

## Paweł Łukaszewski

Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki  
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

### Moja droga do *sacrum*

Jakiś czas temu spotkałem się z twierdzeniem, że nic nowego nie można już napisać, wszystko było. Tymczasem muzyka musi być związana z nieustannym rozwojem oraz dążeniem do nowoczesności i eksperymentów, a najważniejszym jest, aby iść zgodnie z duchem czasu i być strażą przednią, czyli tzw. awangardą. Pytanie, jakie na wstępie chciałem postawić, to czy należy dążyć do pisania czegoś, co będzie „nowe”, lub czy można pisać coś, co będzie „własne”. Dla mnie zawsze istotne było także to, dla kogo i w jakim celu komponuję. Uważam, że właśnie to jest wyznacznikiem podejścia do potencjału twórczego, tkwiącego w każdym z kompozytorów. Albert Einstein powiedział: „Wszyscy wiedzą, że czegoś nie da się zrobić. I wtedy pojawia się ten jeden, który nie wie, że się nie da, i on właśnie to coś robi”<sup>1</sup>. Może ja też jestem tym, który nie wie, że w systemie tonalnym już nic „nowego” nie można napisać, i dlatego właśnie komponuję. Nie biorę udziału w „wyścigach” do „nowego” i „awangardowego”, lecz przekazuję to, co mam do powiedzenia, co lubię, w czym jestem wolny, co jest moim „własnym pięknem”.

Na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat skomponowałem kilkanaście dużych form wokalnie-instrumentalnych. Są to m.in.: *Vesperae pro defunctis*, *Requiem*, *Via crucis*, *Resurrectio*, *Missa de Maria a Magdala*, *Magnificat & Nunc dimittis*, *Miserere* oraz cztery symfonie – o Opatrzności, miłości, aniołach i miłosierdziu.

Tematyka sakralna stale pozostaje głównym nurtem moich zainteresowań twórczych. Uważam, iż najwspanialszym instrumentem jest ludzki głos, a idealnym instrumentarium może być chór. W mojej twórczości przeważają więc utwory, w których głos pełni rolę pierwszoplanową.

W ciągu ostatnich kilkunastu lat stworzyłem kilkadziesiąt kompozycji chóralnych *a cappella* o różnym znaczeniu i różnej doniosłości: od miniatur po formy cykliczne o wielkich rozmiarach, wśród których ważne miejsce zajmuje cykl sied-

---

<sup>1</sup> A. Einstein, *Leksykon złotych myśli*, wyboru dokonał Krzysztof Nowak, Warszawa 1998. Cyt. za: Wikicytaty, Albert Einstein, [https://pl.wikiquote.org/wiki/Albert\\_Einstein](https://pl.wikiquote.org/wiki/Albert_Einstein), (dostęp: 13.03.2017).

miu antyfon adwentowych. Jest on reprezentatywny dla mojej chóralnej twórczości *a cappella*. Ta ponad czterdziestominutowa symfonia chóralna charakteryzuje się wysokim stopniem trudności wykonawczej, zagęszczoną fakturą i zindywidualizowanym językiem dźwiękowym, wyróżniającym się szczególnymi rozwiązaniami melodycznymi, harmonicznymi, rytmicznymi i kolorystycznymi, przy jednoczesnym pozostaniu na gruncie *quasi*-tonalnej materii, która bywa dzisiaj określona najczęściej jako neotonalna. Każda antyfona posiada swoje własne cechy stylistyczne, jednakże w całości można doszukać się licznych podobieństw, jak chociażby przewijające się przez poszczególne fragmenty wątki przewodnie i cechy wspólne, typowe dla całego cyklu. Są nimi np. ulegające wyciszeniu, wygaśnięciu lub zawieszeniu zakończenia, odznaczająca się przeplataniem głównych wątków odinkowość, charakterystyczne motywy (np. skok kwinty lub seksty w górę), przypominanie w zakończeniu początkowego tematu, burdonowe kwinty w głosach męskich czy wreszcie trójfazowa ewolucja motywiczna, polegająca na realizowaniu linii melodycznej zawsze w trzech fazach rozwojowych, z których druga jest powtórzeniem pierwszej, a trzecia jej rozwinięciem.

