

Symfoniczna twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego

Wśród jedenastu doktorów honorowych Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy jest prezydent Rzeczypospolitej Polskiej, prezes Polskiej Akademii Nauk, są również przedstawiciele różnych nauk humanistycznych. W 2009 roku władze Instytutu Edukacji Muzycznej zaproponowały, aby ten zaszczytny tytuł nadać znakomitemu polskiemu kompozytorowi Henrykowi Mikołajowi Góreckiemu. Wprawdzie przez całe życie Górecki związany był ze Śląskiem, gdzie się urodził, wykształcił i rozpoczął swe dorosłe życie, ale także z Bydgoszczą łączyły go szczególne kontakty i przyjaźnie. To w Filharmonii Pomorskiej odbyły się liczne prawykonania jego kompozycji, to za sprawą dyrektora tej Filharmonii – Andrzeja Szwalbe – miał objąć funkcję rektora nowo utworzonej w 1974 roku Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej i przenieść się z Katowic do Bydgoszczy. Względy polityczne spowodowały, że do tego nie doszło.

Dnia 31 marca 2009 roku Senat Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy podjął uchwałę, na mocy której nadano tytuł doktora *honoris causa* znakomitemu polskiemu kompozytorowi Henrykowi Mikołajowi Góreckiemu. Początkowo uroczystość wręczenia tej akademickiej godności zaplanowano na drugą połowę 2009 roku. Ze względu na zły stan zdrowia Profesora Góreckiego zarówno termin, jak i miejsce wręczenia doktoratu przekładano. Początkowo miało się to odbyć w Bydgoszczy, później w Zakopanem, jednak pogarszający się stan zdrowia Profesora uniemożliwił przeprowadzenie ceremonii. Niestety, do Bydgoszczy dotarła wiadomość, iż w Katowicach, po długiej i ciężkiej chorobie Henryk Mikołaj Górecki zmarł 12 listopada 2010 roku.

Pośmiertna uroczystość wręczenia tytułu doktora *honoris causa* odbyła się dopiero 30 września 2011 roku, podczas 49. Bydgoskiego Festiwalu Muzycznego w Filharmonii Pomorskiej. Wówczas jeden z koncertów zadedykowano H.M. Góreckiemu. Na koncert przybyły: żona kompozytora – Jadwiga Górecka i córka, Anna Górecka. Podczas koncertu żonie Mistrza wręczono pośmiertnie dyplom doktora *honoris causa* dla Henryka Mikołaja Góreckiego, a Anna Górecka, z to-

warzystwieniem Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Pomorskiej pod dyrekcją Zygmunta Rycherta, wykonała *Koncert na fortepian i orkiestrę smyczkową* swego ojca. Fakt nadania prof. Góreckiemu tytułu doktora *honoris causa* to doskonała okazja do przypomnienia jego sylwetki oraz ukazania jego wybranych kompozycji symfonicznych.

Henryk Mikołaj Górecki urodził się w Czernicy koło Rybnika 6 grudnia 1933 roku. „Przez większość życia nie był w pełni zdrowy, już dzieciństwo go naznaczyło – zwichnięcie biodra, gruźlica kości, lata spędzone z przykurzoną nogą, szereg operacji. Dobrze wiedział, co to cierpienie”¹. W roku 1951 ukończył Liceum Ogólnokształcące w Rydułtowach koło Rybnika, gdzie następnie rozpoczął pracę w szkole podstawowej jako nauczyciel przedmiotów ogólnokształcących. Rok później, w roku 1952 rozpoczął naukę muzyki w Średniej Szkole Muzycznej w Rybniku². Po jej ukończeniu rozpoczął studia kompozytorskie w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach w klasie prof. Bolesława Szabelskiego. Na pytanie ówczesnego rektora prof. Józefa Powroźniaka, jak sprawuje się student Górecki, prof. Szabelski odpowiedział: „Tak zdolnego ucznia jeszcze nie miałem”³. Uzdolnienia Góreckiego spowodowały, że w 1958 roku prof. Szabelski po raz pierwszy w historii uczelni postanowił zorganizować koncert kompozytorski studentowi III roku, jakim był wówczas Górecki. Na koncercie wykonano: *Toccatę* na dwa fortepiany (1955), *Wariacje* na skrzypce i fortepian, *Quartettino* na dwa flety, obój i skrzypce, *Pieśni o radości i rytmie* (1956), *Sonatę* na dwoje skrzypiec oraz *Koncert na 5 instrumentów i kwartet smyczkowy* (1957)⁴. Studia kompozytorskie ukończył z najwyższym odznaczeniem w 1960 roku⁵. Z czasem wzajemne kontakty pedagoga i studenta przerodziły się w przyjaźń. Razem świętowali swoje kompozytorskie sukcesy, prowadzili rozmowy o muzyce, o nowych kompozycjach, o kompozytorach. „Rozmowy te były swoiste: prowadzone urywanymi zdaniem, przeskakiwały z tematu na temat, dotyczyły drobnych szczegółów utworów – zawsze przerywane długimi chwilami milczenia”⁶. Podobnie wyglądały lekcje kompozycji. „Według ustnych relacji Góreckiego i innych uczniów Szabelskiego, profesor niezwykle dokładnie i bardzo wolno przegrywał dany fragment kompozycji, analizował umiejscowienie każdego współbrzmienia, zatrzymując się wielokrotnie w miejscach uznanych przezeń za słabsze, impro-

¹ D. Szwarcman, *Żalozne pieśni śpiewamy*, Tygodnik „POLITYKA” nr 47, 20 listopada 2010, s. 87.

² K. Droba, *Górecki Henryk Mikołaj* – hasło, [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. efg, Kraków 1987, s. 420.

³ L. Markiewicz, *Bolesław Szabelski. Życie i twórczość*, Kraków 1995, s. 104.

⁴ Tamże.

⁵ M. Podhajski (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, Gdańsk-Warszawa 2005, s. 264.

