i scalającym jest tu słowo. Ideą przewodnią była dla mnie kontynuacja zamierzeń Ojca. Celowo zastosowałem więc pewne zubożenia harmoniczne i melodyczne oraz fragmenty

10 M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, Kraków 2003, s. 37.

11 Rozmowa Moniki Pietras z Pawłem Łukaszewskim, „Gazeta Wyborcza” (22.12.2008). Por. także: D. Cichy, *Muzyka i modlitwa*, „Tygodnik Powszechny” 2012 nr 36, www.tygodnikpowszechny.pl/muzyka-i-modlitwa-16941 (8.02.2016).

12 Rozmowa autorki artykułu z kompozytorem, Warszawa, 16 marca 2016.

13 O. I. Kosmana, *Poezja w służbie Słowu Bożemu*, „Łódzkie Studia Teologiczne” 2009 nr 18, s. 142.

tonalizujące. Utwór trwający ok. 20 minut składa się z sześciu fragmentów. Pierwszy z nich napisany został przez Wojciecha Łukaszewskiego¹⁴.

Należy podkreślić, że zarówno traktowanie tekstu słownego jako fundamentalnego dla dzieła, jak i wprowadzone strategie związane z predylekcją do budowy symetrycznej, ramowej oraz język neotonalny będą stanowić wyznaczniki idiomu stylistycznego dojrzałego twórcy – Pawła Łukaszewskiego.

Częstochowa w kontekście czasu historycznego

Kompozytor należy do pokolenia, którego dzieciństwo i młodość przypadło na szczególny okres w historii Polski, z jednej strony związany z poważnymi kryzysami politycznymi, terrorem i ograniczaniem wolności obywatelskiej, stanem wojennym, konfliktem władz z Kościołem, z drugiej – czasem „narastania oporu (KOR) i wybuchu «Solidarności»”¹⁵, prowadzeniem Kościoła polskiego przez prymasa Stefana Wyszyńskiego oraz wyborem Karola Wojtyły na papieża, co – jak pisał Norman Davis – było wydarzeniem:

[...] o pierwszorzędnym znaczeniu dla życia religijnego, duchowego i politycznego na całym świecie. Ale szczególne reperkusje miało w ojczystym kraju nowego papieża. Bo ten polski papież bez żadnego wysiłku podkopał fundamenty, na których zbudowano ład polityczny w powojennej Polsce¹⁶.

Paweł Łukaszewski stał się bezpośrednim świadkiem wielu ważkich wydarzeń religijnych i polityczno-społecznych za sprawą rodzimego miasta – Częstochowy. Zasadniczy wpływ wywarła bliskość Jasnej Góry – duchowej stolicy Polski, z klasztorem OO. Paulinów, któremu przed wiekami nadano status sanktuarium narodowego i ważnego centrum krzewienia idei patriotycznych. To właśnie na Jasnej Górze Jan Paweł II podczas pierwszej pielgrzymki do ojczyzny (4 czerwca 1979) wypowiedział pamiętne słowa: „tutaj zawsze byliśmy wolni”¹⁷.

14 Wojciech Łukaszewski, *Litania do Madonny Treblińskiej* (1978), <http://www.lukaszewski.waw.pl/index.php?page=works&type=info&index=125> (15.10.2022).

15 M. Tomaszewski, *O twórczości zaangażowanej. Muzyka polska 1944–1994 między autentyzmem a panegiryzmem*, [w:] M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 147–148.

16 N. Davies, *Boże igrzysko. Historia Polski*, tłum. E. Tabakowska, Kraków 2008, s. 1087.

17 W. Kęder, *Jasna Góra z Błogosławionym Janem Pawłem II. Przewodnik po Sanktuarium matki Bożej Częstochowskiej wraz z zarysem historii Jasnej Góry*, Częstochowa–Jasna Góra 2011, s. 126.

