



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.15>

Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI

<https://orcid.org/0000-0003-1308-5923>

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

O własnej twórczości kompozytorskiej o tematyce pasyjnej. Inspiracje, teksty, technika kompozytorska, język muzyczny

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony własnej muzyce chóralnej i organowej o tematyce wielkopostnej. Na początku przybliżyłam motyw podjęcia przeze mnie działalności twórczej, na co m.in. miała wpływ atmosfera domu rodzinnego (ojciec, Wojciech Łukaszewski, był kompozytorem). Inspiracją do podjęcia muzyki chóralnej była natomiast dziesięcioletnia współpraca z chórem Akademii Teologii Katolickiej (obecnie UKSW) w Warszawie pod dyrekcją ks. Kazimierza Szymonika. W dalszej części artykułu przybliżyłam twórczość chóralną, wymieniam tytuły utworów, a następnie koncentruję się na utworach już *stricte* o tematyce pasyjnej i paschalnej. Przybliżyłam okoliczności ich powstania, informacje o prawykonaniach, nagraniach, wykorzystanych tekstach, a następnie przeprowadzam krótkie analizy, zwracając uwagę na najbardziej charakterystyczne cechy mojej techniki kompozytorskiej i stylistyki.

Słowa kluczowe: aklamacja, chór, faktura, Gaia, gregoriański śpiew, inspiracje, Łukaszewski, muzyka chóralna, muzyka organowa, organy, symbolika, technika kompozytorska, Wielkanoc, Wielki Post.

1. Wokół inspiracji¹

Zainteresowanie twórczością kompozytorską² zawdzięczam przede wszystkim pochodzeniu z rodziny o tradycjach muzycznych. Mój ojciec, Wojciech Łu-

¹ Artykuł powstał jako pokłosie Konferencji Naukowo-Artystycznej „W kręgu muzyki chóralnej – ARS PASCHALIS”, która odbyła się 1 kwietnia 2017 roku na Wydziale Instrumentalno-Pedagogicznym UMFC w Białymstoku. Wygłoszony referat nie był wcześniej publikowany.

² O swojej muzyce napisałam również artykuł *Wokół własnej twórczości chóralnej o tematyce religijnej: związki z tradycją i współczesnością, środki techniki kompozytorskiej, teksty, inspi-*

Data zgłoszenia: 20.11.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 6.12.2019/6.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 6.12.2019/8.12.2019

Data akceptacji: 14.12.2019

kaszewski (1936–1978), był kompozytorem, pedagogiem i krytykiem muzycznym. Ukończył studia kompozycji w warszawskiej PWSM w klasie prof. T. Szeligowskiego i prof. T. Paciorkiewicza oraz u N. Boulanger w Paryżu. Pełnił funkcję dyrektora Państwowej Szkoły Muzycznej I i II st.³ w Częstochowie⁴. Matka, Maria (z domu Patrzyk, ur. 1940), jest absolwentką Wydziału Wychowania Muzycznego PWSM w Warszawie⁵. Była nauczycielką przedmiotów teoretycznych (przede wszystkim kształcenia słuchu i zasad muzyki) w częstochowskiej szkole muzycznej, po śmierci ojca pełniła tam funkcję zastępcy dyrektora⁶, pracowała także w WSP w Częstochowie (obecnie Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza), później zaś w Warszawie w UKSW i w ZPSM nr 4. Kompozytorem o międzynarodowym uznaniu jest mój brat Paweł (ur. 1968), absolwent warszawskiej AMFC w klasie wiolonczeli prof. Andrzeja Wróbla i w klasie kompozycji prof. M. Borkowskiego, a obecnie prorektor UMFC. Muzyczny wymiar rodziny miał bezpośredni wpływ na moje zamiłowanie do kompozycji⁷.

Koncentrację na muzyce chóralnej i sakralnej zbudowałem natomiast dzięki dziesięcioletniej współpracy z Chórem Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie (obecnie Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego), w którym śpiewałem na zaproszenie jego dyrygenta, ks. prof. Kazimierza Szymonika w latach 1991–2000. Śpiew w chórze umożliwił mi poznanie faktury i techniki chóralnej, a także bogatego repertuaru chóralnego i wokально-instrumentalnego. Pozwoliło mi to również wysnuć wnioski, że aby dobrze napisać utwór na chór, trzeba chór poznać, a najlepiej w nim śpiewać⁸.

Inspiracją do podjęcia własnej twórczości chóralnej były śpiewane wówczas utwory, w głównej mierze kompozytorów XX wieku. Mogę tu wymienić takich twórców, jak m.in.: Karol Szymanowski, Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Ki-

cje – do książki pamiątkowej dedykowanej ks. prof. Kazimierzowi Szymonikowi w 75-lecie urodzin, red. M. Sławcecki, która ukazała się nakładem Wydawnictwa UMFC Chopin University Press w 2017 roku.

³ Obecnie Zespół Szkół Muzycznych im. M.J. Żebrowskiego.

⁴ Zob. M. Łukaszewski, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*, WSP, Częstochowa 1997.

⁵ Obecnie Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca.

⁶ Dyrektorem został wówczas Adam Mroczek.

⁷ W okresie nauki w Państwowym Liceum Muzycznym w Częstochowie pozostawałem pod opieką Bolesława Ociasa (ur. 1929) – dyrygenta i kompozytora, absolwenta kompozycji w klasie prof. T. Szeligowskiego w warszawskiej PWSM. Zob. M. Łukaszewski, hasło: *Ocias Bolesław*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, pod redakcją Marka Podhajskiego, t. 2: *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 683–684. W latach 2012–2016 odbyłem w UMFC w Warszawie Podyplomowe Studia Kompozycji pod kierunkiem prof. zw. dr. hab. Mariana Borkowskiego.

⁸ Oprócz Chóru ATK i Warszawskiego Zespołu Chorałowego współpracowałem również przez rok z Chórem Musica Sacra Katedry Warszawsko-Praskiej pod dyktando mojego brata, Pawła Łukaszewskiego.

lar, Andrzej Koszewski, Juliusz Łuciuk, Marek Jasiński, Stanisław Moryto, Roman Maciejewski, Marian Sawa, Józef Świder, Romuald Twardowski, John Tavener, Arvo Pärt, Francis Poulenc, Maurice Duruflé, Gabriel Faure. Istotny wpływ na moją wrażliwość muzyczną wywarł również śpiew gregoriański, czego wyraz można odnaleźć w materiale dźwiękowym niektórych moich utworów. Tę fascynację zawdzięczam nie tylko Chórowi ATK⁹, ale także współpracy z Warszawskim Zespołem Chorałowym prowadzonym przez Tadeusza Olszewskiego¹⁰.

Inspiracją do podjęcia tematyki religijnej stała się ponadto moja osobista formacja duchowa (wyniesiona z domu rodzinnego), studiowanie tekstów o zróżnicowanej duchowości, a także malarstwo o tematyce sakralnej i architektura sakralna. Zawarte w utworach motywy muzyczne powstawały jednak bez konkretnych bodźców zewnętrznych. Jeżeli wskazane powyżej bodźce odegrały jakąś rolę, to była to raczej rola drugoplanowa, rodzaj wrażeń istotnych, ale niebezpośrednich, pozostających w tle. Kiedy bowiem siadam do komponowania, nie szukam w danym momencie impulsów zewnętrznych, lecz poszukuję raczej w sobie dźwięków, które odpowiadają mojej muzycznej wyobraźni i wewnętrznej wrażliwości. Jednakże wskazane powyżej inspiracje złożyły się na uformowanie tej wrażliwości w sposób znaczący.

2. Utwory chóralne o tematyce religijnej

W moim dorobku kompozytorskim w grupie utworów chóralnych przeważają kompozycje o tematyce religijnej napisane do łacińskich tekstów liturgicznych. Przewagę mają też utwory na chór mieszany. Tematyka świecka jest reprezentowana incydentalnie. Pozostałe utwory są napisane do tekstów liturgicznych zaczerpniętych z *Liber Usualis*, Biblii, *Mszalu Rzymskiego* bądź są kompilacjami różnych tekstów, zwrotów lub słów łacińskich.