⁶ L. Markiewicz, dz. cyt., s. 105.

wizując ewentualne rozwiązania. Eliminował w ten sposób »nieczysty« szczegół, czyniąc to z niezwykłą konsekwencją, wręcz z uporem, do momentu, kiedy poprawka dokonana własnoręcznie przez studenta go zadowalała. Umiejętność pobudzania studentów do maksymalnej czujności estetycznej i konsekwencji w eksponowaniu materiału dźwiękowego uznawał Górecki za najważniejszą cechę swego profesora kompozycji⁷. Wśród jego wychowanków znajdują się tacy twórcy, jak: Rafał Augustyn, Małgorzata Hussar, Eugeniusz Knapik czy Andrzej Krzanowski. Na uczelni przeszedł kolejne szczeble kariery akademickiej, do tytułu profesora, który otrzymał w 1977 roku. W roku 1975 powierzono mu funkcję rektora katowickiej uczelni, z której zrezygnował w 1979 roku.

Już pierwsze kompozycje Góreckiego, powstałe jeszcze w trakcie studiów, odznaczały się dużą oryginalnością. Niektóre z nich wykonano na pierwszym koncercie kompozytorskim Góreckiego w katowickiej PWSM. Oprócz krótkich utworów solowych i kameralnych powstała również – jak już wspomniałam wcześniej – *Pieśni o radości i rytmie* op. 7 na dwa fortepiany i orkiestrę kameralną. Powstała w 1956 roku pierwotną wersję utworu kompozytor poprawił na przełomie lat 1959/1960. Tytuł swego utworu zaczerpnął z młodzieńczego wiersza Juliana Tuwima *Pieśń o radości i rytmie*. U Góreckiego jest to kompozycja czteroczęściowa. „Jednym z najbardziej uderzających aspektów wersji *Pieśni o radości i rytmie* z 1960 roku jest jej jedność tematyczna. W samym centrum rozmaitych krzyżujących się odniesień znajduje się drobna sekwencja interwałowa, która miała stać się głównym »mottem« muzyki Góreckiego poczynawszy od połowy lat sześćdziesiątych. Jest ono kwintesencją modalnej prostoty i stanowi składnik tematyczny wszystkich czterech części utworu⁸. Tymi częściami są: I – *Preludium i toccata*, II – *Recitativo-etiuda*, III – *Przygrywka liryczna* i IV – *Mały koncert fortepianowy*. W tym miejscu warto nadmienić, iż występujące w utworze dwa fortepiany spełniają różne funkcje: fortepian pierwszy jest instrumentem solowym, natomiast drugi – jest instrumentem wchodzącym w skład orkiestry.

Kolejne kompozycje Góreckiego charakteryzują się radykalizacją środków harmonicznycy, metroritmicznych i dużych kontrastów dynamicznych. „Charakteryzuje się ów okres erupcją i naporem sił muzykotwórczych, ogromnym wpływem inwencji, nasileniem formotwórczych energii. Kompozytor zdaje się w pełni świadom bogactwa zasobów materiałowych muzyki, a tym samym rozległego pola możliwości twórczych dla siebie. Jest, co oczywiste, zafascynowany nową muzyką, której sedno nowatorstwa tkwi w dźwięku czystym, brzmieniu samym w sobie. Naczelnym zaś atrybutem nowego dźwięku i nowatorskiego brzmienia jest ostrość – maksymalna, skrajna, ekspansywna, agresywna:

⁷ Tamże, s. 105.

⁸ A. Thomas, *Górecki*, Kraków 1998, s. 23.

dźwięk naładowany energią – muzykotwórczą, formotwórczą, sprzęgnięty też u Góreckiego (...) z intensywnym r u c h e m i ostrym r y t m e m (*Pieśni o rytmie i radości*, motoryczne części *Sonaty*)”⁹.

Koniec lat 50. zamyka się szeregiem utworów kameralnych, jak skomponowany w 1957 roku *Koncert* na 5 instrumentów i kwartet smyczkowy, i *IV Diagram* na flet solo z roku 1961. Tak więc faza druga obejmuje lata 1957-1961. W tym okresie powstało 10 utworów, spośród których wymienić należy: *Pięć utworów* na dwa fortepiany, *Trzy diagramy* na flet solo, *Chorał w formie kanonu* na kwartet smyczkowy czy też *I Symfonię „1959”*, *Monologi*, *Epitafium* i *Scontri*. Od utworów o obsadzie kameralnej Górecki przechodzi do kompozycji o zwiększonej obsadzie instrumentalnej, od krótkich form aforystycznych – do form o budowie wieloczęściowej, od faktury punktualistycznej po totalny serializm. „Z serialnym konstruktywizmem łączy się eksponowanie barwy brzmienia. Dotyczy to zarówno zastawów instrumentalnych, rodzajów i sposobów artykułowania dźwięku wraz z konsekwencjami fakturalnymi, jak i rozmieszczenia instrumentów na estradzie. Instrumentarium preferowanym staje się perkusja, której zestaw jest stopniowo rozbudowywany i wzbogacany rzadko używanymi instrumentami. W *Epitafium* Górecki używa pięciu instrumentów perkusyjnych (bębny, talerze), w *I Symfonii* – 11 (kotły, bębny, talerze, ksylofon, marimbafon, wibrafon), w *Monologach* – już 15 (dzwonki, wibrafon, marimbafon, talerze, tam-tamy, gongi), w *Scontri* – aż 48 (oprócz instrumentów używanych wcześniej, także dzwonki krowie, bloki chińskie, kociołki kubańskie, ferii di cavallo)”¹⁰. Rozbudowany aparat perkusyjny jest dopełniany przez niekonwencjonalne sposoby artykulacji w instrumentach smyczkowych, jak na przykład gra za podstawkiem, uderzanie strun harfy dłonią, gra przy pudle rezonansowym, co powodowało wprowadzenie nowego sposobu notacji tego typu artykulacji. Wydawać by się mogło, że technika dwunastotonowa uległa zapomnieniu i została zaniechana przez większość kompozytorów. Przykład Góreckiego świadczy o czymś odwrotnym, „fakt ten właśnie dowodzi, że nie przerosła się ona w jałową rutynę, lecz pozostała żywym źródłem stale rozwijającej się myśli muzycznej”¹¹.