Należy przypomnieć, że trudny okres w życiu narodu przyniósł niezwykle owoce na polu sztuki, w tym twórczości muzycznej¹⁸ „operującej wielostronnie idiomem sakralno-patriotycznym” (jak pisał Tomaszewski¹⁹). Powstałe wówczas arcydzieła promieniowały wymownymi ideami, przywoływały wartości fundamentalne. O narodzinach „odrębnej dziedziny muzyki inspirowanej religią, sakralnością” w Polsce tych lat pisał Bohdan Pocięj²⁰, wskazując przy tym na różnorodność postaw twórczych i stylów kompozytorskich (Penderecki, Górecki, Nikodemowicz, Łuciuk, Twardowski). Warto zwrócić uwagę, że Częstochowa lat młodzięcych Łukaszewskiego stanowiła również prężny ośrodek kulturalny, a jedną z wiodących ról odgrywało sanktuarium jasnogórskie, przyciągające każdego roku rzeszę słuchaczy przede wszystkim za sprawą Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej *Gaude Mater*. Kompozytor wspominał swoje miasto i czas, w którym „poczuł się dorosły”, w rozmowie z Barbarą Schabowską:

Pochodzę z Częstochowy, mieszkalem bardzo blisko Jasnej Góry. Byłem świadkiem rozmaitych niezwykłych historycznie zdarzeń, m.in. tych najważniejszych dla Polaków, związanych z osobą papieża, który pielgrzymował do Częstochowy wielokrotnie. I ja tam wtedy byłem, tam na placu pod Jasną Górą [...]. Byłem też świadkiem rozmaitych akcji milicji i oddziałów ZOMO pod Jasną Górą; akcji zbrojnych wobec ludzi, którzy wracali z Apelu Jasnogórskiego wieczorem [...]. To są rzeczy, których się nie zapomina. Był to czas *Polskiego Requiem* Pendereckiego i *Exodusu* Kilara. To był również czas prymasa Wyszyńskiego i jego umierania, a także zamachu na Papieża. Historia działa się na naszych oczach²¹.

Podczas spotkania z autorką niniejszego artykułu ponownie wrócił do tych faktów i wyznał: „To wszystko miało ogromne znaczenie”²².

Źródło częstochowskie ukierunkowało przyszłą drogę artystyczną twórcy i odcisnęło piętno na jego światopoglądzie. Kompozytorowi bliski jest nurt religijno-patriotyczny (o czym sam niejednokrotnie mówił), ważne stały się również rozważania nad problematyką *sacrum* i muzyki sakralnej, wartości piękna i prawdy, wolności, tradycji.

18 Por. S. Dybowski, M. Dziadek, J. Tatarska, *Kalendarium najważniejszych wydarzeń w polskim życiu muzycznym XX wieku* [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 1: *Eseje*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 152–158; K. Baculewski, *Historia muzyki polskiej*, t. 7: *Współczesność*, cz. 2: 1975–2000, red. S. Sutkowski, Warszawa 2012.

19 M. Tomaszewski, *O twórczości zaangażowanej...*, dz. cyt., s. 147–148.

20 B. Pocięj, *Sacrum w polskiej muzyce współczesnej*, [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. L. Polony, Kraków 1986, s. 50–55.

21 B. Schabowska, *Nie każda muzyka religijna jest sakralna*, „Ruch Muzyczny” 2014 nr 4, <http://www.ruchmuzyczny.art.pl/index.php/tematy/punkt/440-nie-kazda-muzyka-religijna-jest-sakralna> (14.07.2014).

