

## Na rozdrożu, czyli o twórczości Andrzeja Panufnika

W 1974 roku, 20 lat po opuszczeniu ojczyzny przez Andrzeja Panufnika, wydawnictwo Boosey and Hawkes wydało okolicznościową broszurę z okazji 60-tych urodzin kompozytora. W jej wstępie Panufnik napisał: „Jeśli chodzi o impuls (lub cel) moich utworów, to prawie żadne z moich dzieł nie może być całkowicie oddzielone od wydarzeń rozgrywających się wokół mnie lub od zmiennych kolei mego życia, ponieważ dla mnie muzyka jest wyrazem głębokich ludzkich uczuć i prawdziwych emocji. Pewna treść duchowa i poetycka jest zatem dla mnie kluczowa i w decydujący sposób wpływa na projekt kompozycji”<sup>1</sup>. Ta deklaracja estetyczna nabiera szczególnego znaczenia w odniesieniu do kompozytora, którego życie naznaczone zostało zasadniczym przełomem, stawiającym go w sytuacji granicznej.

### 1.

Panufnik obok Romana Palestra, Aleksandra Tansmana, Romana Maciejewskiego i Michała Spisaka należy do grupy polskich kompozytorów XX wieku, którzy z różnych powodów, lecz zawsze powiązanych z polityką, wybrali status emigranta. Casus Panufnika jest jednak odosobniony. Pokoleniowo przynależał on do tej samej generacji, co Witold Lutosławski, czyli do absolwentów Konserwatorium Warszawskiego debiutujących tuż przed drugą wojną światową i wkraczających w życie artystyczne zaraz po wojnie.

Kompozytor urodził się w 1914 roku w Warszawie w rodzinie, w której muzyka zajmowała miejsce pierw-

---

<sup>1</sup> „With regard to the impulse (or purpose), almost none of my works can be completely detached from the events around me or the vicissitudes of my own life, because for me personally music is an expression of deep human feeling and true emotion. Some spiritual and poetic content is therefore for me essential, and decisively influences the design on the composition”. A. Panufnik, *Impulse and Design in My Music*, Boosey and Hawkes, London 1974, s. 1 [tłum. moje – E.S.]

szoplanowe. Ojciec, Tomasz Panufnik był z zamiłowania lutnikiem, uznanym konstruktorem instrumentów smyczkowych i autorem traktatów teoretyczno-muzycznych. To właśnie jego poglądy na muzykę stały się źródłem estetyki późnej twórczości Panufnika. Matka – Matylda, z domu Thonnes wywodziła się z rodziny o korzeniach polsko-angielskich i scharakteryzowana została w autobiografii kompozytora jako skrzypaczka, pianistka i kompozytorka.

Formacja intelektualna Panufnika ukształtowana została poprzez lata nauki w Konserwatorium Warszawskim (1932-1936) i dalsze studia w Wiedniu i Paryżu (1937-1939). Lata okupacji niemieckiej kompozytor spędził w Warszawie, gdzie podstawą jego bytu były występy w duecie dwufortepianowym z Witoldem Lutosławskim. Ponieważ rękopisy jego dzieł uległy całkowitemu zniszczeniu podczas Powstania Warszawskiego, Panufnik rozpoczynał wtedy swoją drogę twórczą niejako od nowa. W życiorysie kompozytora to rozpoczynanie od nowa powtórzy się raz jeszcze w roku 1954, w momencie emigracji z kraju.

W latach powojennych w opinii wielu polskich autorytetów, m.in. S. Jarocińskiego, R. Haubenstocka, Z. Mycielskiego, Panufnik uznawany był za najwybitniejszego twórcę swojej generacji. Do tej opinii przyłączyła się N. Boulanger, oceniając go jako „najbardziej interesującego i utalentowanego młodego kompozytora w Europie”<sup>2</sup>. Ówczesną pozycję „prominenta” zawdzięczał w równej mierze swoim dokonaniom kompozytorskim, co wysokim umiejętnościom dyrygenckim jako uczeń m.in. Felixa Weingartnera. Stał się artystą wygodnym i „spektakularnym” dla władzy, która traktowała go za swego rodzaju pierwszorzędny „towar eksportowy”. Proponowano kompozytorowi wiele wyjazdów zagranicznych i wysyłano jako oficjalnego reprezentanta Polski przy okazji międzynarodowych imprez. Dzięki temu koncertował on wzdłuż i wszerz Europy, dyrygując najlepszymi orkiestrami. Zajmując eksponowane miejsce w polskim życiu muzycznym, Panufnik komponował utwory wpisujące się zarówno w stylistykę obowiązującego wówczas w Polsce nurtu neoklasycznego, jak i dzieła wprowadzające nowatorskie rozwiązania techniczne. Skomponowany wówczas *Nokturn* (1947), *Kołysanka* (1947) czy *Krąg kwintowy* (1947) w opinii wielu badaczy przygotowały grunt pod polską awangardę lat 60-tych<sup>3</sup>.