Twórczość kompozytorska jest bardzo bogata, zróżnicowana i reprezentuje wiele gatunków: od utworów na chór a cappella, przez utwory na instrumenty solowe, utwory kameralne, symfoniczne po rozbudowane kompozycje wokально-instrumentalne. Ich omówienie w jednym artykule jest niemożliwe, dlatego autorka ogranicza tu swe rozważania do wybranych kompozycji symfonicznych i wokально-instrumentalnych.

⁹ B. Pociąg, *Bycie w muzyce. Próba opisanja twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Katowice 2005, s. 20.

¹⁰ K. Droba, dz. cyt., s. 425.

¹¹ E. Křenek, *Nowe drogi rozwoju techniki dwunastotonowej*, „Res Facta” nr 3, Kraków 1969, s. 42.

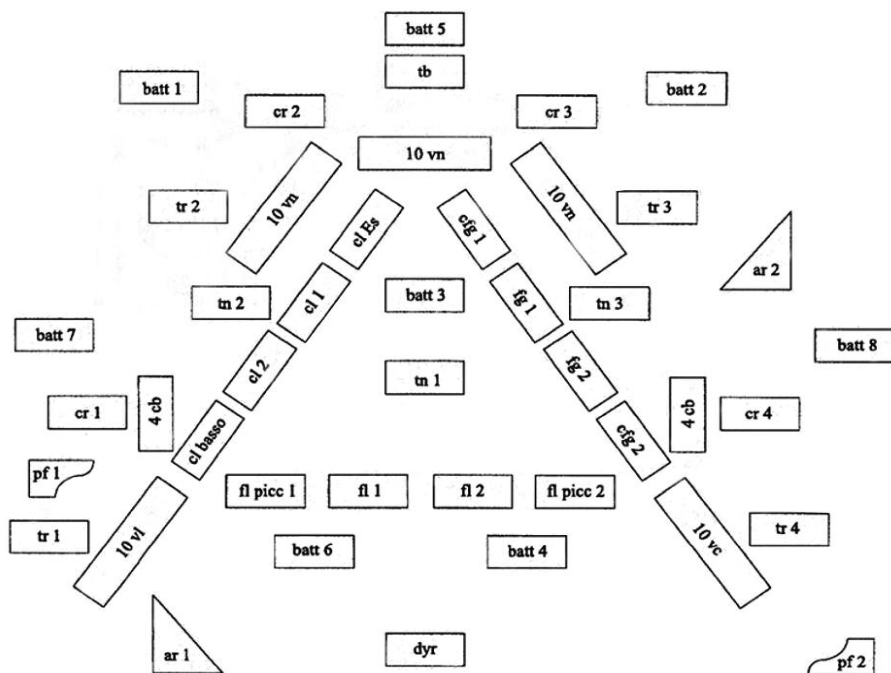
Kolejnym utworem po *Pieśni o radości i rytmie*, w którym Górecki wykorzystał orkiestrę symfoniczną, była *I Symfonia*. *I Symfonia* powstała w 1959 roku, przeznaczona jest na orkiestrę smyczkową i perkusję. Prawykonanie trzech części tej *Symfonii* – części I, III i IV – odbyło się 14 września 1959 roku podczas III Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w Warszawie. Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia dyrygował Jan Krenz. *Symfonia* stanowi punkt zwrotny w twórczości Góreckiego. Składa się z czterech części o archaicznych tytułach: *Inwokacja*, *Antyfona*, *Chorał* i *Lauda*. Podstawę obsady orkiestry stanowią instrumenty perkusyjne o nieokreślonej wysokości dźwięku i instrumenty smyczkowe. W kompozycji tej Górecki wykorzystał „swobodną technikę serialną”¹². „Każdy, kto badał źródła techniki dwunastotonowej, wie, że seria dwunastotonowa zawdzięcza swe istnienie chęci ustanowienia wspólnego mianownika dla wszystkich melodycznych zjawisk kompozycji”¹³. A jak postępuje Górecki? W *Inwokacji* następuje niespotykane dotąd nagromadzenie bloków dźwiękowych, a można ją porównać do długiego recytatywu bez słów, przerywanego brutalnymi interwencjami perkusji. *Antyfona* wprowadza kontrast wyrazowy w stosunku do *Inwokacji*. W *Antyfonie* można dostrzec dalekie nawiązanie do początkowej frazy *Bogurodzicy*. Tu także kompozytor wykorzystuje technikę punktualistyczną, stosując delikatne brzmienia w różnych grupach instrumentalnych. *Chorał* i *Lauda* są terenem eksponowania nowych barw orkiestrowych i dużych kontrastów dynamicznych. Finał *I Symfonii* Górecki oparł na instrumentach perkusyjnych o nieokreślonej wysokości dźwięku, ujęciu kadencyjnym ośmiu wykonawców, które jest zdecydowanie zagłuszone wejściem kotłów w ekstremalnej dynamice *massima forza* (z maksymalną siłą).

Stefan Kisielewski – kompozytor i krytyk muzyczny – uznał tę kompozycję za najlepszy polski utwór wykonany podczas tego festiwalu. W pofestiwalowej recenzji pisał: „Na pierwszym miejscu idzie Henryk Górecki ze swoją *I Symfonią*, jednym z najlepszych, jeśli zgoła nie najlepszym utworem festiwalu. I tutaj technika stanowi jedność z talentem: bardzo drapieżna i przejmująca nastrojowość, osobliwa a dobitna znajduje swój absolutnie adekwatny odpowiednik w technice serialnej, przeprowadzonej tak pomysłowo (kolorystyka) i przejrzystości, że nawet najbardziej szary słuchacz zdaje sobie sprawę z jej istnienia, po prostu świadomie słyszy serię. Znakomite wyzyskanie perkusji i w ogóle ogromna wyobraźnia instrumentalna, bogactwo nastroju uczyniły z tego utworu, napisanego przez bardzo młodego kompozytora (26 lat), jedną z najmocniejszych pozycji nowoczesnej partii festiwalu”¹⁴.