22 Rozmowa autorki artykułu z kompozytorem, Warszawa, 16 marca 2016.

Sfera życia narodowego oraz osobiste intensywne przeżycia religijno-patriotyczne, które należałoby postrzegać jako „doświadczenia afektywne”²³, znalazły wyrazisty oddźwięk w utworach niosących przesłanie streszczające się w słowach: Bóg, ojczyzna, pokój. Należą do nich m.in. kompozycje powiązane z odzyskaniem niepodległości przez Polskę: *Missa pro Patria* (1997) na dwa solowe głosy żeńskie (S, MS), chór mieszany z solistami, perkusję i orkiestrę instrumentów dętych napisana na 80. rocznicę oraz powstałe z okazji 100. rocznicy *Te Deum Polonia* na bas, chór i orkiestrę (2018). Dzieła te bez wątpienia wpisać można w krąg tzw. „muzyki zaangażowanej pozytywnie”²⁴. Jednocześnie one odbiorców wokół określonych wartości, odwołują się do kulturowej pamięci zbiorowej, a do głosu dochodzi w nich funkcja apelatywna (akcent na siłę oddziaływania) i fatyczna (integrująca). Nierzadko za sprawą cytatów muzycznych, pełniących rolę zarówno symboliczną, jak i komunikacyjną, przesłania uniwersalne związane z wiarą chrześcijańską dopełnione zostają o te narodowe. Wspomnieć można drugie z wymienionych dzieł, w którym przywołanie melodii polskiego *Te Deum milenijnego w unisono* oktawowym w częściach skrajnych wskazuje jednoznacznie na konkretną wspólnotę składającą dziękczynienie i zanoszącą prośbę do tego, którego imię brzmi *Sanctus*. Tematyka i funkcja zdeterminowały jednocześnie charakter opracowania muzycznego – uroczysty i podniosły, niekiedy nawet nadmiernie patetyczny – w tonie *estatico, czy wręcz pomposo*. Łukaszewski ma tego świadomość, sam przyznał: „patosu się nie ustrzegłem, bywa. Ale uważałem, że w tym spontanicznym podejściu wyraża się moja forma modlitwy”²⁵. Być może za Tomaszewskim²⁶ należałoby skonkludować, że „religijność emocjonalna”, będąca świadectwem wiary uczuciowej, przeważa tu nad „religijnością racjonalną” (wyważoną, zobiektywizowaną).

Jako istotne jawią się także kompozycje poświęcone wybitnym przedstawicielom Kościoła. Wśród nich najliczniejszą grupę stanowią te związane z osobą i nauczaniem Jana Pawła II. Kinga Kiwała zwróciła uwagę na niezwykle interesujący charakter związków dzieł różnych twórców z postacią papieża Polaka. Stwierdziła:

[...] są to nie tylko utwory jemu dedykowane lub pisane do jego słów, ale też niejako jemu ofiarowane *ex post*, czy zrodzone z inspiracji konkretnym wydarzeniem, dokumentem, czy słowami Ojca Świętego²⁷.

23 Por. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, *Pamięć i afekty*, Warszawa 2014.

24 Rozumienie terminu za: M. Tomaszewski, *O twórczości zaangażowanej...*, dz. cyt., s. 142.

25 Rozmowa autorki artykułu z kompozytorem, Warszawa, 16 marca 2016.

26 Por. M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997, s. 180–188.

27 K. Kiwała, *Między „Te Deum” a „Totus Tuus”. Inspiracje osobą i nauczaniem Jana Pawła II w muzyce*, [w:] *Utwory. Inspiracje, interpretacje*, red. T. Malecka, K. Kiwała, Kraków 2011, s. 16 (Muzyka wobec

Ta konstatacja potwierdza się w pełni w odniesieniu do kompozycji Pawła Łukaszewskiego.

Twórca przywołuje niejednokrotnie fragmenty z wypowiedzi Jana Pawła II wygłaszanych podczas jego pielgrzymek do Polski, a niekiedy z wydanych encyklik (np. I symfonia, cz. IV). Stanowią one kwintesencję nauczania papieskiego, ważne przesłania na temat jedności i pokoju, miłości i miłosierdzia; zastosowane cytaty apelują również do zbiorowej pamięci narodowej, przypominając o danym miejscu i czasie wydarzenia. W *Introitus z Missa pro Patria* wprowadzone zostaje motto drugiej pielgrzymki papieskiej do ojczyzny (1983) związanej z jubileuszem 600-lecia Jasnej Góry: „Pokój Tobie, Polsko! Ojczyzno moja!”. W utworze polichóralnym *Veni Creator* (2004), zamówionym z okazji 60. rocznicy zakończenia drugiej wojny światowej i prawykonanym w Gdańsku 2 kwietnia 2005 roku wspólnie przez dwa chóry: polski i niemiecki, w kulminacji dzieła rozbrzmiewają bliskie wszystkim Polakom słowa: „Niech zstąpi Duch Twój”. Z kolei w *IV Symfonii* na sopran, baryton, chór mieszany, chór chłopięcy i orkiestrę (2016) noszącej podtytuł *Symfonia o Bożym Miłosierdziu* w części ostatniej, w fazie kulminacyjnej, kompozytor przywołuje tekst aktu zawierzenia świata Bożemu miłosierdziu, który papież Jan Paweł II odmówił w Łagiewnikach w 2002 roku.