Muzyka cyklu *Antiphonae* posiada olbrzymi wolumen brzmienia: od kontemplacyjno-refleksyjnego *pianissimo* utrzymującego się w rozrzedzonej fakturze do potężnego *fortissimo*, zmultiplikowanego rozległymi płaszczyznami dźwiękowymi, wykorzystującymi całą skalę aparatu wykonawczego.

Cykl *Antiphonae*, opublikowany przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie i nagrany przez Polski Chór Kameralny Schola Cantorum Gedanensis pod dyrekcją Jana Łukaszewskiego na płytę Wydawnictwa Acte Préalable, powstawał na przestrzeni lat 1995–1999.

Ważnymi etapami poszukiwań drogi do *sacrum*, o której za chwilę opowiem więcej, były dwie oratoryjne kompozycje o tematyce żałobnej, stanowiące *Officium defunctorum: Vesperae pro defunctis* z roku 1995 oraz *Requiem* napisane dwadzieścia lat później. Kompozytor współczesny, zafascynowany tematyką żałobną, napotkać może w swoich poszukiwaniach twórczych wiele przeszkód i niedogodności wynikających z tradycji twórczych kompozytorów wcześniejszych epok, którzy komponowali *Requiem* (lub *Missa pro defunctis*), aby opłakiwać zmarłych. Postanowiłem, w oparciu o dokumenty Kościoła katolickiego, zastanowić się nad wymową teologiczną tekstu, a przede wszystkim nad przesłaniem, które liturgia żałobna niesie ze sobą. Już św. Cyprian z Kartaginy (żyjący w latach od 200 lub 210 do 258) przypominał, że nie należy płakać nad tymi, którzy odeszli, ani nakładać czarnych szat, skoro umarli przywdziali białe szaty w niebie<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> ks. Bogusław Nadolski, *Liturgika*, t. 3, Pallotinum, Poznań 1992, s. 274.

## Sobór Watykański II naucza:

Nie znamy czasu, kiedy ma zakończyć się ziemia i ludzkość, ani nie wiemy w jaki sposób wszechświat ma zostać zmieniony. Przemija wprawdzie postać tego świata zniekształcona grzechem, ale pouczeni jesteśmy, że Bóg gotuje nowe mieszkanie i nową ziemię, gdzie mieszka sprawiedliwość, a szczęśliwość zaspokoi i przewyższy wszelkie pragnienia pokoju, jakie żywią serca ludzkie. Wtedy to po dokonaniu śmierci zmartwychwstaną synowie Boży w Chrystusie<sup>3</sup>.

W obrzędach pogrzebowych poleca się Bogu zmarłych, umacnia nadzieję żyjących, wyznaje wiarę, że wszyscy ochrzczeni zmartwychwstaną z Chrystusem, oraz modli się, aby zmarli przeszli przez śmierć do życia. Przesłaniem liturgii żałobnej jest więc nadzieja życia wiecznego, wyznanie wiary w zmartwychwstanie i ponowne spotkanie w Królestwie Bożym. Z niebieskiego Jeruzalem wyjdą aniołowie na spotkanie i zawiodą duszę do Raju, gdzie podejmą ją męczennicy przy wtórze chórów anielskich.

Moje *Requiem* jest próbą przybliżenia największej tajemnicy naszej wiary. W liturgii Kościoła katolickiego pasjonuje mnie także okres Wielkiego Postu, a polskie pieśni wielkopostne, niosące niepowtarzalne piękno i zadumę, wydały mi się najbardziej wartościowe, szczególnie pod względem artystycznym (głównie ze względu na ich melodykę). Do jednych z ważniejszych dzieł sytuujących się w tej tematyce zaliczam *Via crucis*.