¹² H.M. Górecki, *Komentarz kompozytora* w Programie „Warszawskiej Jesieni ‘58”, Warszawa 1958.

¹³ E. Křenek, dz. cyt., s. 43.

¹⁴ S. Kisielewski, „Warszawska Jesień” po raz trzeci, [w:] *Z muzycznej międzyepoki*, Kraków 1966, s. 94-95.



Przykład nr 1. *Scontri* – rozmieszczenie orkiestry na estradzie

Inne emocje wywołała druga wspomniana tu kompozycja Góreckiego: *Scontri* czyli *Zderzenia*. Utwór powstał stosunkowo szybko: między 13 maja a 17 czerwca 1960 roku, na zamówienie Jana Krenza. Prawykonanie odbyło się 21 września tego samego roku podczas IV Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia dyrygował J. Krenz¹⁵. Tytuł kompozycji jest antytezą utworu włoskiego kompozytora Luigięo Nono: *Incontri* (co można przetłumaczyć jako: spotkania). W *Zderzeniach* Górecki orkiestrę podzielił na cztery grupy instrumentalne: I grupę stanowi drzewo (bez obojów), II – blacha, III – perkusja, 2 harfy i 2 fortepiany i IV grupę tworzą smyczki, przy czym na uwagę zasługuje oryginalne rozmieszczenie tych grup na estradzie. „Smyczki tworzą łuk wokół sceny (niezgodnie z tradycyjnym układem); drzewo, puzony i troje spośród ośmiu perkusistów znajdują się wewnątrz tego łuku; blacha rozrzucona jest po zewnętrznej stronie smyczków wraz z harfami, fortepianami i resztą perkusji, tworząc wraz z dyrygentem swobodnie uformowany krąg na obrzeżach układu. Pierwszy puzon i trzecia per-

¹⁵ A. Thomas, dz. cyt., s. 201.

kusja znajdują się w centrum owej galaktyki słuchowej”¹⁶. Warto w tym miejscu przytoczyć słowa amerykańskiego awangardowego kompozytora Johna Cage’a (1912-1992), który miał swoje zdanie na temat instrumentów muzycznych i ich wykorzystania. W jednym ze swych artykułów napisał: „Jeśli słowo »muzyka« jest uświęcone i zarezerwowane tylko dla osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych instrumentów, możemy je zastąpić więcej mówiącym terminem: organizacja dźwięku”¹⁷.

Najbardziej interesującym pomysłem kompozytorskim w przypadku *Scontri* jest nowe potraktowanie techniki serialnej. Górecki stosuje ją w odniesieniu do wysokości dźwięku, dynamiki i czasu trwania. Tworzy tu cztery serie: jedną główną, która jest podstawowym źródłem i tworzywem materiału dźwiękowego kompozycji i trzy inne przydzielone różnym grupom instrumentalnym. „(...) reminiscencją serialną w *Scontri* jest również stałe przydzielanie pewnych wysokości dźwięków tym samym instrumentom w połączeniu ze stałą dynamiką (skala dwunastodźwiękowa!) i artykulacją (...), a także takie konstruowanie fragmentu, że jednocześnie pojawia się jego postać oryginalna i dokładnie odwzorowany interwałowo i rytmicznie przebieg wsteczny”¹⁸. Istotną techniką zastosowaną przez Góreckiego w omawianej kompozycji jest technika „dźwięków przydzielonych”. Polega ona na przypisaniu pewnych wysokości dźwięków do ściśle określonego rejestru. Każdy składnik dwunastodźwięku występuje wyłącznie w odpowiedniej oktawie i grany jest przez różne instrumenty. Ponadto dźwięki te powiązane są z serializmem i punktualizmem, „stąd także każdy dźwięk przypisany jest nie tylko do tej samej oktawy, lecz także występuje w tym samym instrumencie, w tej samej dynamice i artykulacji”¹⁹.

Oba wspomniane tu utwory – *I Symfonia* i *Scontri* – rozpoczęły u Góreckiego zainteresowanie twórczością symfoniczną. „Nowa poetyka, nowy styl komponowania na orkiestrę manifestuje się tu swoistą eksplozywnością mas brzmieniowych, zderzanych ze sobą w różnokierunkowo rozszerzanej przestrzeni (ów moment przestrzenny będzie jednym z głównych znaków rozpoznawczych indywidualnego stylu Góreckiego)”²⁰. „*Scontri* reprezentuje w sposób najbardziej barwny i ekscytujący nową falę, której przewodził Górecki od czasu premiery *Koncertu* w 1958 roku”²¹. Po wykonaniu *Zderzeń* w prasie ukazało się szereg recenzji różnie oceniających tę kompozycję. Oprócz recenzji pozytywnych niektórzy recenzenci krytycznie wypowiedzieli się o kompozycji Góreckiego. I tak

¹⁶ Tamże, s. 48-49.

¹⁷ J. Cage, *Przyszłość muzyki: credo*, [w:] *Kultura dźwięku – teksty o muzyce nowoczesnej*, Gdańsk 2010, s. 49.

¹⁸ K. Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska 1945-1984*, Kraków 1987, s. 197.

¹⁹ Tamże, s. 255.

²⁰ B. Pocij, *Bycie w muzyce...*, s. 21.

²¹ A. Thomas, dz. cyt., s. 48.

na przykład Józef Kański napisał: „Po świetnym *Epitaphium* i niepokojącej *Symfonii* (Górecki) poszedł obecnie tak daleko, że nasuwa się wątpliwość czy to co usłyszeliśmy można jeszcze nazwać muzyką”²², a Jerzy Hordyński w „Życiu Literackim”: „jest to dość prymitywny i pozamuzyczny sposób oddziaływania na słuchaczy”²³. W podobny sposób ocenił w „Kurierze Polskim” *Scontri* Jerzy Waldorff, który stwierdził: „Górecki – to bardzo utalentowany kompozytor, czego dał dowód rok temu swoją *I Symfonią*. Teraz zabłąkał się na drogach bez wyjścia... *Zderzenia* są tylko eksperymentem dla eksperymentu, w rezultacie brzydotą samą w sobie. Nigdy nie słyszałem z estrady koncertowej czegoś co byłoby równie potworne w brzmieniu, miażdżące swym brutalnym zgrzytliwym hałasem”²⁴. Górecki jednak nie zważał na krytyczną ocenę swej kompozycji, szedł dalej wytyczoną przez siebie drogą.