Łukaszewski poświęcił ojcu świętemu jeszcze inne dzieła. *II Symfonia „Festinemus amare homines”* (2003–2005) zawiera adnotację „Johannes Paulus II in memoriam”. Dwie miniatury na chór mieszany *a cappella* wskazują na „Piotra naszych czasów”, „Pasterza Kościoła”. Wczesna – *Tu es Petrus* (1992), napisana z okazji wyjazdu Chóru ATK do Włoch i prawykonana na Placu św. Piotra w Rzymie²⁸, została oparta na tekście zaczerpniętym z Ewangelii wg św. Mateusza (16, 18). Późniejsza – *Ego sum pastor bonus* (2014), zamówiona przez *Ealing Abbey Choir* z okazji kanonizacji Jana Pawła II i prawykonana w pamiętnym dniu 25 kwietnia 2014 roku w Bazylice Mariackiej w Krakowie²⁹, poprzez słowa zaczerpnięte z Ewangelii wg św. Jana (10, 14–15) odnosi obraz „dobrego Pasterza” do pontyfikatu papieża Polaka. Co interesujące – opracowanie jej warstwy muzycznej, tj. odwołanie do stylu motetowego i zastosowanie aluzji melodycznej, wskazuje na źródło polskie – utwór znamienitego twórcy renesansu – Wacława z Szamotuł. Ostatnia kompozycja chóralna – *Missa Sancti Ioannis Pauli Secundi Magni* (2020) – napisana z okazji 100. rocznicy urodzin papieża na zamówienie Filharmonii Narodowej, a także pod wpływem spotkania z członkami Zakonu Rycerzy Jana Pawła II, w dodanej części *proprium – Alleluja* wraz z intonowanym tekstem „Tu es Petrus” przywołuje postać następcy św. Piotra. Dodatkowo

poezji i nauczania Karola Wojtyły i Jana Pawła II, 2).

28 Z prywatnej korespondencji autorki artykułu z kompozytorem (1 marca 2018).

29 Wykonanie: Ealing Abbey Choir, dyr. Christopher Eastwood.

kompozytor wprowadził aluzje motywiczne do pieśni *Z dawna Polski...*, akcentując zarazem tak bliskie papieżowi wątki polskie i maryjne.

Kompozycje związane z Janem Pawłem II dość wyraźnie ukazują postawę Łukaszewskiego wobec świętego – od młodzieńczego zachwytu osobą papieża rodaka do dojrzałej refleksji nad znaczeniem jego osoby i „dzieła”.

Religijność, myśl Kościoła

Religia i sztuka już od zarania chrześcijaństwa tworzyły silną więź, o której dyskutowali teologowie i uczeni oraz wspominały dokumenty Kościoła. Z pewnością dla Łukaszewskiego „wielkim źródłem natchnienia pozostaje swoista «ojczyzna duszy», jaką jest religia” (odwołując się do myśli Jana Pawła II z *Listu do artystów*, pkt 13). Dodać można za Hansem Ursem von Balthasarem – przede wszystkim religia katolicka pojmowana jako „uniwersalna”, „formująca” i „ciągle wymagająca”³⁰. Twórca nie ukrywa swoich przekonań, a przed laty szczerze wyznał:

Komponuję jako osoba wierząca, co zawsze podkreślam i czego się nie wstydzę. Szukam takiej formy wypowiedzi, która mnie zbliża do Boga i poprzez te utwory mogę być lepszym człowiekiem, może też głębiej wierzącym³¹.

Twórczość muzyczna artysty jawi się zatem jako jego indywidualna droga ku *sacrum*. Sam kompozytor podkreślił ten aspekt tytułem referatu *Moja droga do sacrum*, wygłoszonym w 2017 roku w Gdańsku i w Krakowie. Warto dodać, że niedawno opublikowana praca zbiorowa o muzyce autora dzieł religijnych została opatrzona nagłówkiem *Poszukiwanie Sacrum*³².

Dla procesu twórczego Łukaszewskiego ważnym drogowskazem pozostaje także współczesna myśl Kościoła katolickiego o muzyce sakralnej przedstawiona w licznych dokumentach³³. Kompozytor niejednokrotnie powołuje się na *motu proprio* św. Piusa X oraz konstytucje i instrukcje Soboru Watykańskiego II, przywołując wyróżnione w nich cele (tj. chwała Boża, uświęcenie i zbudowanie

30 H. U. von Balthasar, *Religia katolicka i sztuka*, [w:] H. U. von Balthasar, *Pisma wybrane*, t. 2: *Pisma z zakresu sztuki i religii*, tłum. M. Urban, D. Jankowska, Kraków 2007, s. 83.