Pierwsze utwory o tej tematyce (*Agnus Dei* i *Tantum ergo*) napisałem w okresie studiów, w roku 1993. Kolejne powstawały w regularnym rocznym lub dwuletnim rytmie. Ostatnie z dzieł chóralnych o tematyce religijnej pochodzi z roku 2016. Ogółem napisałem 23 utwory na chór mieszany lub żeński *a cappella* oraz kilka kompozycji z towarzyszeniem organów lub zespołu instrumentalnego.

Wykaz moich utworów chóralnych i wokalnie-instrumentalnych o tematyce religijnej przedstawia się następująco:

⁹ Wielkie wrażenie wywarła na mnie wizyta z Chórem ATK na początku lat dziewięćdziesiątych w Solesmes we Francji – kolebce śpiewu gregoriańskiego.

¹⁰ Wśród projektów zrealizowanych z tym zespołem było m.in. tournée do Libanu i udział w festiwalu muzyki polskiej Al Bustan, szereg mszy radiowych w bazylice św. Krzyża w Warszawie oraz udział w przedstawieniu *Dialogus de Passione* w reż. K. Dejmka w Teatrze Narodowym w Warszawie.

Utwory na chór mieszany

Tre pezzi sacri I:

Agnus Dei (1993/2014)

Tantum ergo (1993/2014)

Pater noster (1995/2014) [wersja I na 2 chóry mieszane, wycofana; wersja II na chór mieszany]

Dwa motety Maryjne:

Sancta Maria (1995)

Sub tuum praesidium (1996)

Hymnus de Spiritu Sancto (1997)

Tre pezzi sacri II:

Parce Domine (1996)

De profundis (1997)

Ave Verum (1999), wyd. Roger Deam Publishing, USA [wersja I]

Dwie kolędy:

Ziemia nieszczęsna (1996), sł. Katarzyna Kozłowska-Karczmarczyk

Narodził się Jezus Chrystus (1996), sł. anonimowe

Psalm 142 (2001)

Jasnogórskie Śluby Narodu Polskiego (2002) na sopran i chór mieszany, sł. kard. S. Wyszyński

Missa pragensis „In Festo Ss. Trinitatis” (2008/2012)

Aklamacje maryjne (2013)

Pie Jesu (2013)

Ave Maria (2015)

Utwory na chór żeński

Cztery kolędy (2001):

Tryumfy króla niebieskiego

Przybieżeli do Betlejem

Do szopy, hej pasterze

Pasterze mili

Missa brevis per coro femminile a cappella (2014)

Pie Jesu (2016)

Utwory choralne z towarzyszeniem organów i innych instrumentów

In manus tuas (1996) na chór mieszany z solistami i organy

Due antifone mariani (2013/2015) na chór mieszany i organy:

1. *Salve Regina*

2. *Ave Regina caelorum*

...et benedictus fructus ventris tui Jesus... (2014/2015) na mezzosopran, chór mieszany, flet, wiolonczelę i organy

Ave Verum (1999/2014) na chór żeński i organy [wersja II]

Missa tristis na chór żeński i organy (2019)

Są to utwory należące do zróżnicowanych nurtów duchowości: maryjnej, pasyjnej i paschalnej, bożonarodzeniowej, eucharystycznej, poświęcone Duchowi Świętemu, napisane do tekstów psalmów (130, 142), antyfon na różne święta kościelne i uroczystości, do tekstów *ordinarium* i *proprium missae* (o tematyce trynitarnej), a także do słów kard. Stefana Wyszyńskiego i Katarzyny Karczmarczyk

(kolęda). Przeznaczenie tych kompozycji jest przede wszystkim koncertowe, chociaż niektóre z nich (*Parce Domine*, *Ave Verum*, *De profundis*) były również prezentowane podczas liturgii Mszy świętej. Większość z tych utworów doczekała się publicznych prezentacji, niektóre po kilkaset razy (*Parce Domine*, *De profundis*). Oba cykle mszalne czekają natomiast jeszcze na prawykonanie.

3. Utwory o tematyce pokutnej, pasyjnej i paschalnej

Dział kompozycji o tematyce pokutnej, pasyjnej i paschalnej jest skromniejszy pod względem ilościowym. Obejmuje łącznie pięć utworów, w tym trzy na chór mieszany *a cappella*, jeden na chór z towarzyszeniem organów oraz na organy solo. Są to następujące utwory pochodzące z lat: 1996, 1997 i 2013:

Parce Domine na chór mieszany *a cappella* (1996)

De profundis na chór mieszany *a cappella*

Aklamacje maryjne na chór mieszany *a cappella* (1997) (ogniwo *Regina caeli*) (2013)

In manus tuas na chór mieszany z solistami i organy (1996)

Gaia – Mater Terra na organy solo (2013)

3.1. Utwory chóralne *a cappella* i wokально-instrumentalne

O napisanie krótkiego utworu o niewysokim stopniu trudności, przeznaczonego na okres Wielkiego Postu, zwrócił się do mnie na początku 1996 roku ks. prof. dr hab. Kazimierz Szymonik, dyrygent Chóru Akademii Teologii Katolickiej (obecnie UKSW) w Warszawie. Miał to być utwór przeznaczony do wykonania podczas liturgii. W ten sposób powstało *Parce Domine*. Pierwsze wykonanie liturgiczne utworu miało miejsce podczas Mszy świętej radiowej w kościele św. Krzyża w Warszawie, w niedzielę 3 marca 1996 (Chór ATK, dyr. ks. K. Szymonik). Prawykonanie koncertowe odbyło się 2 maja 1996 w Częstochowie (kościół ewangelicko-augsburski), podczas VI Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej *Gaude Mater*, w interpretacji tego zespołu.

Parce Domine (z łac. *Przepuść, Panie, ludowi Twojemu*) jest antyfoną stosowaną w liturgii Kościoła katolickiego w okresie Wielkiego Postu. Jej tekst pochodzi ze starotestamentalnej *Księgi Joela* (2,17). Monodia gregoriańska przypisywana jest opatowi J. Marbeufowi. Jej tekst został zaczerpnięty z hymnarza św. Grzegorza Wielkiego z przełomu VI i VII wieku¹¹. Przebieg antyfony składa się z trzech zdań muzycznych odpowiadających kolejno trzem wersom tekstu: „*Parce Domine | parce populo tuo | ne in aeternum irascaris nobis*”. Charakterystyczna jest tu melodyka descendentalna dwóch pierwszych motywów, z których drugi opiera się na materiale pierwszego i jest jego rozwinięciem. Zapis antyfony ilustruje przykład 1.

¹¹ Wikipedia. *Wolna encyklopedia*, hasło *Parce Domine*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce_Domine [dostęp: 9.04.2017].

I
P
Arce Dómi-ne, * parce pópu-lo tu- o: ne in
æ-térnum i-rascá- ris no-bis.

Przykład 1. Antyfona *Parce Domine*, monodia gregoriańska, źródło: *Wikipedia. Wolna encyklopedia*, hasło: *Parce Domine*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce_Domine [dostęp: 9.04.2017].

Do tekstu *Parce Domine* skomponował utwór na chór mieszany *a cappella* m.in. Feliks Nowowiejski. Jest to wstęp do sceny z oratorium *Znalezienie św. Krzyża* op. 14. Nowowiejski wykorzystał w tym utworze antyfonę gregoriańską *Parce Domine*, którą zacytował na samym początku utworu, transponując ją od oryginalnego tonu *d* do tonacji *As-dur*, modulowanej pod koniec do *f-moll*. Przebieg utworu rozpoczyna się od dźwięku *c*, cytat pojawia się w partii sopranów. Fragment utworu, z zaznaczonym cytatem antyfony, ilustruje przykład 2.