Bohdan Pocij, omawiając utwory powstałe na przełomie lat 50. i 60., stwierdził, że: „zaczyna się już pewna polaryzacja w traktowaniu brzmieniowej substancji: z jednej strony jest ona skrajnie »energetyczna«, wręcz agresywna w swym oddziaływaniu (ostrość, głośność, ciężar, eksplozywność, siła uderzenia); z drugiej – zwraca się ona jakby do swego wnętrza: intensywniejac w sobie ogranicza zarazem energię ruchu i wybuchu; tłumiac efektywną głośność, substancja ta swoście gęstnieje. Substancja brzmieniowa oddziałuje bezpośrednio samą sobą – zgodnie z naturą muzyki jako sztuki dźwięków – a zarazem wzbogaca się o dwie ważne funkcje: strukturalną, kiedy dźwięk substancyjny »buduje« formę; symboliczną, gdy dźwięk coś znaczy, coś symbolizuje”²⁵.

Kolejne lata przyniosły dalsze doskonalenie techniki serialnej, przykładem czego był cykl *Genesis* per tre archi (1962-1963). Zastosowanie techniki serialnej wprowadziło do twórczości Góreckiego witalizm oraz wzmogło sonorystyczną ekspresję jego kompozycji. Trzyczęściowy cykl *Genesis* stał się „swoistym traktatem o formotwórczej roli barwy, stanowiąc oryginalny wkład Góreckiego w sonoryzm, rozwijający się w Polsce w początkach lat 60.

Koniec lat 60. i początek lat 70. przyniosły kolejne kompozycje orkiestrowe, jak: *Refren* op. 21 (1965), *Canticum graduum* op. 27 (1969), ale także utwory wokalnie-instrumentalne: *Ad Matrem* na sopran solo, chór mieszany i orkiestrę (1971) czy *II Symfonię „Kopernikowską”* na sopran i baryton solo, chór mieszany i orkiestrę (1972), *III Symfonię „Symfonię pieśni żałosnych”* na sopran solo i orkiestrę (1976), a także niedokończoną przez Góreckiego *IV Symfonię*, nazwaną potem *IV Symfonią „Tansman Epizody”*.

²² Cytat za: K. Biegański, *Prasa polska o Festiwalu*, „Ruch Muzyczny” nr 23, 1-15 grudnia 1960 r., s. 12.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

²⁵ B. Pocij, *Z perspektywy muzyki*, Warszawa 2005, s. 295.

Kompozycja *Ad matrem* (Do matki) op. 29 powstała w 1971 roku. Na stronie tytułowej Górecki umieścił dedykację: „Pamięci mojej Matki”. Czas trwania utworu waha się od 10' do 11'. Tekst słowny zaczerpnął z sekwencji *Stabat Mater*. Cechą charakterystyczną tej kompozycji są wyraziste kontrasty dynamiczne: od *pppp* do *ffff*, zestawiane na krótkich przestrzeniach – przykład 2.

22

12 (25) 5

P.G.

ffff tutta forza

98

x) Nie tremolo, ale bardzo wyraźne wderzenia szesnastek. Cały kwintet impetkowany ^{dużym} SHYCKIEM. Not a tremolo, but a very distinct beating of sixteenth notes. The whole string quintet to use a fairly "thick" bowing.

26

8 2

LANTO e LARGO $\text{♩} = 46-48$

tranquillissimo e cantabilissimo ma intenso e lamentabile

ppppp — pppp — ppp — pp

Violin I
Viol. II
Viola
Violoncello
Double Bass

102

Przykład nr 2. *Ad Matrem* – kontrasty dynamiczne (takty 97-102)

W konstrukcji tego utworu Górecki zastosował proste środki konstrukcyjne. „Ów sposób, czy też system (środki »spajania«) jest zaskakująco prosty. Polega on przede wszystkim – mówiąc językiem nieco oklepanej analogii rzeźbiarsko-architektonicznej – na cięciu, zestawianiu i kontraście elementarnym. Budowa-architektonika jest więc prosta, najprostsza z możliwych. Tak, jak gdyby w pracy kompozytora forma zewnętrzna nie była zgoła problemem kompozytorskim, jak gdyby powstawała spontanicznie, mimochodem, jako coś wtórnego, coś »mniej ważnego«, coś, o co nie warto zabiegać”²⁶. Na uwagę zasługuje tu również sposób

²⁶ B. Pociąg, „*Ad Matrem*” Henryka Mikołaja Góreckiego, „Ruch Muzyczny” nr 3, 1-15 lutego 1973, s. 4.

kształtowania warstwy wokalne. W partii sopranowej dominują długie wartości rytmiczne – przykład 3.

Przykład nr 3. *Ad Matrem* – partia sopranu solo (t. 326-332)

Partię chóru kompozytor traktuje w sposób instrumentalny, wymagając od niego tej samej gradacji dynamicznej, którą stosuje w orkiestrze – przykład 4.

Przykład nr 4. *Ad Matrem* – początek partii chóru (t. 26-27)

Pod względem harmonicznym w *Ad Matrem* Górecki wykorzystuje dość skromne środki harmoniczne, a ich podstawę stanowi tryton *e-b* w instrumentach dętych.

Po wykonaniu kompozycji Jerzy Jaroszewicz pisał: „*Ad Matrem* spotkało się z niezwykle gorącym przyjęciem. Przypisać trzeba, że kompozytor umie posługiwać się prostymi środkami, że potrafi przy ich pomocy uzyskać efekt niezwykle silny. Jestem pełen podziwu dla odwagi: zastosowanie w tym utworze niemal Moniuszkowskiej kantyleny i przeciwstawienie jej surowej prymitywności

wyabstrahowanej rytmodynamiki jest zabiegiem bardzo ryzykownym. Tak łatwo przecież zjednać sobie opinię renegata awangardy muzycznej”²⁷.