31 B. Schabowska, *Nie każda muzyka religijna...*, dz. cyt.

32 *Poszukiwanie Sacrum. Muzyka i filozofia życia Pawła Łukaszewskiego*, red. M. T. Łukaszewski, Warszawa 2021.

33 Por. wykaz dokumentów Kościoła katolickiego o muzyce (tabela 2), [w:] M. T. Łukaszewski, *Muzyka chóralna o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich 1945–2000*, Lublin 2007, s. 59–60. Por. także: ks. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000.

wiernych) i cechy muzyki kościelnej (świętość i piękność formy oraz wynikającą z nich powszechność). Twórcy bliskie jest przesłanie ojców soborowych i kolejnych papieży o formacyjnym i kerygmatycznym charakterze sztuki, a tym samym roli artystów w prowadzeniu człowieka ku takim wartościom, jak prawda, dobro, piękno.

Sfera tradycji religijnej i myśli Kościoła rezonują w obsadzie dzieł, ich tematyce, rodzaju wybieranych i rozważanych tekstów słownych, w końcu – idiomie stylistycznym. Łukaszewski wielokrotnie podkreśla: „Dla mnie muzyka sakralna powinna być związana ze słowem i ono powinno wyznaczać jej granicę”³⁴. Stąd też predylekcje twórcy do muzyki wokalne, czy też wokalnie-instrumentalne. Kompozytor powiedział także:

[...] myślę, że pisanie muzyki sakralnej w oderwaniu od rzeczywistości – od konkretnego roku liturgicznego, albo w ogóle od rzeczywistości religijnej – nie ma sensu³⁵.

Teksty dzieł³⁶ wskazują zatem na najistotniejsze okresy roku kościelnego, które dla samego artysty stanowią szczególny czas przeżywania tajemnic wiary, ponadto – na cnoty teologalne: wiarę – w „nowe niebo i nową ziemię”, nadzieję i miłość (np. *Symfonia I*, *Symfonia II*, *Requiem*). Tematyka utworów jest skoncentrowana również wokół problemów eschatologicznych, postaci Maryi, osób świętych, angelologii chrześcijańskiej czy aspektu modlitwy. Twórca – pragnąc zaakcentować najistotniejsze treści religijne – wykorzystuje teksty, nie tylko w całości czerpiąc z form i gatunków liturgicznych, dzieł poetyckich, lecz niejednokrotnie tworzy rodzaj własnego „libretta” (dokonując znaczącego wyboru, skrótów, przestawień lub kompilacji). Jako przykład wskazać można *I Symfonię* zaopatrzoną tytułem „Symfonia o Opatrzności”. Obejmuje ona cztery części, które powstawały w różnym czasie i funkcjonować mogą jako niezależne utwory. Kompozytor dokonał jednak ich integracji poprzez określony wybór tekstów – spójnych pod względem niesionego przesłania – oraz warstwę muzyczną, tzn. przywołanie w finale motywów i fraz z wcześniejszych ustępów³⁷.

34 B. Młynarczyk, *Dotknąć głębi*, „Dysonanse” 1998 nr 4, s. 28.

35 B. Schabowska, *Nie każda muzyka religijna...*, dz. cyt.

36 Por. szczegółowy wykaz dzieł kompozytora: www.lukaszewski.org.uk.

37 Por. M. T. Łukaszewski, *Paweł Łukaszewski – Musica Sacra 6. Symphony of Providence, Pięć żalobnych pieśni kurpiowskich*, [w:] *Paweł Łukaszewski – Symphony of Providence*, DVD, DUX (8152), 2014, s. 5.