Działanie „w świetle reflektorów” oraz wprowadzenie w 1949 roku obowiązującego kierunku ideologicznego, tzw. realizmu socjalistycznego, według którego należało tworzyć sztukę zaangażowaną, wzmagało w Panufniku poczucie twórczego zniewolenia. Doprowadziło to kompozytora do twórczego kryzysu i dramatycznej decyzji o ucieczce z Polski, którą na konferencji prasowej w Londynie określił jako „protest przeciwko politycznej kontroli twórczości artystycznej”<sup>4</sup>. Spektakularność tego wydarzenia spowodowała, że w kraju został oficjalnie uznany za „nieistniejącego” i przez następne 23 lata jego twórczość nie była wykonywana, podlegając ścisłej cenzurze. W polskim środowisku muzycznym decyzja o jego emigracji została przyjęta w sposób niejednoznaczny i echa tej ambiwalentnej postawy przetrwały aż do czasów, gdy jego twórczość w latach 80-tych zaczęła powracać w krąg kultury narodowej<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Por. Z. Lissa, *Andrzej Panufnik*, hasło w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, F. Blume (red.), tom X, Kassel 1962, s. 726-727.

<sup>3</sup> Por. N. Osborn, *Siedemdziesięciolecie Panufnika*, „Res Publica” 1989, nr 2.

<sup>4</sup> Por. *A Composer's View of Life in Modern Poland*, „The Times”, London, 12-13 August 1954.

<sup>5</sup> Oficjalny zakaz został odwołany w lutym 1977 roku, dzięki staraniom Związku Kompozytorów Polskich.

Swoją nową ojczyznę odnalazł kompozytor w Anglii. I tu po początkowym sukcesie artystycznym spotkał się z tym samym – jak wspomina jego przyjaciel, Konstanty Regamey – przed czym uciekał z kraju: „z ujęciem problemu twórczości artystycznej przede wszystkim z perspektywy jej doraźnej użyteczności politycznej”<sup>6</sup>. Wydaje się, że te doświadczenia w decydujący sposób wpłynęły na przyjęcie przez Panufnika bezkompromisowej postawy twórczej. Nie poddając się obowiązującym na przełomie lat 60-tych w muzyce angielskiej prądom awangardy postserialnej, rozpoczął on budowanie własnego, samowystarczalnego świata estetycznego. Fundament tego świata stanowiła tradycja europejskiego symfonizmu i pitagorejskiego konstruktywizmu. Poszukiwania własnych środków języka muzycznego doprowadziły kompozytora do rozwiązania w zakresie systemu dźwiękowego stworzonego w oparciu o wybraną trzydzięciową komórkę interwałową oraz do rozwiązań w zakresie formy zależnej od kształtu figury geometrycznej przyjętej *a priori*<sup>7</sup>.

Od lat 70-tych twórczość Panufnika zaczęła być doceniana i zbierać pochlebne recenzje. Utwory zamawiali u niego najwybitniejsi wykonawcy, dyrygenci i fundacje muzyczne. Zwieńczeniem tego uznania stało się przyznanie kompozytorowi w 70-lecie urodzin honorowego członkostwa Royal Academy of Music (1984) oraz nadanie przez Królową Elżbietę II tytułu szlacheckiego – Sir (1991).

Jednocześnie w twórczości powstałej w Anglii stale obecne były odwołania kompozytora do kulturowych ante-faktów w postaci religijno-historycznych treści programowych czy nawiązywania do cech folkloru polskiego, które manifestowały emocjonalny związek Panufnika z ojczyzną. Szczególnie nasiliły się one w utworach z lat 80-tych, będąc reakcją na burzliwe wydarzenia polityczne w Polsce<sup>8</sup>.