II Symfonia op. 31 Kopernikowska

Na jednej z pierwszych stron partytury *II Symfonii* op. 31 Górecki napisał: „*II Symfonię* napisałem na zamówienie »Fundacji Kościuszkowskiej« w Nowym Jorku z okazji 500 rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika”. I niżej: „Utwór ten dedykuję »The Kościuszko Foundation«”²⁸. Kompozycja powstała w 1972 roku i przeznaczona jest na sopran solo, baryton solo, chór mieszany i orkiestrę. Nosi tytuł „Kopernikowska”, a fakt ten Górecki uzasadniał następująco: „Słońce i ziemia pozostały tym, czym były przed Kopernikiem, lecz genialna myśl polskiego astronoma nadała im nowy wymiar w tajemniczych głębiach wszechświata”²⁹. Tekst słowny partii solowych kompozytor oparł na czterech wybranych wersach *Psalmów 136* i *145*, a końcowy chorał chóru – na cytacie z Kopernikowskiej księgi *De revolutionibus orbium caelestium*, który w polskim tłumaczeniu brzmi: „A cóż piękniejszego nad niebo, które przecież ogarnia wszystko co piękne?”³⁰. Prawykonanie *II Symfonii* odbyło się 22 czerwca 1973 roku w Warszawie. Wykonawcami kompozycji byli: Stefania Woytowicz – sopran, Andrzej Hiolski – baryton, Chór i Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Andrzeja Markowskiego.

Symfonia ta składa się z dwóch części skonstruowanych na zasadzie kontrastu wyrazowego i dynamicznego, wykonywane są one *attacca*. Górecki stosuje tu maksymalne środki dynamiczne i artykulacyjne. Określając tempo utworu, stosuje oznaczenia metronomiczne oraz bardzo precyzyjne oznaczenia werbalne: „Tempo ♩ = 92, *Marcatissimo – con massima passione – con massima espressione – con grande tensione – ma ben tenuto*”³¹. Do tych oznaczeń dodaje szereg komentarzy wyjaśniających sposoby realizacji określonych fragmentów partytury, jak na przykład: „Przy zmieniających się akordach – absolutnie żadnych przerw. Przy powtarzaniu jednakowych akordów, każdy akord wyraźnie zaakcentować”³², czy w innym miejscu partytury: „Każdy dźwięk ostro zaakcentować. W puzonach przednutki NON LEGATO. Wszystkie przednutki zawsze na RAZ”³³, lub

²⁷ J. Jaroszewicz, *Katalog wartości ujemnych*, „Ruch Muzyczny” nr 22, 16-30 listopada 1972, s. 11.

²⁸ H.M. Górecki, *II Symfonia „Kopernikowska”* na sopran solo, baryton solo, chór mieszany i wielką orkiestrę – partytura wydana przez PWM Edition, Kraków 1973, s. 3.

²⁹ K. Nowacki, *II Symfonia* – nota w książce programowej XVII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, 22-30 września 1973, s. 134-135.

³⁰ B. Pociąg, *Kosmos, tradycja, brzmienie. O II Symfonii Henryka Mikołaja Góreckiego*, „Ruch Muzyczny” nr 15, 1-15 sierpnia 1973, s. 3.

³¹ H.M. Górecki, *II Symfonia „Kopernikowska”*, partytura, s. 5.

³² Tamże.

³³ Tamże, s. 33.

„Wszyscy bardzo dużym smyczkiem – prawie CAŁYM”³⁴. Wszystkie te komentarze świadczą o wielkiej dbałości Góreckiego o stronę wykonawczą utworu, o znaczenie artykulacji i ekspresji, jakie przykładał do wykonania swoich utworów. Jak wspomniałam wcześniej, cechą charakterystyczną symfonii jest zasada kontrastu. Część pierwsza wykorzystuje ostre i agresywne brzmienia we wszystkich grupach instrumentalnych, a część druga – statyczna, uroczysta, realizowana jest w wolnym tempie. W części pierwszej następuje prezentacja naczelnego tematu, dominuje orkiestrowe tutti. „Jest to monolit zbudowany z bardzo zagęszczonej masy dźwiękowej. Jedyne epizod w *pianissimo*, grany przez smyczki po ekspozycji otwierającego *Symfonię* tematu naczelnego (*ffff*) – robi wrażenie jakby krótkiego zacerpnienia oddechu”³⁵. Bohdan Pociąg widzi tę część symfonii w bardziej poetyckich słowach: „Część pierwszą wykladać można jako dramat stworzenia: walkę i nieustanne ścieranie się żywiołów, również jako stałą grę między »ciemnością« a »światłem«. Przestrzeń jest tu cięta ciężkimi, nasyconymi akordami (...), a także współbrzmieniami jaskrawymi, ostrymi, gryzącymi. Chór ze słowami psalmu wchodzi pod koniec tej części, na najwyższej dramatycznej kulminacji”³⁶.

Część druga utrzymana jest w wyciszzonej dynamice, jest pochwałą i zachwytem nad pięknem, jakim Stwórca obdarował otaczający nas wszechświat. Ten zachwyt wyrażają w swym śpiewie soliści: sopran i baryton – przykład 5.

The image shows a musical score for Soprano and Baritone parts. The Soprano part is on the top staff, and the Baritone part is on the second staff. Both parts have the lyrics: "qui fe - cit lu - mi - na - ria ma - gna". The Soprano part starts with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *poco*. The Baritone part also starts with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *poco*. There are also some handwritten markings and a large "P.C." on the right side of the score.

Przykład nr 5. II *Symfonia*, fragment części II, solo sopranu i barytonu (t. 50-53)

³⁴ Tamże, s. 49.

³⁵ K. Nowacki, *Komentarz w książce programowej XVII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, 22-30 września 1973, s. 135.

³⁶ B. Pociąg, *Kosmos, tradycja...*, s. 4.