I Symfonia „*Symphony of Providence*”

Część	Rok i okoliczności powstania	Tekst ³⁸	Obsada
I. <i>Gaudium et spes</i>	1997 zamówienie Programu II Polskiego Radia	Początkowe słowa Konstytucji Duszpasterskiej o Kościele w świecie współczesnym Soboru Watykańskiego II	S, chór mieszany i orkiestra symfoniczna ³⁹
II. <i>Exsultet</i>	2003 skomponowane z okazji jubileuszu 75-lecia Papieskiego Uniwersytetu Katolickiego w Valparaiso (Chile)	<i>Hymn</i> (strofy 1–3 i doksologia) zaczerpnięty z Liturgii Wielkiej Soboty	S, MS, chór żeński i orkiestra
III. <i>Terra nova et caelum novum</i>	2007 (skomponowane w ramach zamówień na 60-lecie ZKP; dedykowane Stephenowi Laytonowi) ⁴⁰	Apokalipsa św. Jana (21, 1–4, 6)	chór mieszany i orkiestra smyczkowa
IV. <i>Et expecto resurrectionem mortuorum</i>	2008	Jan Paweł II, <i>Dives in misericordia</i> VIII, 15; pieśń <i>Christus vincit</i> ; końcowy wers <i>Credo</i>	S, MS, Bar, chór mieszany i orkiestra

Symfonia Łukaszewskiego „ma wymowę wybitnie chrystocentryczną i chry-stologiczną”, a jej autor podkreślił:

Przesłanie utworu to wiara w opiekę Bożej Opatrzności oraz nowe Niebo i nową Ziemię i płynące z tej wiary: radość, nadzieję, zmartwychwstanie i miłość, która jest potężniejsza niż zło i śmierć⁴¹.

38 Wszystkie wykorzystane teksty rozbrzmiewają w języku łacińskim.

39 Co interesujące, orkiestra ma rozbudowany skład, ale bez udziału fletów i obojów.

40 Twórca zaznacza, że zamówienie dotyczyło wersji na chór mieszany *a cappella*. Z prywatnej korespondencji autorki z kompozytorem, 5 września 2017.

41 M. T. Łukaszewski, *Paweł Łukaszewski – Musica Sacra* 6..., dz. cyt., s. 5.

Fascynacje twórcze

Ukierunkowanie własnej drogi artystycznej w stronę twórczości religijnej wynikało również z muzycznych impulsów i doświadczeń, które – za Tomaszewskim – uznać należałoby za momenty „pierwszych fascynacji” i „znaczącego spotkania”⁴².

Młodzińcze „olśnienia” związane są z polską chóralną muzyką religijną. O swoich wrażeniach sprzed lat kompozytor mówił następująco:

W Częstochowie był też festiwal „Ars Chori”. Kiedy byłem jeszcze uczniem, na festiwal ten przyjechał chór kameralny z Gdańska⁴³ z Janem Łukaszewskim i oni każdy wieczór poświęcali innemu kompozytorowi. To była rewelacja [...]. Stąd właśnie ta fascynacja chóralną muzyką sakralną. Odbierałem to jako coś ważniejszego [...]⁴⁴.

W rozmowie z Barbarą Schabowską artysta wymienił koncerty monograficzne konkretnych kompozytorów: Andrzeja Koszewskiego, Romualda Twardowskiego, Juliusza Łuciuka, Józefa Świdra i ponownie podkreślił:

Odebrałem to jak powiew czegoś szczególnego, czegoś nowego w muzyce [...]. Muzyka sakralna była dla mnie czymś wyższym, ważniejszym, mówiła o sprawach fundamentalnych⁴⁵.

Z upływem czasu w kręgu dopełniających „zjawisk olśniewających” znalazła się twórczość Arvo Pärta, Johna Tavenera, Wojciecha Kilara czy arcydzieła wokalno-instrumentalne Krzysztofa Pendereckiego. W istocie dialekt polskiej oraz europejskiej muzyki duchowej, sakralnej, wpłynął znacząco na kompozytorski idiom stylistyczny Łukaszewskiego.

Spośród podziwianych kompozytorów najważniejszym autorytetem pozostał jednak Henryk Mikołaj Górecki. Jak przyznał Łukaszewski: „autor *III Symfonii* był dla mnie do tego stopnia wzorem, że napisałem o jego utworach chóralnych pracę magisterską [...]⁴⁶. Jedno z pierwszych wspomnień o muzyce artysty pokolenia ‘33 prowadzi do domu rodzinnego i płyty analogowej z *III Symfonią* jeszcze przed jej światowym „odkryciem”. Świadome „znaczące spotkanie” z dziełami śląskiego twórcy nastąpiło dopiero podczas studiów, dzięki działalności

42 M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu...*, dz. cyt., s. 41.

43 Polski Chór Kameralny Schola Cantorum Gedanensis został założony w 1978 roku przez Ireneusza Łukaszewskiego, a od 1983 prowadzony jest przez jego brata – Jana. Por. www.polskichorkameralny.pl.