Ten sześćdziesięciminutowy utwór zbudowany jest z siedemnastu części. Pierwszą stanowi prolog ze słowami *Via crucis*. Po prologu następują kolejne stacje (I–XV), a ostatnia część utworu to coda *Christus vincit*. Założeniem formalnym kompozycji był jej nieustanny rozwój i osiągnięcie kulminacji muzycznej (formalnej) w punktach kulminacyjnych przebiegu dramatu (w Stacji X – obnażenia Chrystusa z szat, XI – ukrzyżowania, oraz w Stacji XV – Zmartwychwstania). Punkt wyjścia powinien łączyć się z punktem finalnym (celem), ponieważ śmierć jest narodzeniem do nowego życia. Stąd formę utworu można interpretować jako sześćdziesięciminutowe rondo z refrenami i kupletami.

Z różnych względów przyjąłem zasadę pewnej oszczędności, zarówno w warstwie dźwiękowej i rytmicznej, jak i w obsadzie wykonawczej. Grupa instrumentów dętych drewnianych to tylko cztery osoby, lecz jedenaście instrumentów. Typowy zestaw instrumentów dętych blaszanych pozbawiony został trąbek. Wszyscy

---

<sup>3</sup> *Constitutio pastoralis de Ecclesia in mundo huius temporis Gaudium et Spes*, w: *Sobór Watykański II, Konstytucje, dekrety, deklaracje*, Pallottinum, Poznań 1965, ust. 39, s. 885.

instrumentaliści grający na instrumentach dętych (z wyjątkiem fletu), grają również na jedenastu okarynach (wyłącznie w Stacji XII)<sup>4</sup>. W grupie instrumentów perkusyjnych znalazły się m.in. dzwonki mszalne – w Stacji XV. W tej stacji do instrumentarium dołożyłem organy, które w Wielki Piątek i w Wielką Sobotę, zgodnie z tradycją, w ciągu dnia milczą, a ich dźwięk powraca dopiero w trakcie wielkosobotniej Wigilii Paschalnej.

Pragnę zatrzymać się nad grupą wokalną i – poza chórem – zwrócić uwagę na zestaw solistów (brak solowych głosów żeńskich). Męskie głosy solowe, mające wiodącą rolę w mojej kompozycji, wykonują partie osób biorących udział w dramacie.

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. Wymienione cechy utworu, a także odpowiedni dobór wykonawców (głosy męskie, okaryny, organy, *campanelli da messa*), budują zbiór symboli, które umieszczone są na zróżnicowanych poziomach percepcji słuchacza (a może – by tak rzec – uczestnika „drogi”).

W roku 2002 *Via crucis* wykonana została w czterech polskich filharmoniach (Białystok, Częstochowa, Kalisz, Gdańsk). Każde wykonanie odbywało się z udziałem różnych orkiestr i solistów. Koncert znakomitych solistów z Londynu i wybitnego Polskiego Chóru Kameralnego transmitowało Polskie Radio. We wrześniu 2003 r. wygłosiłem serię wykładów na temat tego utworu, na czterech uniwersytetach w Chile.

*Resurrectio* jest kontynuacją *Via crucis*. Ostatnią Stacją drogi krzyżowej jest Zmartwychwstanie, więc w pewnym sensie była to antycypacja następnych zdarzeń. Całość utworu zaplanowałem jako ikonę. Szukałem tekstów z ewangelii opisujących poszczególne zdarzenia. Są to części: *Sepulcrum*, *Noli me tangere*, *Emmaus*, *Thomas* i *Galilea*, a także fragmenty innych tekstów liturgicznych, niekoniecznie ewangelicznych. Stąd obecność hymnu wielkanocnego *Salve festa dies*. Nie mogło też zabraknąć sekwencji *Victimae paschali laudes*. Ważną rolę pełni *Lumen Christi* (Światło Chrystusa) – część liturgii Wielkiej Soboty. Ostatnia część, *Christus heri et hodie* (Chrystus wczoraj i dziś), to podsumowanie znaczenia całego utworu, podkreślenie najważniejszego przesłania, a w warstwie muzycznej także nawiązanie do początku, do *Eicón*. Tę ewangeliczną historię uzupełniłem następnie o trzy części na chór żeński, napisane do tekstów zaczerpniętych z liturgii prawosławnej. Nazwałem je *Myrophoros*, czyli „kobiety niosące wonności”.