„Część ta jednym wielkim przepływem – a raczej trwaniem – brzmienia, współbrzmienia, jego narastaniem, jego falowaniem, jego gęstnieniem i rozrzedzaniem, przenikaniem, opalizowaniem. Wszystko to dokonuje się w sposób ciągły i wszystko nastawione jest na jedno wielkie rozjaśnienie”³⁷. W części drugiej istotną rolę odgrywa warstwa wokalna, tu następuje przeplatanie partii solowych sopranu i barytonu. Finałem części i zarazem całego utworu jest czterogłosowy chór w fakturze nota contra notam, którego materiał muzyczny Górecki zaczerpnął z antyfonarza bożogrobowców z Miechowa (II połowa XV w.). Jego tekst oryginalny kompozytor zastąpił tekstem Kopernikowskim – przykład 6.

Przykład nr 6. *II Symfonia*, cz. II – końcowy fragment chóru (t. 112-123)

Istotną rolę w budowaniu napięć, ekspresji w *II Symfonii* odgrywa niewątpliwie jej obsada instrumentalna. Górecki wykorzystał jej pełną skalę i pełne możliwości. „Charakterystyczne, że (...) posłużył się nie żadnym wymyślnym i »nowoczesnym« zespołem ani też wyrafinowaną aparaturą »syntetyczną«, ale właśnie starą, tradycyjną orkiestrę symfoniczną”³⁸.

III Symfonia op. 36 Pieśni żałobnych

III Symfonia op. 36 jest jednym z ostatnich dzieł Góreckiego, dotyczących kondycji ludzkiej w ujęciu uniwersalnym. Powstała na zamówienie Radia Südwestfunk w Baden-Baden, a Górecki dedykował ją swej żonie Jadwidze. Światowe prawykonanie utworu odbyło się 4 kwietnia 1977 roku we Francji w Royan, podczas Festival International d'Art Contemporain. Radiową orkiestrą symfoniczną z Baden-Baden dyrygował Ernest Bour, a partię sopranową wykonała Stefania Woytowicz. Polskie prawykonanie odbyło się 15 września 1977 roku podczas XXI Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Wystąpiła Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej, którą dyrygował Andrzej Markowski, oraz Stefania Woytowicz – sopran.

W hierarchii uczuć ludzkich motyw miłości macierzyńskiej zajmuje czołowe miejsce. „Lecz miłość ta w dziełach Góreckiego posiada tragiczny rys wzniosłości,

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 3.

a prawda o niej wywodzi się z prawdy o śmierci, z prawdy cierpienia i bólu”³⁹. I taką też wymowę ma *III Symfonia*.

Górecki wykorzystał w niej trzy rodzaje tekstów słownych, po pierwsze: XV-wieczny *Lament Świątokrzyski z Pieśni łysogórskich*, po drugie: słowa napisane na ścianie celi więziennej katowni gestapo „Palace” w Zakopanem przez więzioną tam od 1944 roku 18-letnią Helenę Wandę Błażusiakównę ze Szczawnicy i po trzecie: zaczerpniętą ze zbiorów Adolfa Dygacza lamentacyjną pieśń ludową z Opolszczyzny *Kajze mi sie podziol mój synocek miły*. Te trzy teksty stały się osnową i podstawą trzech części, trzech pieśni omawianej symfonii.

Podstawą Pieśni I, która przebiega w tempie: *Lento. Sostenuto tranquillo ma cantabile*, jest kanon wykorzystujący melikę ośmiu taktów pieśni kurpiowskiej ze zbiorów ks. Władysława Skierkowskiego *Niechaj bandzie pochwalony*, zapisaną w skali eolskiej. Kanon wykonują tylko instrumenty smyczkowe – przykład 7.

LENTO (♩ = 50 - 52) *sostenuto tranquillo ma cantabile*

2/4

HENRYK MIKOŁAJ GÓRECKI (1976)

pp

10

20

30

poco più forte

pochiss.

40

50

pochiss.

Przykład nr 7. *III Symfonia* – Pieśń 1, początek kanonu inicjowanego przez kontrabasy (t. 1-50)

³⁹ M. Gąsiorowska, *Symfonia pieśni żalonych*, „Ruch Muzyczny” nr 3, 29 stycznia 1978, s. 3.

Rozpoczynają drugie kontrabasy w oktawie kontra, a następnie do kanonu włączają się coraz wyższe instrumenty kwintetu smyczkowego: wiolonczele, altówki i skrzypce. Ośmiotaktowy fragment pieśni kurpiowskiej Górecki rozbudował do 24-taktowego tematu kanonu. Kolejne wejścia głosów kanonicznych odbywają się w interwale kwinty górnej – z wyjątkiem partii wiolonczel, gdzie wiolonczele pierwsze wprowadzone są o interwał trytonu (fis-c). Górecki doprowadził kanon do ujęcia ośmiogłosowego, wykorzystując przy tym przestrzeń dźwiękową sześciu oktaw.

The image displays a page of a musical score for Example 8, III Symphony – Song 1, soprano solo (t. 330-347). The score is written for multiple instruments and a soprano voice. The instruments listed on the left are: fg (flute), cfg (clarinet), cr (cornet), tn (trumpet), ar (horn), pf (piano), S (soprano), vn I (violin I), vn II (violin II), vl (viola), vc (violin), and vb (violin). The score is divided into two measures, 19 and 20. Measure 19 is marked 'doloroso' and measure 20 is marked 'appassionato'. The time signature is 6/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The soprano part has lyrics: 'Roz-dziel z mołką swo-ją ra-ny; A wszakom Cie-ę Syn-ku mi-ly, w swem ser-cu no-'. Performance instructions include 'pochiss. cresc.', 'ped.', and 'mp'. The score is numbered 19 and 20 at the top, and 6 and 4 at the top right.

Przykład nr 8. III Symfonia – Pieśń 1, solo sopranu (t. 330-347)

Po wyciszeniu dynamiki, eliminacji głosów kwintetu smyczkowego i zatrzymaniu akcji muzycznej na dźwięku „e” następuje ekspozycja głosu solowego. Jego warstwę słowną stanowi fragment *Lamentu Świętokrzyskiego*. Tekst *Lamentacji* mówi o wielkiej żałości i płaczu matki po stracie syna. Matczyne cierpienie Górecki oddaje oszczędnymi środkami, powtarzalnością ujęć melodycznych oraz przez powiększanie ilości głosów orkiestrowych – przykład 8.