---

## 2.

W skomplikowanym życiorysie Panufnika najważniejszym przeżyciem znaczącym i w sensie dookreślonym przez Diltheya „nadającym strukturę życiu”<sup>9</sup> stała się decyzja o emigracji. Wydaje się ona nie tylko decyzją polityczną, ale przede wszystkim artystyczną. Oznaczała bowiem dokonanie wyboru pomiędzy sztuką zniewoloną i podporządkowaną obcym artyście dyrektywom i stąd „fałszywą”, a sztuką wolną od nacisków zewnętrznych i autentyczną. Decyzja ta zdeterminowała przyjętą przez kompozytora w nowej ojczyźnie postawę artystyczną, którą sam określał słowami: „pozostać niezależnym i wiernym sobie”. Co jednak oznaczało dla niego „bycie wiernym sobie”? Przez całe życie w wypowiedziach Panufnika przewija się refleksja estetyczna, która stała się rodzajem artystycznego credo kompozytora:

---

<sup>6</sup> K. Regamey, *Andrzej Panufnik*, „Kultura”, Paryż 1955, nr 1, s. 3.

<sup>7</sup> Kodyfikacja trzydzięciowej komórki dźwiękowej nastąpiła w utworze *Reflections* z 1968, natomiast kodyfikacja systemu dźwiękowego – w utworze *Arbor cosmica* z 1984 roku. Pierwszym dziełem, w którym struktura formalna zależna jest od kształtu figury geometrycznej przyjętej *a priori* jest *Sinfonia di sfere* z 1975 roku.

<sup>8</sup> Ukończona w 1981 roku *Sinfonia votiva* była reakcją kompozytora na narodziny „Solidarności”, natomiast napisany w 1985 roku *Koncert fagotowy* poświęcony został pamięci męczeńskiej śmierci księdza Jerzego Popiełuszki.

<sup>9</sup> Por. M. Piotrowska, *Od przeżycia do wyrazu. Z zagadnień Diltheyowskiej teorii twórczości. w: W kręgu muzyki i myśli humanistycznej*, VIII. M. Demska (red.), Warszawa 2000, s. 37-48.

Wierzę, że każdy utwór muzyczny rodzi się z emocji i przemyśleń dotyczących sposobu jego realizacji. Ideałem jest dla mnie kompozycja, której ważką treść poetycka łączy się z doskonałością konstrukcji. Sama emocja nie decyduje o muzycznej wartości utworu, podobnie jak samo mistrzostwo formy nie zapewnia słuchaczowi przeżycia estetycznego, a jedynie czysto intelektualne, nie będące przecież artystycznym. Nieprzemijające piękno daje muzyce tylko idealna równowaga obu tych elementów: emocji i intelektu. Można zatem powiedzieć, upraszczając całe zagadnienie, że matką muzyki jest emocja, a ojcem – intelekt, lub odwrotnie: matką – myśl, a ojcem – uczucie<sup>10</sup>.

To artystyczne credo określiło tożsamość kompozytora ponad przemianami dokonującymi się w jego twórczym życiu. Dlatego charakterystyczną cechą twórczości Panufnika jest kontynuacja idei przy stopniowym rozwijaniu środków techniki kompozytorskiej. Przekształcanie języka muzycznego odbywało się przy tym w sposób ewolucyjny. Elementy stylu wczesnego podlegały rozwinięciu i utrwaleniu, konstytuując idiom stylu dojrzałego. Z tego powodu wyjazd Panufnika stał się dla jego twórczości nie tyle cezurą, co wyraźną osią symetrii, gdyż elementy poetyki twórczej ukonstytuowane w kraju powracają i wyznaczają główny kierunek ewolucji jego dzieł późniejszych.

Na symetryczne odczytywanie życiorysu Panufnika wskazuje sam kompozytor w rozpisany przez siebie diagramie obrazującym przebieg życia (przykład 1)<sup>11</sup>. Koncepcja tego diagramu jest charakterystyczna dla sposobu konstruktywnego myślenia kompozytora i opiera się na symbolice liczbowej wynikającej z podsumowania daty urodzin. W strukturze swego życia wyróżnił Panufnik dwie równoważne części odpowiadające pobytowi w Polsce i w Anglii. Układają się one symetrycznie względem daty granicznej, czyli ucieczki z kraju.