---

<sup>4</sup> Okaryny używane podczas koncertów pochodziły z mojej kolekcji okaryn przywiezionych z różnych krajów.

Po lekturze *Technique de mon langage musical* Oliviera Messiaena nie odważyłbym się kodyfikować swojego języka kompozytorskiego. Wyróżnić mogę jednak kilka elementów, które przy bardziej wnikliwej analizie ujawniają pewne założenia mojego języka muzycznego, zarówno w muzyce instrumentalnej, jak i wokalne. Są to zatem:

- współbrzmienia kwintowo-sekundowe i nonowo-trytonowe,
- skoki interwałowe: sekundy, trytony, septymy, nony,
- diatoniczne współbrzmienia klasterowe,
- sekundowe pochody wszystkich głosów w dół lub w górę,
- miksturowe pochody klasterów,
- podporządkowanie metrum i wartości nut prozodii tekstu
- akord a-moll z dodaną sekundą,
- „konsonansowe” brzmienie dysonansów,
- nieregularność rytmiczna poszerzona o wartości dodane,
- częste zmiany metrów,
- współbrzmienia, które można by określić mianem „dominantowobrzmiące” lub „dominantowoodczuwalne”,
- eufonia brzmienia.

Istotnym kompozycyjnie zabiegiem występującym w moich utworach stał się redukcjonizm, który interpretuję jako dokonanie wyraźnych wyborów strukturalno-konstrukcyjnych, fakturalno-formalnych i estetyczno-stylistycznych. Stanowi on dla mnie podstawę drogi twórczej, której fundamentalne założenia wytyczyli m.in.: Henryk Mikołaj Górecki, Marian Borkowski, Arvo Pärt i John Tavener. Twórczość wymienionych kompozytorów stanowi dla mnie źródło inspiracji i fascynacji. Jednakże nie czuję się związany z jakąkolwiek grupą twórców. Całkowita wolność twórcza, do której nieustannie dążę, ma swe podłoże w inspiracji *sacrum*. Często poprzez drastyczną redukcję środków materiałowych (także przy użyciu ogromnego aparatu wykonawczego) można uzyskać, moim zdaniem, fenomenalną wprost ekspresję wyrazu. Moje utwory określiłbym raczej jako „dźwięczną” mowę i przesłanie, w którym redukcja (zmniejszanie, ograniczanie i upraszczanie środków techniki kompozytorskiej) przejawiają się następująco: fazy i minifazy utworu są wyjątkowo krótkie i zwarte, następują po sobie gwałtownie, unikam w nich rozbudowanej pracy przetworzeniowej. Brzmienie charakteryzuje silny ładunek emocjonalny, stanowiący konkret wypowiedzi, nie zaś opis „krajobrazu” akcji.

Pragnę przedstawić także własne spostrzeżenia i refleksje na temat intencji i inspiracji kompozytora zajmującego się muzyką sakralną. Wydaje mi się, że chociaż technika kompozytorska jest czynnikiem niezbędnym w każdym akcie twórczym, to jest ona jednak tylko narzędziem, nie zaś celem samym w sobie. Uważam, że cel, jakim jest *sacrum*, zaczyna się właśnie tam, gdzie kończą się problemy warsztatu

kompozytorskiego. Nadmierna bowiem koncentracja na sprawach technicznych nie pozwala, jak sądzę, zaistnieć warstwie głównej, dużo głębszej aniżeli ortografia muzyczna. Nie chciałbym więc skupiać się na sprawach związanych jedynie z funkcjonowaniem elementów dzieła muzycznego, oczywistych i w dużej mierze wynikających z samego zapisu utworu. Od dawna nurtują mnie natomiast pytania związane z głębią przekazu muzycznego oraz wytyczeniem drogi poszukiwań, które mogą prowadzić do *sacrum*. Nie każdemu kompozytorowi taki cel musi przyświecać.

Polski muzykolog Bohdan Pocięj rozróżnia cztery poziomy wnikania kompozytorów w przestrzeń *sacrum*: temat religijny, nastrój religijny, czas i dźwięk sakralny, forma sakralna<sup>5</sup>.