44 Rozmowa autorki artykułu z kompozytorem, Warszawa, 16 marca 2016.

45 B. Schabowska, *Nie każda muzyka religijna...*, dz. cyt.

46 Rozmowa autorki artykułu z kompozytorem, Warszawa, 16 marca 2016.

w chórze ATK i wykonawstwu m.in. *Totus Tuus, Euntes ibant et flebant, Amen, Zdrowaś bądź Maryja* i innych pieśni sakralnych. W sposób szczególny Łukaszewski wyróżnił także *Miserere*. Należy zaznaczyć, że młodego artystę zainspirowały nie tylko dzieła, lecz także postawa „najwybitniejszego kompozytora muzyki sakralnej” – jak wyraził się o Góreckim⁴⁷. Łukaszewski podkreślał ów bliski związek muzyki mistrza z wiarą chrześcijańską i nauką Kościoła, jego ujęcie związane z kategorią piękna (podążające za myślą soborową), a także obecność wartości nad-estetycznych (używając określenia Stróżewskiego) w twórczości muzycznej. Młodsze kompozytora zafascynowało specyficzne operowanie czasem muzycznym, który określił mianem „wstrzymanego”, „rozciągniętego”, „pochwyconego”, „rozważanego” (odzywają się tu echa myśli Pocięja o muzycznym czasie sakralnym). Wskazał on na bliskie mu strategie kompozytorskie u twórcy *Beatus vir*: redukcjonizm, powtarzalność myśli muzycznych i słów, dbałość o przejrzystość i prostotę formy, neotonalność, operowanie skrajnymi zakresami dynamiki, a także stosowanie niezliczonych odmian *piana*⁴⁸. Co znamienne, niejednokrotnie twórca pokolenia '68 wzorował się na powyższych rozwiązaniach stylistycznych w swoich kompozycjach religijnych, a także nawiązywał do gatunków chóranych czy do oblicza symfonii wokalnie-instrumentalnej wyróżniających twórczość Góreckiego.

Echa muzyki mistrza oraz pozostałych wymienionych kompozytorów słyszalne są już we wczesnej twórczości Pawła Łukaszewskiego w cyklu *Antiphonae* (1995–99), który autor określił mianem „symfonii chóranej” i wypowiedział się na temat funkcji muzyki: „Pragnąłem, aby [...] była poruszająca, inspirująca, głęboka”⁴⁹. Cykl – wielokrotnie wykonywany i nagrywany – znalazł znaczący oddźwięk w refleksji krytyczno-teoretycznej⁵⁰, a badacze podkreślali „piękno brzmienia, uwznioślające gorącą modlitwę”⁵¹ czy też aspekt „odzwierciedlenia modlitwy wspólnotowej”, która tworzy „naturalne środowisko do kontemplacji Słowa Bożego”⁵² (Krzysztof Cyran). Umuzycznienie Łukaszewskiego z pewnością kieruje uwagę na najistotniejsze idee Adwentowe (radosne oczekiwanie, nadzieję i światło, ale i zaproszenie do milczenia), wzmacniając muzyką przesłania słowne.

47 Rozmowa autorki artykułu z kompozytorem, Warszawa, 16 marca 2016.

48 P. Łukaszewski, *Komentując dzieło stworzenia (O muzyce Henryka Mikołaja Góreckiego)*, „Heksis” 1996, nr 1, s. 20–21.

49 P. Markuszewski, *Paweł Łukaszewski. Pośrednik w przekazywaniu Prawdy*, „Kwarta” 2011, nr 2 (17), s. 2.

50 Por. oprac. analityczne: K. Łupińska, „*Antiphonae*” Pawła Łukaszewskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem ks. prof. dra Kazimierza Szymonika, Warszawa 2000; K. Cyran, *Kanon i postmodernizm...*, dz. cyt. s. 227–243, 407–413.