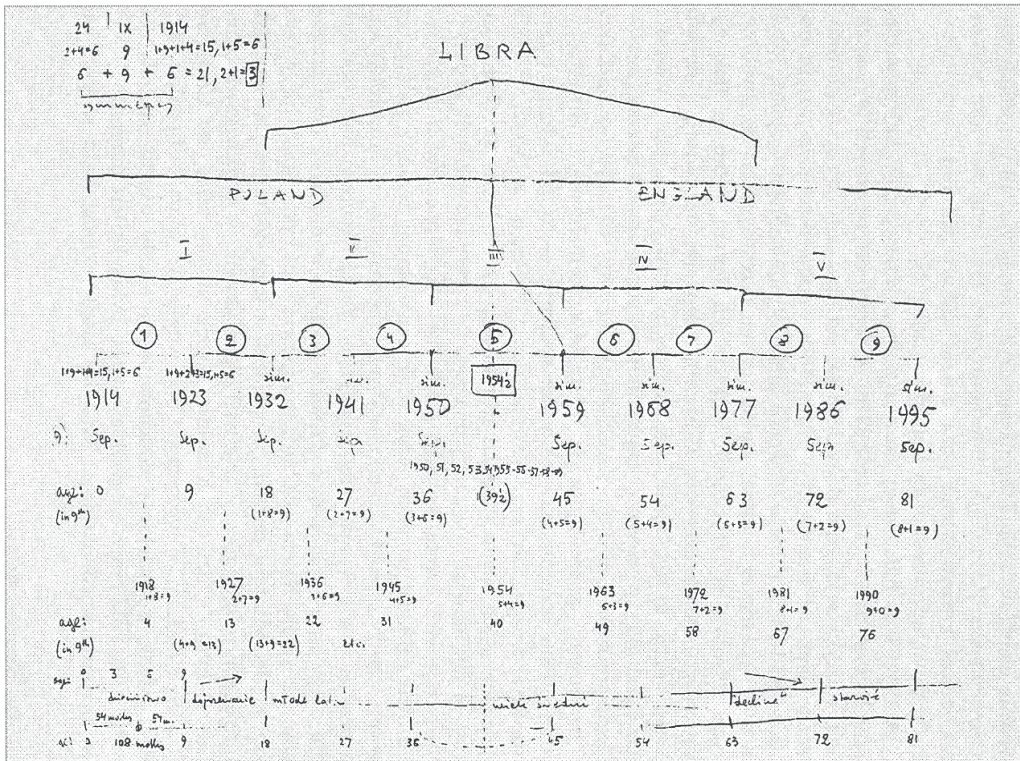
W diagramie kompozytor zaznaczył pięć głównych faz, które odpowiadają głównym etapom jego życia. Dwie pierwsze fazy spędza w Polsce i odpowiadają one etapom, które nazywa: dzieciństwo i dojrzewania oraz młode lata. Dwie ostatnie związane są z jego pobytami w Anglii i etapami życia nazwanymi: wiek średni, starość i zamieranie. Wszystkie one rozgrywają się w cyklu 18-letnim. W centrum diagramu wydzielił kompozytor trzecią, 9-letnią fazę, usytuowaną na pograniczu lat młodych i wieku średniego, obejmującą lata 1950-1959. Ma ona znaczenie przełomowe, gdyż zdarzenia owego czasu: kryzys twórczy, emigracja z kraju oraz decyzja o rezygnacji z kariery dyrygentki i poświęceniu się wyłącznie kompozycji – miały charakter rozstrzygający dla całego jego życia. Zgodnie z typologią Tomaszewskiego lata te można potraktować jako szczególnie wyraziście zaznaczający się moment zagrożenia egzystencji.

---

<sup>10</sup> „I believe that every musical work is born of emotion and thoughts on how to express it. My ideal is a composition in which the poetic substance is merged with a perfect construction. Emotion taken alone does not provide the listener an aesthetic but only a purely intellectual experience. Only a balance of two elements, of emotion and intellect, invests music with as eternal beauty. One may say therefore that emotion is the mother of music and the intellect is its father”. A. Panufnik, *Informal Pre-Prom Talk*, maszynopis datowany: 11 sierpnia 1978. Polską wersję tej wypowiedzi kompozytora cytuje: T. Kaczyński, *Andrzej Panufnik i jego muzyka*, Warszawa 1994, s. 86-87.