Moderato

Cantus
p Par - ce, Do - mi - ne, par - ce po - pu - lo tu - o! mf Ne in ae - ter - num

Altos
p Par - ce, Do - mi - ne, par - ce po - pu - lo tu - o! mf Ne in ae - ter - num

Tenor
p Par - ce, Do - mi - ne, par - ce po - pu - lo tu - o! mf Ne in ae - ter - num

Bassus
p Par - ce, Do - mi - ne, par - ce po - pu - lo tu - o! mf Ne in ae - ter - num

i - ras - ca - ris no - bis

pp

Recitativo 10
p Mi - se - re - re no - srti De - us

p Mi - se - re - re no - srti De - us

Przykład 2. Feliks Nowowiejski, *Parce Domine* na chór mieszany *a cappella*, fragment oratorium *Znalezienie św. Krzyża* op. 14, cytat monodii w partii sopranów

Pisząc swoje *Parce Domine*, nie znałem utworu Nowowiejskiego, mimo że zastosowany cytat monodii w partii sopranów oraz w tym samym centrum tonal-

nym (f-moll/As-dur) mógłby takie skojarzenia sugerować. Nowowiejski rozpoczyna swoje *Parce Domine in medias res*, od początku cytując antyfonę. W mojej kompozycji cytat (zob. przykład 3) pojawia się po kilku taktach akordowego dramatycznego wstępu opartego na centrach tonalnych *f* i *c* (bez tercji). Przebieg utworu opiera się na technice *nota contra notam* oraz technice polifonizowania (we fragmencie zawierającym cytat monodii). Ujęcie utworu w centrum tonalnym f-moll sugeruje symbolikę tonacji pasyjnej. Początkowy wstęp oparty jest wyłącznie na jednym słowie-kluczu: „Domine”, uosabiając wołanie pragnącego odpokutować grzesznika, po czym rozpoczyna się błagalna prośba: „Parce Domine, parce populo tuo, ne in aeternum irascaris nobis”. Powtarza się ona w utworze czterokrotnie: za pierwszym razem jako cytat antyfony w sopranach, z czterogłosowym subtelnym towarzyszeniem pozostałych głosów chóru. Następnie jeszcze trzykrotnie (już bez cytatu), z czego dwa początkowe prowadzą do potężnej kulminacji zakończonej na akordzie C-dur. Ostatnie ogniwo, oparte wciąż na tym samym tekście, zmierza do wyciszenia i uspokojenia. Opiera się na dialogach chórów męskiego i żeńskiego. Symbolicznie drugie i trzecie powtórzenie jest rozpaczliwym wołaniem o przebaczenie, ostatnie zaś jeszcze jedną, tym razem już cichą, modlitwą.

Reasumując, charakterystycznymi środkami kompozytorskimi użytymi w tym utworze są: akordy beztercjowe, centra tonalne *f* i *c*, technika cytatu (cytat gregoriańskiej antyfony *Parce Domine*), technika *nota contra notam*, technika polifonizowania, technika dialogowania grup wokalnych (głosy męskie kontra żeńskie), czterokrotne umuzycznienie użytego tekstu, oparcie wstępu na słowie-kluczu *Domine*.

The image shows a musical score for a choral piece. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The score is in 3/4 time. The tempo is marked as 'molto rit.' and the dynamic as 'f'. A red box highlights a section where the tempo changes to 'Lento' (quarter note = 50) and the dynamic is 'p'. The lyrics are: 'Do-mi-ne! Do-mi-ne! Par-ce, Do-mi-ne, par-ce po-pu-lo'.

Przykład 3. M.T. Łukaszewski, *Parce Domine* na chór mieszany *a cappella* (1996), t. 6–10, cytat monodii

O utworze *Parce Domine* pracę licencjacką napisała Magdalena Nanowska, wówczas studentka gdańskiej Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki¹². Zaprezentowała utwór również na swoim koncercie dyplomowym¹³. *Parce* doczekało się już ponad tysiąca prezentacji przez różne zespoły wokalne oraz kilku rejestracji płytowych (Chór ATK, Chłopięco-Męski Chór Katedralny *Pueri Cantores Tarnovienses*, Chór *Medici Cantantes* we Wrocławiu).

DE PROFUNDIS

De profundis na chór mieszany *a cappella* z solowym sopranem (1995 – wersja I, wycofana; 1997 – wersja II) napisałem z myślą o Chórze Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie. Prawykonanie (Joanna Kozłowska [Łukaszewska] – sopran, Chór ATK, ks. Kazimierz Szymonik – dyrygent) odbyło się 9 marca 1997 roku w katedrze św. Michała Archanioła w Łomży.

Psalm 130 (129) *De profundis* jest w Starym Testamencie określany jako pieśń pielgrzymów o charakterze pokutnym, lamentacyjnym. Jest to modlitwa błagalna, żarliwa prośba o przebaczenie grzechów¹⁴. Psalmista wyraża nadzieję, że Bóg odpuszcza grzechy, jak pisze: „u Pana bowiem jest łaska i w obfitości u Niego odkupienie”¹⁵. W *Biblii Tysiąclecia*, w komentarzu do Psalmu 130, można ponadto przeczytać następującą uwagę: „Przebaczenie jest wolnym darem łaski Bożej [...], udzielanym tylko tym, którzy okazują wobec Boga lęk i uległość. W ten sposób, przebacząc, Bóg pomnaża grono bogobojnych, do których należy Psalmista”¹⁶. Psalm 130 znajduje zastosowanie w Kościele katolickim najczęściej w liturgii żałobnej¹⁷. Warstwa słowna Psalmu przedstawia się następująco (czcionką pogrubioną zaznaczono tekst wykorzystany w utworze):

¹² M. Nanowska, *Analiza formalna i problemy wykonawcze w pieśni „Parce Domine” Marcina Tadeusza Łukaszeńskiego*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. Marka Ročławskiego, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Rytmiki, Gdańsk 2011.

¹³ 31.05.2013, Gdańsk-Oliwa, parafia Matki Bożej Królowej Korony Polskiej – ojcowie cystersi, koncert dyplomowy dyrygentury chóralnej, Zespół Wokalny Studentów Wydziału Wokalno-Aktorskiego i Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Rytmiki, dyr. Magdalena Nanowska z klasy dyrygentury chóralnej prof. Marka Ročławskiego Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku.

¹⁴ *Księga Psalmów*, Psalm 130 (129), cyt. za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, wyd. 5, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2000, s. 790.

¹⁵ Jak wyżej.

¹⁶ Jak wyżej.

¹⁷ M.T. Łukaszeński, *Muzyka chóralna o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich 1945–2000*, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2007, s. 131.

<i>Liber Usualis</i> ¹⁸	Przekład polski: <i>Biblia Tysiąclecia</i> ¹⁹
De profundis clamavi ad te, Domine: Domine, exaudi vocem meam: Fiant aures tuae intendentes, in vocem deprecationis meae. Si iniquitates observaveris, Domine: Domine, quis sustinebit? Quia apud te propitiatio est: et propter legem tuam sustinui te, Domine. Sustinuit anima mea in verbo ejus: speravit anima mea in Domino. A custodia matutina usque ad noctem: speret Israel in Domino. Quia apud Dominum misericordia: et copiosa apud eum redemptio. Et ipse redimet Israel, ex omnibus iniquitatibus ejus.	Z głębokości wołam do Ciebie, Panie, o Panie, wysłuchaj głosu mego! Nakłoń swoich uszu ku głośnemu błaganiu mojemu! Jeśli zachowasz pamięć o grzechach, Panie, Panie, któż się ostoi? Ale Ty udzielasz przebaczenia, aby Ci służono z bojażnią. W Panu pokładam nadzieję, nadzieję żywi moja dusza, czeka na Twe słowo. Dusza moja oczekuje Pana bardziej niż strażnicy świtu. Niech Izrael wygląda Pana. U Pana bowiem jest łaska i w obfitości u Niego odkupienie. On odkupi Izraela ze wszystkich jego grzechów.