Nasuwają się więc pierwsze pytania: jakie cechy muzyki zbliżają ją do *sacrum* i czym jest *sacrum* w muzyce, jakie warunki spełnić powinien twórca zajmujący się muzyką sakralną i czy dokumenty Kościoła katolickiego dają nam odpowiedź na to pytanie?

Konstytucja o liturgii świętej Soboru Watykańskiego II w rozdziale VII, art. 127, podaje: „Wszyscy zaś artyści, którzy kierując się swoim natchnieniem twórczym chcą służyć chwale Bożej w Kościele świętym, niech zawsze pamiętają, że chodzi tu o pewien rodzaj sakralnego naśladowania Boga Stworzyciela i o dzieła przeznaczone do kultu katolickiego, dla zbudowania pobożności i pouczenia wiernych”<sup>6</sup>.

W art. 112 tej samej Konstytucji Sobór Watykański II mówi: „Kościół uznaje wszystkie formy prawdziwej sztuki i dopuszcza je do służby Bożej, jeżeli tylko posiadają wymagane przymioty”<sup>7</sup>. Już ponad sto lat temu, w wydanym 22 listopada 1903 r. *motu proprio Inter pastoralis officii sollicitudines* papież Pius X wskazał na świętość, doskonałość formy i powszechność jako wymagane przymioty muzyki sakralnej<sup>8</sup>.

Z kolei papież Pius XII w jedynej w historii Kościoła encyklice poświęconej wyłącznie muzyce w liturgii – *Musicae sacrae disciplina* – podkreśla:

Swoboda artysty nie jest ślepym instynktem, kierowanym jedynie żądzą nowości, lecz poddana najwyższemu celowi nie niszczy ani nie doznaje skrępowania, lecz raczej doskonali się i uszlachetnia. Jeżeli celem muzyki sakralnej jest głoszenie chwały Bożej i realizacja celu ostatecznego

<sup>5</sup> Zob. B. Pocięj, *Czy możliwy jest w muzyce mistycyzm*, w: *Muzyka religijna w Polsce*, t. 10, red. J. Pikulik, ATK, Warszawa 1988, s. 78.

<sup>6</sup> Sobór Watykański II, *Konstytucje. Dekrety. Deklaracje*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1968, s. 95 i 97.

<sup>7</sup> Sobór Watykański II, *Konstytucje. Dekrety. Deklaracje*, s. 89.

<sup>8</sup> cyt. za: J. Pikulik, *Dokumenty Stolicy Apostolskiej o muzyce XX wieku*, w: *Muzyka religijna w Polsce*, t. 10, red. J. Pikulik, ATK, Warszawa 1988, s. 18.

człowieka, nie powinien pisać jej kompozytor, który nie wierzy lub własnym życiem wewnętrznym stoi od Boga daleko [...]. Dzieła nie zrodzone z przekonań religijnych nie promieniują wiarą, nie są sztuką prawdziwą<sup>9</sup>.

Pozostaje jednak zasadnicza wątpliwość, czy spełnienie powyższych kryteriów wystarczy. Nie wynika z nich przecież, w jaki sposób powinno się komponować tak, aby muzyka była szlachetna, prosta, emocjonalna, modlitewna, uduchowiona, żarliwa, mistyczna, a więc sakralna. Wiem, że odpowiedzi na powyższe pytania nie znajdziemy. Bywa, że za muzykę sakralną uważa się wyłącznie dzieła utrzymane w wolnych tempach, stonowanej dynamice i eufonicznych współbrzmieniach. Kiedy muzyka jest sakralna, kiedy liturgiczna, a kiedy tylko o tematyce religijnej? Czy sakralny jest cały utwór, czy jedynie jego część, fragment lub motyw? Skoro każdy człowiek ma szansę na pojednanie z Bogiem, nawet w ostatnich chwilach swojego życia, to niewierzący, ale poszukujący kompozytor, pisząc muzykę religijną, liturgiczną, a może nawet sakralną, ma także szansę na przemianę w swoim życiu. Drogą do tej przemiany będzie z pewnością jego twórczość. Czy po jego nawróceniu jego twórczość stanie się sakralna?