<sup>11</sup> Na numerologiczne zainteresowania kompozytora wskazuje B. Bolesławska w swojej monografii kompozytora, a relacje pomiędzy diagramem a życiem kompozytora omawia K. Szymańska-Stułka. Por. B. Bolesławska, *Panufnik*, Kraków 2001; K. Szymańska-Stułka, *Idiom polskości w twórczości Andrzeja Panufnika*, Warszawa 2006.



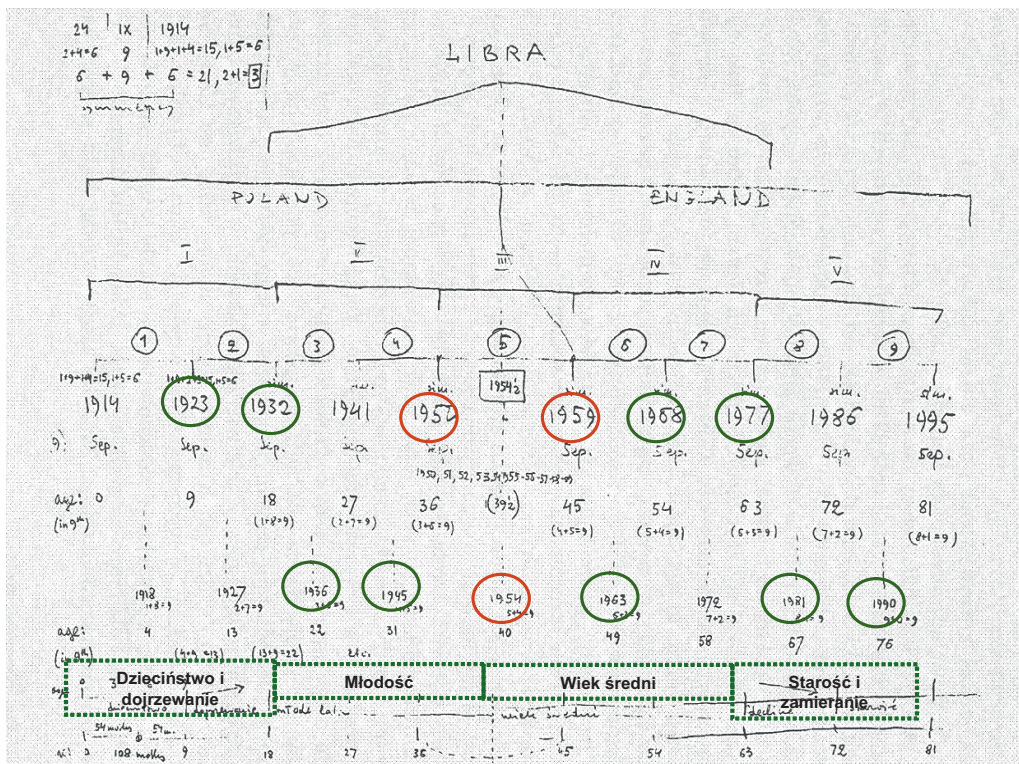


Przykład 1. Diagram Andrzeja Panufnika obrazujący przebieg jego życia

Chociaż w diagramie podstawowym kryterium w ukazaniu rytmu życia stał się podział matematyczny, może dać do myślenia fakt, że wyróżniają się w nim pewne punkty węzłowe, związane z wydarzeniami znaczącymi dla życiorysu kompozytora (przykład 2). Są to: rok 1923, w którym Panufnik napisał pierwszy swój utwór (*Sonatinę* na fortepian), czyli moment pierwszego samookreślenia się jako kompozytora; rok 1932 i 1936 odpowiadające rozpoczęciu i ukończeniu studiów w Warszawskim Konserwatorium, w którym uformowała się formacja intelektualna kompozytora; rok 1945, czyli rozpoczynanie wszystkiego od nowa po wojennej pożodze; rok 1963, w którym małżeństwo z pisarką i fotografką, Camillą Jessel rozpoczyna stabilizację rodzinną i artystyczną Panufnika w nowej ojczyźnie<sup>12</sup>; rok 1968, czyli data kodyfikacji komórki trzydziętkowej, która rozpoczęła etap nowych badań prowadzących kompozytora do rozwiązań systemicznych i stosowania figur geometrycznych jako wzoru konstrukcji utworów; rok 1977, w którym odwołanie cenzury w Polsce rozpoczęło stopniowe przywracanie twórczości Panufnika w krąg kultury narodowej; rok 1990, w którym kompozytor odwiedził kraj ojczysty, a zarazem rok wykrycia jego śmiertelnej choroby (przykład 2).