Przykład 4. Tekst Psalmu 130 (129) i jego polski przekład

O moim *De profundis* można powiedzieć, za Stanisławem Dąbkim, że jest przykładem muzyki sentencyjnej²⁰, to jest takiej, w której warstwa słowna opiera się na wybranych słowach lub fragmencie tekstu, właśnie sentencji. Taką sentencją jest użyty w utworze początkowy fragment: „De profundis clamavi ad te, Domine. Domine, exaudi vocem meam”. W cytowanym fragmencie zastosowałem tekst „orationem meam” zamiast „vocem meam”, ponieważ skorzystałem z tekstu nie samego Psalmu 130, lecz z krótkiego offertorium (werset allelujatyeczny) na XXIII niedzielę po Pięćdziesiątnicy (tekst z *Liber Usualis*)²¹. To tłumaczy zarówno zastosowanie słowa „orationem” (modlitwę), jak też sentencję – dwa pierwsze wersy. W podobny sposób do wyboru warstwy słownej podszedł kilka lat później profesor Marian Borkowski, pisząc swoje *De profundis* na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1999), wykorzystując jedynie pierwszy wers Psalmu 130.

Szereg fragmentów w *De profundis* ma wymowę symboliczną: solo sopranu symbolizuje głos psalmisty. Słowa „z głębokości” na początku kompozycji są zilustrowane przez niski rejestr, dynamikę *pianissimo* i śpiew *bocca chiusa* w głosach skrajnych (basy, alty), podczas gdy tenory śpiewają błagalne „De pro-

¹⁸ *Liber Usualis. Missae et officii*, Romae, Tornaci 1923, s. 183, 1135, 1146, 1178.

¹⁹ *Księga Psalmów*, Psalm 130 (129), cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 790.

²⁰ S. Dąbek, *Duchowy aspekt De profundis Mariana Borkowskiego*, [w:] *Ekspresja formy – ekspresja treści. Marianowi Borkowskiemu w siedemdziesięciolecie urodzin*, red. A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2004, s. 98.

²¹ *Liber Usualis...*, s. 906.

fundis clamavi” (zob. przykład 5). Słowo „Domine” – imię Boga-Pana – jest zawsze podkreślane przez wyższy rejestr lub skok w górę. Kulminacje zmierzające do apogeum symbolizują, z jednej strony, majestat Boga, z drugiej zaś żarliwe, błagalne, nieomal rozpaczliwe wołanie grzesznika – prośbę o przebaczenie grzechów i zmiłowanie.

Charakterystycznymi elementami w moim *De profundis* są: kontrasty grup wokalnych głosów męskich i żeńskich, dramatyczno-liryczny charakter, solo sopranowe, długie dźwięki, kulminacje. Całość przebiegu jest utrzymana w tonalności dur-moll, podobnie jak *Parce Domine*. Oba te utwory powstały w odstępie roku, stąd ich pokrewieństwo stylistyczne.

Adagio ♩ = 50

4/4

soprani

alti

tenori

bassi

ppp *bocca chiusa*

(m)

pp

De pro - fun - dis. De pro - fun - dis. De pro - fun - dis cla - ma - vi.

ppp *bocca chiusa*

(m)

5

S

A

T

B

pp 2/4 3/4 2/4

De pro - fun - dis cla - ma - vi. De pro -

pp

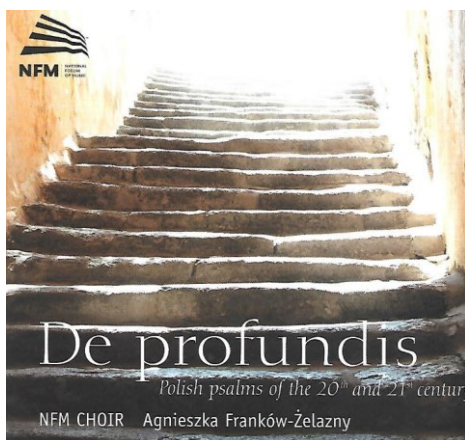
De pro - fun - dis cla - ma - vi. De pro -

bocca chiusa

De pro - fun - dis (m)

Przykład 5. M.T. Łukaszewski, *De profundis* na chór mieszany *a cappella* (1996), t. 1–8

Chór ATK/UKSW dokonał wielu prezentacji *De profundis* m.in. w Mediolanie, Rouen (Normandia), Warszawie (cykl koncertowy Interpretacje Muzyki Chóralnej), Legnicy (*XIII Conversatorium Organowe*), Niepokalanowie, Kaliszu, Koszalinie. Poza Chórem ATK *De profundis* śpiewał m.in.: Chór Tibi Domine Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, dyr. ks. Mariusz Klimek; Chór Akademicki Politechniki Szczecińskiej im. prof. Jana Szyrockiego, dyr. Szymon Wyrzykowski; Chór Filharmonii Wrocławskiej, dyr. Agnieszka Franków-Żelazny; Chór Instytutu Muzykologii KUL, dyr. Jacek Piech; Chór Medici Cantantes Uniwersytetu Medycznego we Wrocławiu, dyr. Agnieszka Franków-Żelazny; Chór Młodzieżowego Forum Muzyki we Wrocławiu, dyr. Agnieszka Franków-Żelazny; Chór Polskiego Radia w Krakowie, dyr. Włodzimierz Siedlik (I wersja), dyr. Izabela Polakowska-Rybska (II wersja); Kammerchor Poco Più w Nijmegen (Holandia), dyr. Saskia Regtering; Młodzieżowy Chór Canto Zespołu Szkół Muzycznych im. Czesława Niemena we Włocławku, dyr. Marian Szczepański.



Przykład 6. Okładka płyty *De profundis – Polish Psalms of the 20th and 21st Century* z nagraniem utworu M.T. Łukaszewskiego *De profundis*, Chór Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu, Paulina Boreczko-Wilczyńska – sopran, Agnieszka Franków-Żelazny – dyrygent, Narodowe Forum Muzyki / CD Accord, Wrocław – Warszawa 2016.

IN MANUS TUAS

In manus tuas (1996) na chór mieszany z solistami i organy miał być częścią większego cyklu napisanego do tekstu tzw. *Siedmiu słów Chrystusa*, wypowiedzianych przez Niego na krzyżu przed śmiercią. Z początkowego projektu pozostał jednak tylko jeden utwór, dotychczas niewykonywany. Wykorzystałem tekst: „In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum” („Ojczy, w Twoje ręce powierzam Ducha mego”, Łk 23, 46)²².

²² *Ewangelia według św. Łukasza*, Łk 23, 46, cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 1388.

Przez większą część czasu trwania utworu ekspozycja słowa „Pater” (Ojciec) symbolizuje błagalną modlitwę Syna w Ogrójcu, a potem na krzyżu (zob. przykład 7). Sentencję „In manus tuas” wprowadzają dopiero głosy solowe w ogniwie III (*Molto lento*, s. 6, zob. przykład 9). W tym ogniwie dołączają stopniowo organy, a uzyskana multiplikacja brzmienia (soliści, chór, organy) podkreśla ważność słów „In manus tuas”. Końcowy tekst – „Commendo Spiritum meum” – pojawia się w punkcie kulminacyjnym, w dynamice *ff*. Następnie rozpoczyna się krótki solowy, figuracyjny epizod organów, symbolizujący rozdarcie zasłony w Świątyni, zaś milczenie chóru w tym czasie symbolizuje śmierć Chrystusa (s. 8–9, zob. przykład 10).

W utworze dominują brzmienia eufoniczne, neotonalne, technika *nota contra notam* i imitacyjna (fugato w ogniwie II – *Andante*, s. 3).