Repetytywność myśli muzycznych i słów zwalnia tempo zdarzeń, wydłuża czas – jest on zatrzymany, zawieszony, r o z w a ż a n y. Marzeniem wielu jest, aby czas ujarzmić, pochwyć i rozciągnąć jak płótno, na którym utrwała się chwile, zdarzenia, uczucia i wrażenia. O czasie w muzyce sakralnej pisano, że jest to czas nierzeczywisty, czas nieprzemijający, czas bez początku i bez końca, czas kulisty, czas przemieniony w przestrzeń, czas mistycznego uniesienia, czas kontemplacji, czas wewnętrznego przeżywania, czas sakralny, czas modlitwy, czas Prawdy objawionej i absolutnej. Taki czas potrzebny jest zapewne ludzkości w nowym tysiącleciu, na zakręcie czasu.

Szczególną wagę przywiązuję do tekstu. Ma on dla mnie znaczenie fundamentalne, związane z całą tradycją chrześcijańskiej kultury muzycznej. Staram się tak rozważać Słowo, aby jego sens, przesłanie i znaczenie dotarły do słuchacza. Posługuję się więc językiem brzmieniowym, który określam jako „odnowiony”. We współczesnej myśli muzykologicznej i filozoficznej można spotkać takie pojęcia jak: „neotonalność”, „nowa prostota” czy „postmodernizm”. Na własny użytek uznałem za konieczne sformułowanie takiego pojęcia jak „tonalność odnowiona”.

Mój język jest sposobem wyrażania myśli i zamierzeń, dyktowany potrzebą wewnętrzną. Nad indywidualnym językiem muzycznego przekazu należy pracować tak, aby w rezultacie móc się odnaleźć jak najbardziej komfortowo w strukturze dźwiękowej czy rytmicznej, a przede wszystkim w czasie i emocjach. Zmierza to

---

<sup>9</sup> cyt. za: J. Pikulik, *Dokumenty Stolicy Apostolskiej o muzyce XX wieku*, s. 22.

ostatecznie do tego, by odnaleźć siebie. I to jest moim zdaniem najistotniejsze w procesie komponowania. Ilu jest bowiem twórców, tyle sposobów wyrażania siebie, swoich uczuć, swej wiary, swych myśli. Nie jesteśmy w stanie poznać intencji kompozytora, a czasem wręcz on sam nie chce jej odsłaniać. Pragnieniem moim jest, aby moja muzyka skłaniała człowieka do refleksji i zwalniając tempo życia, pomagała mu w skupieniu i kontemplacji.

Moje utwory są odzwierciedleniem mojej osobowości i formacji, którą przeszedłem. Za Boecjuszem pragnę stwierdzić: *musica humana*, a nie *musica vulgaris*<sup>10</sup>. Być może, tworząc taką muzykę, stanę się pośrednikiem w przekazywaniu Prawdy.

## Streszczenie

### Moja droga do *sacrum*

Wychodzę z założenia, że lepiej pisać muzykę „własną” niż „nową”. Dystansuję się więc od muzycznej awangardy. Odnalazłem swoją drogę w tworzeniu muzyki sakralnej. Zaliczam do niej przede wszystkim kilkanaście dużych form wokalnie-instrumentalnych, takich jak *Vesperae pro defunctis*, *Requiem*, *Via crucis*, *Resurrectio*, *Missa de Maria a Magdala*, *Magnificat & Nunc dimittis*, *Miserere* oraz cztery symfonie – o Opatrzności, miłości, aniołach i miłosierdziu, a także kilkadziesiąt kompozycji chóralnych *a cappella*. Ważnymi etapami mojej drogi były dzieła związane z przemijaniem – *Vesperae pro defunctis* i *Requiem*, oraz z nurtem duchowości pasyjnej i paschalnej: *Via crucis* i *Resurrectio*. Na potrzeby swojego języka muzycznego zaproponowałem pojęcie „tonalność odnowiona”, które dobrze przystaje do materiału dźwiękowego, którym się posługuję w swoich utworach. W artykule przywołuję dokumenty Kościoła katolickiego odnoszące się do muzyki, w tym teksty papieża Piusa X i Piusa XII oraz Konstytucję o liturgii świętej Soboru Watykańskiego II. Komponując muzykę sakralną, staram się podążać za głosem Kościoła katolickiego wyrażonym w tych dokumentach. Uważam bowiem, że muzyka sakralna powinna być święta i powszechna. Za Bohdanem Pociem przywołuję cztery poziomy wnikania twórców w przestrzeń *sacrum*, tj.: temat religijny, nastrój religijny, czas i dźwięk sakralny oraz forma sakralna, które można odnieść również do mojej muzyki.