<sup>12</sup> W życiu kompozytora rola, jaką odegrała Camilla Jessel, pozwala ją określić bohaterką momentu „znaczącego spotkania”, gdyż w decydujący sposób wpłynęła na życie i późną twórczość kompozytora. Por. M. Tomaszewski, *Życia twórcy punkty węzłowe*, w: M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków, s. 38.

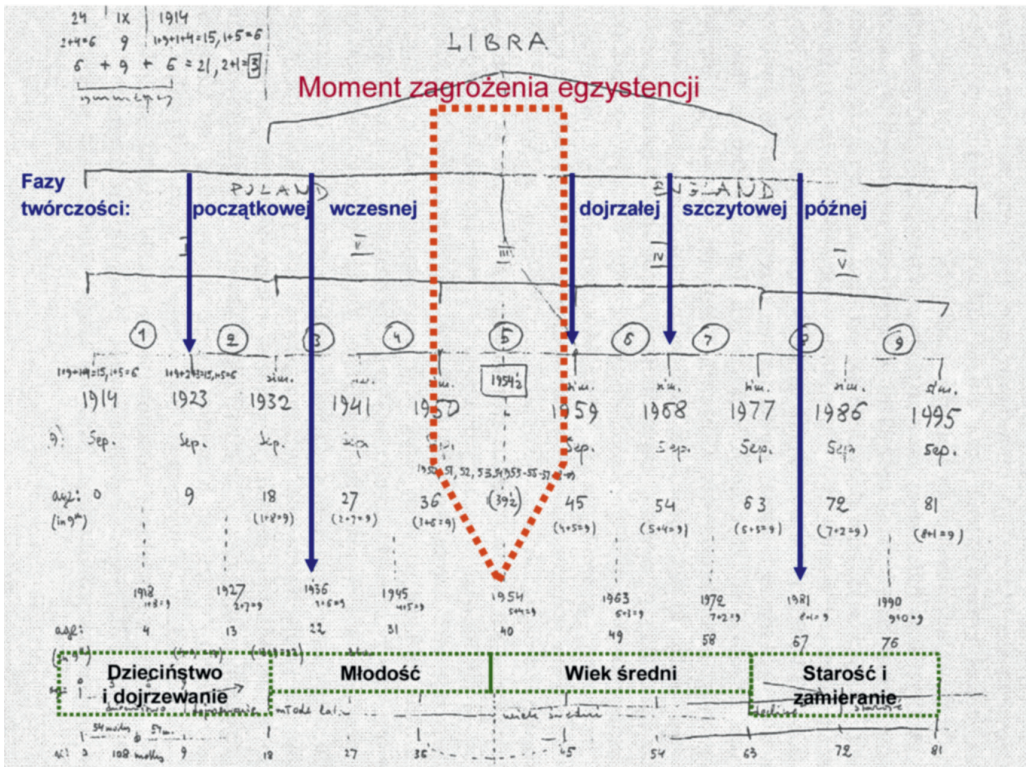




Przykład 2. Punkty węzłowe w życiorysie Andrzeja Panufnika

Dla pełnego obrazu życia i twórczości Panufnika punkty węzłowe wyznaczone przez kompozytora należałoby jedynie uzupełnić o zaledwie dwa spotkania znaczące, które pozostawiły ślad w jego poetyce muzycznej. Jest to odkrycie twórczości Weberna i Bartoka podczas pobytu w Wiedniu i Paryżu w latach 1937-1939, wpływające na rozumienie folkloru i konstruktywizm komórkowy utworów powojennych oraz współpraca z Witoldem Lutosławskim w duecie fortepianowym podczas II wojny światowej (1940-1944), podczas której wypracowany został system diagramów muzycznych. Na szczególną uwagę zasługuje także więź, jaka łączyła Andrzeja Panufnika z ojcem, Tomaszem Panufnikiem (1876-1951). Niewątpliwie to od niego kompozytora przejął patriotyczną postawę i fascynacje geometryczne o podłożu pitagorejskim.