3/4 *Andante* ♩ = 70

S
A
T
B

ppp Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - ter

ppp Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - ter

ppp Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - ter

ppp Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - ter

pp Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - ter

pp Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - ter

pp Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - ter

Przykład 7. M.T. Łukaszewski, *In manus tuas* (1996) na chór mieszany z solistami i organy, t. 1–12

W przykładzie 7. można zaobserwować technikę polichóralną – operowanie na przemian grupami głosów męskich (lub grupy bez basów) i żeńskich. Poniżej natomiast przykład ogniwa imitacyjnego. Jest to kanon swobodny, w którym sopry i tenory wchodzą w inwersji swobodnej (kontrapunkt do tematu), basy i altys eksponują zaś tę samą linię melodyczną – temat kanonu. Można to zinterpretować również jako kanon podwójny (temat I – basy i altys, temat II – tenory i sopry) lub jako fugato podwójne. Technika polifoniczna nie jest tu bowiem ścisła. Ten odcinek, w równomiernie prowadzonych ćwierćnutach, postępujący stopniowo w górę, wraz z poszczególnymi wejściami czterech kolejnych głosów symbolizuje Drogę Krzyżową. Wyrażeniu tej idei służy również określenie tempa *Andante* – „idąc”. Trzykrotnie powtórzona półnuta na początku wejść tenorów, altów i sopranów, po nich zaś skok w dół – symbolizuje natomiast trzy upadki Chrystusa pod Krzyżem (zob. przykład 8).

Andante, poco più mosso $\text{♩} = 50$ poco a poco crescendo.

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the canon with dynamics *pp* and *p*. The second system shows the continuation with dynamics *mf* and *f*. The third system shows the continuation with dynamics *f*. The score includes a box labeled "BMLyrol" at the bottom left.

Przykład 8. M.T. Łukaszewski, *In manus tuas* (1996) na chór mieszany z solistami i organy, t. 25–36

$\text{♩} = 50$

Pa-ter Pa-ter Pa-ter Pa-ter

Pa-ter Pa-ter Pa-ter Pa-ter

Pa-ter Pa-ter Pa-ter Pa-ter

Pa-ter Pa-ter Pa-ter Pa-ter

$\text{♩} = 40$ molto diminuendo al niente

-ter Pa-ter (a) - (n)

-ter Pa-ter (a) - (n)

(a) (a) - (n)

(a) (a) - (n)

4 molto lento $\text{♩} =$
4 solo pp

in ma-nus tu-as

in ma-nus tu-as in ma-nus

in ma-nus tu-as ma-nus tu-as

in ma-nus tu-as in ma-nus

Przykład 9. M.T. Łukaszewski, *In manus tuas* (1996) na chór mieszany z solistami i organy, t. 67–71

molto rall.

S
ma-nus com-men-do com-men-do spi-ri-tum spi-ri-tum me-lum

A
tu-as com-men-do com-men-do spi-ri-tum spi-ri-tum me-lum

T
ma-nus com-men-do com-men-do spi-ri-tum spi-ri-tum me-lum

B
tu-as com-men-do com-men-do spi-ri-tum spi-ri-tum me-lum

ff

A tempo

Przykład 10. M.T. Łukaszewski, *In manus tuas* (1996) na chór mieszany z solistami i organy, t. 80-86

Krótkie ogniwo z tekstem „In manus tuas”, przeprowadzone przez cztery głosy solowe, można z kolei uznać za symboliczną scenę pod krzyżem: Chrystus na krzyżu, u jego stóp zaś trzy inne osoby, czyli razem z Chrystusem – cztery. Święty Jan opisał tę scenę w następujący sposób: „A obok krzyża Jezusowego stały: Matka Jego, i siostra Matki Jego – Maria żona Kleofasa i Maria Magdalena. Kiedy więc Jezus ujrzał Matkę i stojącego obok Niej ucznia, którego miłował, rzekł do Matki: «Niewiasto, oto syn Twój». Następnie rzekł do ucznia: «Oto Matka twoja». I od tej godziny uczeń wziął Ją do siebie” (J 19, 25–27)²³. W *Ewangelii według św. Marka* czytamy z kolei: „Były tam również niewiasty, które przypatrywały się z daleka, między nimi Maria Magdalena, Maria, matka Jakuba Mniejszego i Józefa, oraz Salome” (Mk 15, 40–41)²⁴. Mateusz relacjonuje: „Było tam również wiele niewiast, które przypatrywały się z daleka. Szły one za Jezusem z Galilei i usługiwały Mu. Między nimi były: Maria Magdalena, Maria, matka Jakuba i Józefa, oraz matka synów Zebedeusza” (Mt, 27, 55–56)²⁵. Łukasz zaś, nie wskazując nikogo konkretnie, stwierdza ogólnie: „Wszyscy Jego znajomi stali z daleka; a również niewiasty, które Mu towarzyszyły od Galilei, przypatrywały się temu” (Łk 23, 49)²⁶. Tak więc to miejsce w utworze można symbolicznie interpretować jako scenę pod krzyżem, jako chęć współodczuwania z Chrystusem, wsparcie towarzyszących Mu osób (zob. przykład 9).

Reasumując, przytoczona powyżej analiza symboliki jest tylko propozycją interpretacji. Tak ją postrzegam jako autor utworu, jednakże wykonawca i słuchacz nie mają obowiązku trzymania się tej interpretacji. Pod względem języka dźwiękowego i stylistyki brzmienia utwór nawiązuje do *Parce Domine* i *De profundis* – powstał w tych samych latach.

AKLAMACJE MARYJNE

Aklamacje maryjne napisałem w styczniu 2013 roku na prośbę Kamila Szafrana i Chóru Kameralnego Parafii Podwyższenia Krzyża Świętego w Koszalinie, którym utwór jest dedykowany. Dyrygent był wówczas studentem kierunku dyrygentura choralna w Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku. Wykonał ze swoim chórem jednak tylko fragmenty utworu. Napisał on również pracę magisterską²⁷ o mojej twórczości choralnej o tematyce maryjnej, w której zanalizował *Aklamacje*.

Warstwa słowna utworu opiera się na początkowych słowach (właśnie akklamacjach) trzech (z czterech) antyfon maryjnych: *Regina caeli*, *Ave Regina cae-*

²³ *Ewangelia według św. Jana*, J 19, 25–27, cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 1420.

²⁴ *Ewangelia według św. Marka*, Mk 15, 40–41, cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 1349.

²⁵ *Ewangelia według św. Mateusza*, Mt 27, 55–56, cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 1325.

²⁶ *Ewangelia według św. Łukasza*, Łk 23, 49, cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 1389.

²⁷ K. Szafran, *Kult maryjny w twórczości choralnej Marcina Tadeusza Łukaszeńskiego na przykładzie wybranych utworów*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. zw. dr. hab. Marka Rocławskiego, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Wydział Dyrygentury Choralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu, Gdańsk 2016.

lorum, *Salve Regina*, hymnu *Ave Maris Stella* oraz kantyku *Ave Maria*. Jedno z ogniw jest oparte na fragmencie antyfony maryjnej, która znajduje zastosowanie w okresie wielkanocnym – *Regina caeli*. Modlitwę *Regina caeli* odmawia się w tym okresie zamiast modlitwy *Anioł Pański*. W każdym z pięciu ogniw utworu wykorzystałem jeden fragment tekstu – początkowej aklamacji. W kolejności przebiegu są to: (1) *Ave Maris Stella*, (2) *Ave Maria*, (3) *Regina caeli*, (4) *Ave Regina caelorum*, (5) *Salve Regina*. Utwór, mimo pięciu ogniw wyraźnie zamkniętych, jest jednak pomyślany jako jednoczęściowy, dlatego przejścia między ogniwami powinny przebiegać *attacca*, bez przerw. Nie powinno się też opuszczać poszczególnych części lub wykonywać ich w oderwaniu jako samodzielne utwory. Kulminacją całości jest końcowe *Salve Regina*.