51 P. Markuszewski, *Gaude Mater w Częstochowie po raz dziesiąty*, „Muzyka 21” 2000 nr 3, s. 16–19.

52 K. Cyran, *Kanon i postmodernizm...*, dz. cyt., s. 407–413.

Podsumowanie

Twórczość religijna Łukaszeńskiego jawi się jako znaczący fenomen w kręgu muzyki polskiej. Utwory kompozytora bez wątplenia są świadectwem wrażliwości ich autora na to, co określane jest mianem *sensus Ecclesiae*. W kompozycjach rezonuje postulat współczesnego Kościoła o odnowie wspólnoty sztuki i wiary, pogłębionym dialogu między estetyką a etyką, pięknem a działaniem człowieka. Artysta zdaje się odpowiadać na apel św. Jana Pawła II o „wniknięcie twórczą intuicją w głąb «tajemnicy Boga Wcielonego», a zarazem w «tajemnicę człowieka»⁵³. Poprzez swoje interpretacje twórca pragnie wpisać się w proces rewindykacji wartości określonych przez Tomaszewskiego mianem „zagubionych”, „które na przestrzeni minionego wieku stopniowo wyłączano z pola widzenia, zredukowano spośród właściwości konstytutywnych dzieła sztuki”⁵⁴. Ponadto dzieła artysty uznać należy za jedną z form artykulacji jego *sensus fidei* (określenie Hansa Ursa von Balthazara), a zatem świadectwo aktywnej postawy kompozytora jako człowieka wiary. Odnalezienie źródeł omawianej twórczości i przekonań artystycznych pozwala zrozumieć pełniej oblicze muzyki. Powieździał o tym i sam Łukaszeński:

Moje utwory są odzwierciedleniem mojej osobowości i formacji, którą przeszedłem. Za Boecjuszem pragnę stwierdzić: *musica humana*, a nie *musica vulgaris*. Być może, tworząc taką muzykę, stanę się pośrednikiem w przekazywaniu Prawdy⁵⁵.

Abstract

At the source of Paweł Łukaszeński's artistic attitude and religious creativity

Paweł Łukaszeński is considered to be one of the most interesting composers of contemporary sacral music, and his work raises interest not only in Poland but also abroad. The artist has developed an idiomatic musical language defined as anti-modernism, tra-

53 Jan Paweł II, *List do artystów* [w:] Karol Wojtyła – Jan Paweł II, *Muzyka. Antologia tekstów*, dz. cyt.

54 M. Tomaszewski, *Muzyka w poszukiwaniu wartości zasłoniętych i zagubionych*, [w:] M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, Kraków 2005, s. 149.

55 Cytaty pochodzą z referatów kompozytora wygłoszonych: 27 kwietnia 2016 roku w ramach XIII Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Musica Sacra” zatytułowanej *Muzyka sakralna – piękno ocalone i ocalające*, Akademia Muzyczna w Gdańsku, <http://www.radioglos.pl/wiadomosci/regionalne/2145-xiii-musica-sacra-w-akademii-muzycznej-w-gdansk> (29.04.2016) oraz 28 listopada 2016 roku w Krakowie w ramach sesji naukowej *Muzyka na miarę świętości* zorganizowanej przez Akademię Muzyczną w Krakowie i Międzyuczelniany Instytut Muzyki Kościelnej (tekst zatytułowany *Moja droga do sacrum*).

ditionalism or “novelty rooted in tradition”. Interpreting the composer’s works requires searching for the sources of a specific artistic attitude and focused type of creativity. In addition, it tends to show the special relationship that connects art with the life of the composer, the sphere of his experiences. Łukaszewski himself confirms that he was shaped as a man and an artist by the “wide context of various events”. He mentions among them the family home and Częstochowa — the place of his birth and growing up. Moreover, the Catholic Church’s teaching about music and certain creative fascinations also played an important role. Łukaszewski’s religious work appears to be the artist’s individual path towards *sacrum*, which the composer has confirmed in numerous statements.

Keywords: Paweł Łukaszewski, Polish sacral music, Christian tradition

R. Borowiecka, *U źródeł postawy artystycznej i twórczości religijnej Pawła Łukaszewskiego*, [w:] *W poszukiwaniu źródeł. Jan Paweł II o Ukrainie w Europie i inne studia*, red. Z. Zarębianka, Kraków 2023, s. 251–264 (Dni Jana Pawła II), <https://doi.org/10.15633/9788374389174.22>.