Przedstawione przez kompozytora etapy i fazy życia skonfrontowane z modelem inwariantnym życia twórcy zaproponowanym przez M. Tomaszewskiego wskazują na bliską korespondencję obu podziałów. Momentem szczególnie wyróżniającym staje się tu ponownie cezura wyznaczona latami 1950-1959, którą – zgodnie z typologią Tomaszewskiego – można potraktować jako szczególnie wyraziście zaznaczający się moment zagrożenia egzystencji (przykład 3).



Przykład 3. Zestawienie diagramu życiorysu Andrzeja Panufnika z modelem inwariantnym życia twórcy M. Tomaszewskiego

3.

Wydaje się, że zasadniczy problem życiorysu Panufnika, czyli emigracja z kraju rodzinnego i poszukiwania nowej tożsamości w kraju obcym, stał się powodem zaistnienia „polskości” jako fundamentalnej cechy poetyki muzycznej kompozytora. Cecha, która wyraźnie odróżnia twórczość Panufnika od innych kompozytorów polskich, należących do tej samej generacji. To właśnie stosunek kompozytora do polskości i zmienne sposoby jej wyrażania stały się jednym z elementów różnicujących kolejne fazy jego twórczości (przykład 4). Wskazuje na to w wypowiedziach sam kompozytor. Podsumowując twórczość lat 60-tych i poszukiwania prowadzące go do skodyfikowania komórki dźwiękowej, pisał:

Teraz jednak moje związki z krajem ojczystym zaczęły się nieuchronnie rozluźniać. Zdałem sobie sprawę, że nawet gdybym chciał, nie mógłbym dalej komponować takich utworów, jak *suita Polonia*, *Rapsodia*, *Sinfonia Sacra* czy *Epitafium katyńskie*. Choć napisałem je już po ucieczce, ich zawartość muzyczna nadal pozostawała zdominowana przez tkwiącą we mnie polskość. Mimo, że w najmniejszym stopniu nie wyrzekałem się mojego dziedzictwa ani utworów napisanych pod jego wpływem, zdawałem sobie sprawę, że jeśli w dalszym ciągu będę ograniczać się do tego rodzaju materiału muzycznego, nadal czerpiąc z przesładujących mnie reminiscencji polskiej muzyki ludowej, rezultatem będzie zastój twórczy.



Odczuwałem tęsknotę za wzniesieniem się ponad szarą rzeczywistość codziennego życia i sięgnięcia do świata bardziej uniwersalnych przeżyć duchowych. Poszukiwałem też nowego wymiaru w zakresie języka muzycznego i reguł nim rządzących, gdyż odczuwałem, że gdzieś w głębi mej wyobraźni kryje się coś dotychczas nieznanego, odmiennego, co może stać się źródłem świeżej inwencji twórczej. Postanowiłem jednak, niezależnie od tego, ile to zabierze mi czasu, wytrwale poszukiwać nowego sposobu wypowiedzania się, wolnego od wpływu, czy to mojej ojczyznej kultury, czy języka, czy też jakiegokolwiek istniejącego kompozytora lub szkoły<sup>13</sup>.

O czasie rozpoczynającym ostatnią fazę twórczości wspominał:

W końcu lat siedemdziesiątych, pogrążony w moich geometrycznych eksperymentach (...) niewiele myślałem o Polsce. Dopiero w następnym dziesięcioleciu raz jeszcze w mej twórczości zwróciłem się ku ziemi ojczyznej, ponownie odczuwając silny związek z krajem mego pochodzenia<sup>14</sup>.

Dziełem przełomu stała się w tym wypadku *Sinfonia votiva*, która powstała jako wyraz głęboko emocjonalnej reakcji kompozytora na wieść o wypadkach gdańskich, będących początkiem polskiego zrywu wolnościowego. Symfonia określona przez C. MacDonalda jako „pochłaniająca bez reszty wypowiedź o ogromnej sile wyrazu” i jedna z „najbardziej przejmujących i burzliwych stron muzyki, jakie wyszły spod ręki Panufnika”<sup>15</sup> rozpoczęła ostatnią fazę twórczości kompozytora: fazę pełni, w której naczelna idea utworu, jego struktura i ekspresja zostały zrównoważone i zestrojone.