Przebieg pierwszej części, *Ave Maris Stella*, opiera się na jednostajnym ruchu ósemkowym w głosach żeńskich, wprowadzających spokojną narrację w ostinatowych motywach, którym przeciwstawione są głosy męskie. Jednostajny ruch jest utrzymany w dwóch ogniwach części pierwszej, na przemian z nieco zmienioną (wraz ze zmianą tempa) akcją muzyczną, gdzie wyeksponowana jest linia melodyczna w partii sopranu z charakterystycznymi skokami. Druga część, *Ave Maria*, opiera się na rytmice trójkowej (metrum $\frac{9}{8}$), z charakterystycznym dialogowaniem par głosów – sopranów z tenorami i altów z basami (zob. przykład 11). Powtarzalność kilkundźwiękowego motywu przedstawionego na początku wpływa na jednostajny, minimalistyczny charakter tej części. Dialogowanie głosów ustępuje miejsca akordowym interwencjom całego zespołu w dwóch punktach kulminacyjnych. Zbliżona pod względem przebiegu i rytmiki do części drugiej jest część trzecia *Regina caeli*. Tu, podobnie jak w poprzedniej części, charakterystyczny jest ruch trójkowy. Przebieg opiera się na dialogach głosów żeńskich z męskimi (zob. przykłady 11 i 12). W czwartej części, której główny motyw jest stylizacją chorałowej antyfony *Ave Regina caelorum*, lecz nie jest jej dosłownym cytatem, charakterystyczną techniką jest dialogowanie par głosów: sopranów i tenorów z altami i basami. Część finałowa pod względem charakteru odróżnia się od wcześniejszych. Opiera się na rytmie punktowanym i homofonicznym, akordowym przebiegu. Zależało mi na uzyskaniu uroczystego charakteru, stąd przewaga dynamiki *forte*, wysokich rejestrów w partiach poszczególnych głosów, szybkich temp i wirtuozerii chóralnej.

accel. 5

43 *f* *ff*

S. A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a,

A. A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma -

T. A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a,

B. A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma -

molto rit.

46 *f* *mf*

S. A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - - a!

A. ri - - a, A - ve Ma - ri - - a!

T. A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - - a!

B. ri - - a, A - ve Ma - ri - - a!

[3] ♩ = 80 *Leggiero, ma cantabile*

49 *p*

S. Re-gi-na cae - li, Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi - na, Re-gi-na cae - li,

A. Re-gi-na cae - li Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi - na, Re-gi-na cae - li,

T. Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi - na

B. Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi - na

Copyright by Marcin Tadeusz Łukaszewski, *Aklamacje maryjne*, 2013. Assigned to ZAIKS, Warsaw, 2013.

6

54

mf

S. Re - gi - na, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li,

A. Re - gi - na, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li,

T. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li,

B. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li,

accel. *molto rit.* . . .

61

p *f*

S. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li.

A. Re - gi - na, Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li.

T. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li.

B. Re - gi - na, Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li.

a tempo

69

p

S. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na, Re - gi - na cae - li,

A. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na, Re - gi - na cae - li,

T. Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na,

B. Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na,

Copyright by Marcin Tadeusz Łukaszewski *Aklamacje maryjne*, 2013. Assigned to ZAIKS, Warsaw, 2013.

3.2. Wokół fascynacji organami – utwory organowe i ich związki z *sacrum*

Utwory organowe stanowią w moim dorobku kompozytorskim ważny dział. Organy fascynowały mnie od wczesnej młodości. Tę fascynację zawdzięczam kilkukrotnej możliwości gry na organach w archikatedrze pw. Świętej Rodziny w Częstochowie, gdzie w okresie mojej nauki w Państwowym Liceum Muzycznym organistą był znany w archidiecezji częstochowskiej muzyk – Antoni Szuniewicz (1911–1987)²⁸, pochodzący z Wilna organista, kompozytor, chórmistrz i pedagog. W katedrze został zainstalowany w latach 1947–1949 koncertowy, ponadstugłosowy (101), czteromanuałowy instrument zakładu organmistrzowskiego Biernackiego²⁹. W mojej rodzinnej parafii pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Częstochowie znajdują się z kolei trzymanuałowe organy (50-głosowe) wybudowane przez zakład organmistrzowski Stefana Truszczyńskiego z Włocławka³⁰. W tym kościele (w którym organistą był śp. Mieczysław Walczak) wielokrotnie miałem okazję grać zarówno podczas nabożeństw, jak też podczas koncertów szkoły muzycznej czy na odprawianych w tej świątyni, a organizowanych rokrocznie przez moją matkę, mszach św. za śp. pedagogów i pracowników szkoły muzycznej. Te wczesne styczności z królem instrumentów doprowadziły mnie do podjęcia decyzji o nauce gry na organach w liceum. W okresie mojej nauki (lata 1985–1991) w szkole wybudowano dwa dwumanuałowe instrumenty firmy Schuke z Poczdamu: ośmiogłosowy w sali do ćwiczeń (dawnej auli) oraz 19-głosowy w sali koncertowej. W tym czasie reaktywowano również klasę organów, którą poprowadził Adam Mroczek³¹, dyrektor szkoły, absolwent klasy organów prof. Jana Jargonia w Akademii Muzycznej w Krakowie. Wówczas podjąłem naukę gry na organach w jego klasie, którą kontynuowałem przez trzy lata³².

Możliwość poznania literatury organowej, kupowane wówczas (z wielkim trudem w okresie PRL-u) nuty i płyty skłoniły mnie z czasem do pisania utworów

²⁸ Zob. *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, dz. cyt., hasło: *Szuniewicz Antoni*, s. 991–992. O Szuniewiczzu obszerną pracę napisał ks. Robert Żwirek, (tegoż, *Religijna twórczość kompozytorska Antoniego Szuniewicza*, praca magisterska, KUL, Lublin 1999. Można o nim przeczytać także w artykule Wandy Malko – tejże, *Biografie kompozytorów częstochowskich. Antoni Szuniewicz*, „Almanach Częstochowy” 1989, nr 1. Antoniemu Szuniewiczowi poświęciłem swoje dwa artykuły popularnonaukowe. Zob. M.T. Łukaszewski, *Muzyka jest jedna*, „Niedziela” 1997, nr 10; tenże, *Antoni Szuniewicz. Mistrz klawiatury, wspaniały pedagog, kompozytor i muzyk*, „Muzyka21” 2002, nr 3.

²⁹ Więcej o instrumencie na stronie Polskiego Wirtualnego Centrum Organowego, http://www.organy.art.pl/instrumenty.php?instr_id=453, autor omówienia: Michał Markuszewski [dostęp: 9.04.2017].

³⁰ Więcej o instrumencie na stronie Polskiego Wirtualnego Centrum Organowego, http://www.organy.art.pl/instrumenty.php?instr_id=1218, autor omówienia: Bartłomiej Kopff [dostęp: 9.04.2017].

³¹ Antoni Szuniewicz, który miał objąć klasę organów po wybudowaniu pierwszego z dwóch instrumentów Schuke, zmarł w 1987 roku.

³² Z nauki na organach, które były moim instrumentem dodatkowym, musiałem zrezygnować z braku czasu i nauki gry już na dwóch instrumentach: flecie i fortepianie.

na organy. Z kilku drobnych utworów napisanych w liceum zachowałem tylko jedną miniaturę – opracowanie *Bogarodzicy*, którą po latach włączyłem do cyklu *Die Orgelstücke*. Z biegiem lat wracałem zarówno do gry organowej (towarzysząc Chórowi ATK podczas różnych koncertów i mszy świętych w kraju i za granicą), jak też do pisania na organy. Fascynacja tym instrumentem trwa u mnie do dziś, a pogłębiła ją znajomość z wybitnymi organistami: Marianem Sawą, Mariettą Kruzel-Sosnowską, Janem Bokszczaninem, Janem Mroczkiem i Leszkiem Mateuszem Goreckim.