---

<sup>10</sup> Boecjusz, *De institutione musica*, cyt. za: Burakowski Dominik, *Znaczenie traktatów Boecjusza dla rekonstrukcji nauki pitagorejskiej w epoce wczesnochrześcijańskiej*, w: *IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych*, t. XIX, Białystok 2007, s. 5–11.



## Summary

### My way to the *sacrum*

It is my profound conviction that it is better to write music which is “my own” than the one which is just “new”. I have therefore distanced myself from the musical avant-garde and I have discovered sacred music as my creative path. It includes over a dozen large-scale vocal-instrumental works, such as *Vesperae pro defunctis*, *Requiem*, *Via crucis*, *Resurrectio*, *Missa de Maria a Magdala*, *Magnificat & Nunc dimittis*, *Miserere*, four Symphonies – of Providence, of Love, of Angels and on the Mercy of God, as well as a wide range of *a cappella* choral compositions. Works exploring the theme of transience (*Vesperae pro defunctis*, *Requiem*) and those linked to the spirituality of the Passion and Easter (*Via crucis*, *Resurrectio*) constitute other important strands in my output. In order to describe my musical idiom I have coined the term “renewed tonality”, which seems to me to fit the sound material that I employ in my pieces.

The article cites the documents of the Catholic Church relating to music, including the texts by Popes Pius X and Pius XII, and the Constitution of the Sacred Liturgy of the Second Vatican Council. In writing sacred music I am trying to follow the Catholic Church’s voice expressed in these documents, for I believe that sacred music should be holy and universal. I also follow the musicologist Bohdan Pocij in invoking the four ways in which composers enter the sphere of the *sacrum*: religious theme, religious climate, sacred time and sound, and sacred form, all of which find their reflection in my music.

Słowa kluczowe: czas, Kościół katolicki, liturgia, muzyka religijna, *Requiem*, *Resurrectio*, *sacrum*, symbolika, *Vesperae pro defunctis*, *Via crucis*, znaczenie

Keywords: liturgy, religious music, *Requiem*, *Resurrectio*, *sacrum*, symbols, The Catholic church, time, *Vesperae pro defunctis*, *Via crucis*, importance

## Bibliografia

- Burakowski D., *Znaczenie traktatów Boecjusza dla rekonstrukcji nauki pitagorejskiej w epoce wczesnochrześcijańskiej*, „IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych” 19 (2007), s. 5–11.
- Constitutio pastoralis de Ecclesia in mundo huius temporis Gaudium et Spes*, w: Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekrety, deklaracje*, Poznań 1965.
- Einstein A., *Leksykon złotych myśli*, wybór K. Nowak, Warszawa 1998.
- Nadolski B., *Liturgika*, t. 3, Poznań 1992.

- Pikulik J., *Dokumenty Stolicy Apostolskiej o muzyce XX wieku*, w: *Muzyka religijna w Polsce*, t. 10, red. J. Pikulik, Warszawa 1988.
- Pociej B., *Czy możliwy jest w muzyce mistycyzm*, w: *Muzyka religijna w Polsce*, t. 10, red. J. Pikulik, Warszawa 1988.
- Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekrety, deklaracje*, Poznań 1968.
- Albert Einstein*, Wikicytaty, [online] [https://pl.wikiquote.org/wiki/Albert\\_Einstein](https://pl.wikiquote.org/wiki/Albert_Einstein) (13.03.2017).