Po przemianach demokratycznych w Polsce kompozytor zdecydował się przyjąć zaproszenie Festiwalu Warszawska Jesień i w 1990 roku odwiedził kraj rodzinny. Powiedział wówczas:

Opuściłem kraj – ze względów politycznych – 36 lat temu. Ale opuściłem Polskę komunistyczną, a wracam do wolnego kraju. Do takiej Polski, której nigdy bym nie opuścił, gdyby istniała w roku 1954. Taką właśnie Polskę nosiłem w sobie przez te 36 lat. O tym, że tak było naprawdę, świadczy moja twórczość pisana poza Polską. Mimo moich uczuć związanych z krajem adoptowanym, Anglią – pozostałem polskim kompozytorem<sup>16</sup>.

Z perspektywy całego życia Panufnika ocenić można, jak istotne znaczenie dla kompozytora miała jego ucieczka z kraju w roku 1954. Stała się ona „punktem węzłowym” niejako piętnującym jego twórczość. To w wyniku izolacji i oddalenia od ojczyzny utwory kompozytora przepelnione są polskimi kontekstami. I jako jedyny spośród kompozytorów swej generacji w późnej twórczości nie przestaje on czerpać inspiracji z polskiej muzyki ludowej.

---

<sup>13</sup> A. Panufnik, *Panufnik o sobie*, tłum. M. Glińska, Warszawa 1990, s. 322.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 348.

<sup>15</sup> C. MacDonald, *O muzyce Andrzeja Panufnika*, „Ruch Muzyczny” 1983, nr 20.

<sup>16</sup> Cyt. za: T. Kaczyński, *Andrzej Panufnik...*, *op. cit.*, s. 74.



- (1) Faza twórczości wczesnej** → **1936**  
*kształtowania się stylu: pomiędzy eksperymentem a normą zastaną*  
 „polskość”  
 folklor jako cytaty i podstawa eksperymentu  
 dawna muzyka polska jako cytaty  
 idea bohaterstwa
- Trio fortepianowe, 1934 (rekonstrukcja 1945)*  
*Pięć pieśni wiejskich, 1940 (rekonstrukcja 1945)*  
*Uwertura Tragiczna, 1942 (rekonstrukcja 1945)*  
*Notturmo, 1947*  
*Kołysanka, 1947-1907*  
*Sinfonia rustica (I), 1948*  
*Hommage à Chopin, 1949*  
*Suita staropolska, 1950*
- (2) Faza twórczości dojrzałej** → **1960**  
*odrodzenia i transformacji: pomiędzy emocją a strukturą*  
 „polskość” na nowo odczytana  
 polska muzyka dawna jako cytaty i podstawa eksperymentu  
 folklor jako idea  
 idea religijności i waleczności
- Landscape, 1962*  
*Autumn Music, 1962*  
*Sinfonia sacra (III), 1963*  
*Song to the Virgin Mary, 1964*  
*Katyń Epitaph, 1967*
- (3) Faza twórczości szczytowej** → **1968**  
*nowego początku: od komórki dźwiękowej do zgeometryzowanej całości*  
 uniwersalizm
- Reflection, 1968*  
*Universal Prayer, 1969*  
*Sinfonia di sfere (V), 1975*  
*Sinfonia mistica (VI), 1977*  
*Metasinfonia (VII), 1978*
- (4) Faza twórczości późnej** → **1981**  
*pełni: zestrąbiania idei, struktury i ekspresji*  
 „polskość” utrwalona i wpisana w uniwersalizm  
 polska tożsamość wielowymiarowa  
 idea religijności i bohaterstwa
- Sinfonia votiva (VIII), 1981*  
*Arbor cosmica, 1982*  
*Concerto for Bassoon; 1985*  
*Sinfonia della Speranza (IX), 1986*  
*String Quartet No 3 “Wycinanki”, 1990*  
*Cello Concerto, 1991*

Przykład 4. ANDRZEJ PANUFNIK (1914-1991) – ewolucja twórcza