W mojej dotychczasowej twórczości organowej znajduje się dziesięć zróżnicowanych utworów na organy, w tym kilka ujętych w cykle. Ich wykaz przedstawia się następująco:

Prolog i fuga (1992)³³

Suita na Boże Narodzenie (1999)

1. *Overture*
2. *Chorale*
3. *Trio*
4. *Fantasia*
5. *Misterioso*
6. *Scherzo*
7. *Interludium*
8. *Air*
9. *Intrada e Toccata*

Die Orgelstücke (2001/2006)

1. *Intrada* (2001/2006)
2. *Studium I* (1992/2006)
3. *Interludium I* (2001/2006)
4. *Studium II* (1992/2006)
5. *Interludium II* (2001/2006)
6. *Studium III* (1992/2006)
7. *Fanfara* (1989/2006)

24 preludia (2000)

Exegi monumentum (2006), wyd. Fundacja Pro Organo, Łomianki 2006³⁴

I am the Root... (2007)

...saw in a life... (2010)

Symfonia organowa „Mysterium lucis” (2006–2010)

- I *Lumen de lumine*
- II *Et nos sicut dies*
- III *Non sum qualis eram*
- IV *Luminis sui claritatem*
- V *Veni lumen cordium*

Gaia – Mater Terra (2013)

Pantha rhei (2014/2017)

³³ Za *Prolog i fugę* zdobyłem w 1996 roku II nagrodę (I nie przyznano) w Konkursie Kompozytorskim im. F. Nowowiejskiego w Warszawie, zorganizowanym przez Stowarzyszenie Autorów ZAiKS.

³⁴ Za *Exegi monumentum* zdobyłem w 2006 roku III nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim *Pro Organo 2006* w Warszawie.

Spośród wymienionych powyżej utworów kilka posiada konotacje religijne. Należy do nich w pierwszym rzędzie *Suita na Boże Narodzenie*, oparta na motywach wybranych polskich kołęd. Kilka miniatur z cyklu *Die Orgelstücke* również opiera się na motywach polskich pieśni kościelnych, w tym końcowa *Fanfara*, napisana w 1989 roku jako *Bogurodzica*. Był to mój pierwszy utwór organowy, powstały jeszcze w czasie nauki w Państwowym Liceum Muzycznym w Częstochowie³⁵. *Bogurodzica* doczekała się kilku wykonań. Materiał muzyczny opiera się na motywach średniowiecznego hymnu *Bogurodzica*. Dwa *Interludia* napisałem w 2001 roku na prośbę Piotra Rachonia jako *Dwa preludia chorałowe* oparte na motywach pieśni adwentowych *Archanioł Boży Gabryel* oraz *Spuśćcie nam na ziemskie niwy*. Do tematyki religijnej nawiązuje również *Symfonia organowa Misterium lucis* – misterium światła, której pięć kolejnych części odwołuje się, poprzez tytuł, do różnych scen z Pisma Świętego, odnoszących się do światła. Na stronie tytułowej każdej z tych części jest również zamieszczony fragment z Pisma Świętego.

GAIA – MATER TERRA

Inspiracje religijne (o proveniencji katolickiej), jak również świeckie, a ściślej religijne, lecz związane z dawnymi, pogańskimi wierzeniami, można odnaleźć w utworze *Gaia – Mater Terra* (2013). Tę kompozycję napisałem w ramach Podyplomowych Studiów Kompozycji w UMFC, które odbywałem pod kierunkiem prof. zw. dra hab. Mariana Borkowskiego w latach 2012–2016. Utwór jest poświęcony pamięci Eugeniusza Brańki (1922–2009) – organisty, chórmistrza, kompozytora i pedagoga związanego z Częstochową, organisty jasnogórskiego, założyciela i wieloletniego dyrektora festiwalu muzyki organowej i kameralnej we Władysławowie³⁶. Koncerty w tym cyklu od ponad 40 lat odbywają się w każdy czwartek w miesiącach wakacyjnych w kościele Wniebowzięcia NMP we Władysławowie. Tamże, 4 lipca 2013 roku, miało miejsce prawykonanie utworu. Grał Viktor Kisten, białoruski organista i reżyser dźwięku.

Gaia – Mater Terra była bóstwem czczonym w różnych religiach. Określano ją jako Boginię Matkę, Wielką Boginię, Wielką Macierz, Matkę Ziemię, Królową Niebios. Była utożsamiana z Ziemią, uznawana za jej patronkę, w wierzeniach wielu kultur uważano ją za główne bóstwo w panteonie, dawczynię wszelkiego życia, matkę bogów³⁷. Jest obecna w każdym okresie mitologii pod różnymi postaciami. Wyłoniła się z Chaosu, była jednym z najstarszych bóstw (*Protogenoi*), uosabiała płodność i macierzyństwo. U pradziejów, u boku swego syna, a jedno-

³⁵ Zarazem jedyny (nie licząc *Fantazji* na fortepian i orkiestrę), który zdecydowałem się pozostawić w swoim dorobku kompozytorskim z tamtych czasów.

³⁶ Zob. M.T. Łukaszewski, *Eugeniusz Brańka – organista, kompozytor, pedagog. Przyczyunki do biografii i do badań nad dziejami życia muzycznego Częstochowy*, „Musica Sacra Nova” 2009–2010, nr 3–4, s. 536–558.

³⁷ *Wikipedia. Wolna encyklopedia*, hasło: *Bogini Matka*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Bogini_Matka [dostęp: 14.04.2017].

cznie męża, Uranosa, panowała nad światem, rodząc kolejnych bogów³⁸. W wierzeniach Słowian Ziemię uważano za Wielką Matkę, Syra Zjemla, Matkę Ziemię – Panią Zielonych Równin, Opiekunkę Ludzi, Matkę karmiącą wszystko, co żywe, dbającą o dostatek³⁹.

W moim utworze można także odnaleźć inspiracje pasyjne i paschalne. Manifestują się one m.in. przez cytat sekwencji wielkanocnej *Victimae paschali laudes*, użycie figury retoryczno-muzycznej *imaginatio crucis*, a także kulminację finałową symbolizującą Zmartwychwstanie. Figurę krzyża symbolizuje już pierwszy motyw utworu, w którym od dźwięku *g* rozwija się klaster drobnointerwałowy obejmujący dźwięki *f – g – as* w partiach obu rąk, który symetrycznie powraca do początkowego *g* (zob. przykład 13). Charakterystyczne są w tym utworze układy bitonalne, nakładanie na siebie akordów o różnej proveniencji skalowej (zob. przykład 13, t. 13–14, 20–23). Drobne figuracje szesnastkowe, prowadzone raz w górę, raz w dół, symbolizują z kolei walkę dobra ze złem.

Eugeniusz Branka in memoriam

Gaia - Mater Terra
per organo

ca 9'

Marcin Tadeusz Łukaszewski
2013, rev. 2016

♩ = 60 *Molto tranquillo e pensieroso*

8' Flauti + Vox humana

Organo

Przykład 13. M.T. Łukaszewski, *Gaia – Mater Terra* na organy solo (2013), t. 1–23

³⁸ Tamże, hasło: *Gaia (mitologia)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Gaja_\(mitologia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Gaja_(mitologia)) [dostęp: 14.04.2017].

³⁹ Strona internetowa *Słowianie. Wiara przyrodzona*, <https://wiaraprzyrodzona.wordpress.com/2015/07/31/bogini-siemia-matka-ziemia/> [dostęp: 29.03.2017].

2

24

ff *fff*

$\text{♩} = 90$

29

mf *f*

molto accel. *A tempo*

33

mf

$\text{♩} = 60$

36

ff *fff* *ppp*

ff *fff* *ppppp*

Quintadena

Przykład 14. M.T. Łukaszewski, *Gaia – Mater Terra* na organy solo (2013), t. 24–41

Cytat sekwencji wielkanocnej *Victimae paschali laudes* pojawia się w partii pedału (zob. przykład 15), jednorazowo. Zapowiada moment Zmartwychwstania, którego muzyczną apoteozą jest coda kompozycji – uroczysty fragment w centrum tonalnym C, grany na *tutti*.

42

mp

ppp

♩ = 80 accel. ♩ = 100 accel. ♩ = 120

49

mf

rit. ♩ = 90

52

f

ff

57

Przykład 15. M.T. Łukaszewski, *Gaia – Mater Terra* na organy solo (2013), t. 42–61

W ogniu fugowanym *Gaia Mater Terra* można odnaleźć motywy muzyczne, których połączenia dźwięków tworzą figurę retoryczno-muzyczną *ima-*

ginatio crucis – wyobrażenie krzyża (zob. przykład 16). Tego rodzaju rozwiązania można spotkać powszechnie w muzyce barokowej, obok licznych innego rodzaju figur retoryczno-muzycznych. Odwołując się do tej figury, chciałem podkreślić inspirację tematyką pasyjną w tym utworze. Paschę, czyli przejście, symbolizuje zmiana faktury pomiędzy ogniwem pierwszym (fantazją) a kolejnym – odcinkiem fugowanym.

8 ♩ = 60

153

157

rit.

mf

mp *mf*

Przykład 16. M.T. Łukaszewski, *Gaia – Mater Terra* na organy solo (2013), t. 153–159

Podsumowując, w utworze *Gaia – Mater Terra* chciałem ukazać obecność wielkich tradycji religijnych: starożytnej i judeo-chrześcijańskiej, które łączą się w wielką tradycję europejskiej kultury. Pragnąłem też wyrazić wielkość i piękno Ziemi jako planety, nawiązując do stworzenia jej opisu w *Księdze Rodzaju*: „Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię. Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód, a Duch Boży unosił się nad wodami. Wtedy Bóg rzekł: «Niechaj się stanie światłość!». [...] Bóg, widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności. I nazwał Bóg światłość dniem, a ciemność nazwał nocą”⁴⁰. Ilustrację muzyczną tych słów można odnaleźć na dwóch pierwszych stronach *Gaia – Mater Terra* (zob. przykłady 13–14).

⁴⁰ *Księga Rodzaju*, Rdz 1, 1–5, cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 24.

4. Technika kompozytorska, język muzyczny. Podsumowanie

Śpiew w chórze odegrał w moim życiu zawodowym i prywatnym niebagatelną rolę, wyznaczył pola zainteresowań twórczych, umożliwił pierwsze wykonania utworów chóralnych, ukształtował przekonania i wartości artystyczne.

Tekst traktuję jako pierwszoplanowy. Często korzystam z pojedynczych słów-kluczy, aklamacji lub sentencji. Przewagę mają utwory na chór mieszany *a cappella*, napisane do łacińskich tekstów liturgicznych.

Język muzyczny moich utworów chóralnych mógłbym określić jako tonalno-modalny. Faktura jest najczęściej ośmiogłosowa. Charakterystyczną cechą jest przeciwstawienie brzmienia czterogłosowego chóru męskiego – chórowi żeńskiemu. Dialogi tych dwóch grup wokalnych można odnaleźć np. w *Parce Domine* i *De profundis*. Stosuję ścisłą lub swobodną technikę polifoniczną. Specyficzna jest w moich utworach również wirtuozeria chóru.

W utworach organowych sięgam z kolei po bardziej nowatorskie rozwiązania, zazwyczaj opierając materiał dźwiękowy na ukształtowaniach pozatonalnych lub bitonalnych. W utworach chóralnych sporadycznie stosuję cytaty monodii gregoriańskiej bądź melodykę stylizowaną, modalną, wzorowaną na monodii liturgicznej. W późniejszych utworach (napisanych po 2012 roku) chętnie sięgam po układy bitonalne oraz zderzenia struktur harmoniczných o proveniencji tonalnej, lecz traktowanej w sposób afunkcyjny.

Bibliografia

Źródła

Liber Usualis. Missae et officii, Romae, Tornaci 1923.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, wyd. 5, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2000.

Opracowania

Dąbek Stanisław, *Duchowy aspekt De profundis Mariana Borkowskiego*, [w:] *Ekspresja formy – ekspresja treści. Marianowi Borkowskiemu w siedemdziesięciolecie urodzin*, red. A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2004, s. 97–105.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Muzyka chóralna o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich 1945–2000*, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2007.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Muzyka jest jedna*, „Niedziela” 1997, nr 10, s. 18.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Wokół własnej twórczości chóralnej o tematyce religijnej: związki z tradycją i współczesnością, środki techniki kompozytor-*

skiej, teksty, inspiracje, [w:] *Et super hanc petram... Księga pamiątkowa z okazji 75-lecia urodzin Księdza Profesora Kazimierza Szymonika*, red. M. Sławecki, Chopin University Press, Warszawa 2017, s. 122–150.

Łukaszewski Marcin, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*, WSP, Częstochowa 1997.

Łukaszewski Marcin, hasło: *Ocias Bolesław*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. 2: *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 683–684.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Szuniewicz, Antoni*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. 2, *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 991–992.

Artykuły

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Antoni Szuniewicz. Mistrz klawiatury, wspaniały pedagog, kompozytor i muzyk*, „Muzyka21” 2002, nr 3, s. 18–20.

Malco Wanda, *Biografie kompozytorów częstochowskich. Antoni Szuniewicz*, „Almanach Częstochowy” 1989, nr 2, s. 21–28.

Prace magisterskie, licencjackie

Nanowska Magdalena, *Analiza formalna i problemy wykonawcze w pieśni „Parce Domine” Marcina Tadeusza Łukaszewskiego*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. Marka Roślawskiego, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Rytmiki, Gdańsk 2011.

Szafran Kamil, *Kult maryjny w twórczości chóralnej Marcina Tadeusza Łukaszewskiego na przykładzie wybranych utworów*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. zw. dr. hab. Marka Roślawskiego, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Wydział Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu, Gdańsk 2016.

Żwirek Robert, *Religijna twórczość kompozytorska Antoniego Szuniewicza*, praca magisterska, KUL, Lublin 1999.

Źródła internetowe

Strona internetowa *Słowianie. Wiara przyrodzona*, <https://wiaraprzyrodzona.wordpress.com/2015/07/31/bogini-siemia-matka-ziemia/> [dostęp: 29.03.2017].

Strona Polskiego Wirtualnego Centrum Organowego, <http://www.organy.art.pl> [dostęp: 9.04.2017].

Wikipedia. Wolna encyklopedia, hasło: *Parce Domine*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce_Domine [dostęp: 9.04.2017].

Wikipedia. Wolna encyklopedia, hasło: *Bogini Matka*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Bogini_Matka [dostęp: 14.04.2017].

Wikipedia. Wolna encyklopedia, hasło: *Gaia (mitologia)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Gaja_\(mitologia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Gaja_(mitologia)) [dostęp: 14.04.2017].

Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI

Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw (Poland)

My own Passion compositions. Inspirations, texts, composing technique, musical language

Abstract

This article is devoted to my own Lenten choral and organ music. At first, I introduce my motives for undertaking creative activity, which include, among others, the atmosphere of my family house (my father, Wojciech Łukaszewski, was a composer). My inspiration to take up choral music was a ten-year collaboration with the choir of the Academy of Catholic Theology (currently Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw) under the management of the Reverend Kazimierz Szymonik. In the latter part of the article, I introduce my choral works, list the titles and then focus strictly on Passion and Paschal music. I present the circumstances in which those pieces were created, the details of their first performances and recordings, the texts they used and, furthermore, analyze them, paying attention to the most distinctive features of my composing technique and style.

Keywords: acclamation, choir, texture, Gaia, Gregorian chant, inspirations, Łukaszewski, choral music, organ music, organ, symbolism, composing technique, Easter, Lent.