Pieśń tę kończy przypomnienie kanonu. Po ośmiogłosowym ujęciu następuje stopniowe wyciszanie dynamiki połączone z eliminowaniem kolejnych głosów. Górecki postępuje tu odwrotnie jak w początkowej fazie kanonu – kończą go instrumenty inicjujące: kontrabasy i wiolonczele. Ich treść muzyczną ponownie stanowi unison oparty na dźwięku „e”.

Pieśń II – w tempie *Lento e largo* – wykorzystuje słowa inskrypcji wyrytej przez Helenę Wandę Błazusiakównę na ścianie celi nr 3 zakopiańskiej katowni. Napis jest prośbą skierowaną przez młodą więźniarkę do jej matki i Matki Bożej:

„Mamo, nie płacz, nie. Niebios Przczysta Królowo,
Ty zawsze wspieraj mnie. Zdrowaś Mario, Łaskiś Pełna”⁴⁰.

Wejście sopranu solo przygotowuje trzynastotaktowy wstęp instrumentalny, w którym czysta kwinta w partii drugich wiolonczel (a-e) przywołuje na myśl brzmienie kapeli ludowej. W melice i harmonice tej części Górecki nawiązuje do folkloru góralskiego. Mówił o tej części następująco: „Drugiej części chciałem nadać charakter góralski, ale nie w sensie czystego folkloru, lecz w sensie klimatu podhalańskiego. (...) Chciałem, żeby monolog dziewczyny był niemal nucony (...) z jednej strony prawie że nierealnie, z drugiej jednak – górując nad orkiestrą”⁴¹ – przykład 9.

Melika sopranu ma kształt łukowy, budowana jest w oparciu o pochody diatoniczne i małe skoki interwałowe. Jego rytmika oparta jest na długich wartościach rytmicznych.

Pieśń III – *Lento cantabile, semplice* – oparł Górecki na wariacyjnym opracowaniu lamentacyjnej pieśni ludowej z Opolskiego, „w którym Matka Boża zwraca się do umierającego na krzyżu Syna i do ludzi, z najbardziej dramatycznym, pełnym żalu zakończeniem: *Cemuście zabili synocka mojego?*”⁴². W warstwie harmoniczej Górecki w tej części wykorzystał dwa akordy z *Mazurka* op. 17 nr 4 Fryderyka Chopina. Pod względem harmonicznym w *III Symfonii* dominuje tercjowa budowa akordów i harmonika tonalna – przykład 10.

⁴⁰ E. Frołowicz, *III Symfonia »Symfonia pieśni żałosnych«*, [w:] M. Pietrzykowska i G. Rubin (red.), *Henryk Mikołaj Górecki – twórczość i inspiracje*, Bydgoszcz 2010, s. 40.

⁴¹ A. Thomas, dz. cyt., s. 122.

⁴² E. Frołowicz, dz. cyt., s. 40.

The image displays a musical score for the Soprano (S) and string instruments (vn I, vn II, vl, vc, vb) in the 2nd movement of the 3rd Symphony by Henryk Mikołaj Górecki. The Soprano part features the lyrics "Ma—mo," and "Ma—mo, nie płacz," with a dynamic marking of *P*. The string instruments provide a harmonic accompaniment, with a dynamic marking of *p sempre*. The score is arranged in two systems, with the Soprano part at the top and the string instruments below.

Przykład nr 9. *III Symfonia* – Pieśń 2, fragment sola sopranowego (t. 14-22)

Melikę głosu solowego wzmacniają instrumenty dęte (flety, klarnety i waltornie), natomiast kwintet smyczkowy buduje podstawę harmoniczną dla solistki. W zwrotce siódmej („Ej ćwierkajcie mu tam...”) Górecki zmienia tryb harmoniczny z a-moll na A-dur, by w ostatniej („Wy niedobrzy ludzie...”) – powrócić do trybu molowego (a-moll). Jednak kończąc symfonię, Górecki ponownie zaskakuje słuchaczy. Akord A-dur przenosi stopniowo do coraz niższego rejestru, realizując go w długich wartościach rytmicznych i wyciszzonej dynamice.

①
3

fl p 1.2. ²²

fl 1.2. ²²

ar

pf

S ^P
Kaj-ze mi sie po-dział mój sy-no-cek mi-ly? Pew-nie go w powsta-niu

(p)

vn I 1p.

2p.

vn II

vl

vc

Przykład nr 10. *III Symfonia* – fragment Pieśni 3 (t. 20-27)

Polskie prawykonanie kompozycji wzbudziło olbrzymie emocje. Część środowiska muzycznego uznała kompozycję za arcydzieło, a inni za artystyczną pomyłkę. Do grona entuzjastów nowego dzieła Góreckiego należał między innymi Andrzej Chłopecki, który w czasie dyskusji w redakcji „Ruchu Muzycznego” powiedział: „Arcydzieło, stawiające twórcę w rzędzie geniuszy. Próba argumentowania tego twierdzenia skazałbym się na zbanalizowanie dzieła”⁴³. W podobnym tonie wypowiedział się Tadeusz Kaczyński, który stwierdził: „W tej muzyce, odwróconej tyłem do wszelkiej nowoczesności, znalazłem coś nowego: odmienność od całej muzyki polskiej powojennego okresu. Jedyna analogia to prawie nieznanne u nas utwory wokально-instrumentalne Andrzeja Nikodemowicza. Analogia wypływa ze wspólnego źródła, którym są nasze wiejskie śpiewy religijne. Dzięki nim wchodzimy w tę muzykę łatwo i czujemy się w niej jak w ciepłym domu,

⁴³ A. Chłopecki, *Górecki: III Symfonia*, „Ruch Muzyczny” nr 23, 6 listopada 1977, s. 17.

z którego nie ma się ochoty wychodzić”⁴⁴. Także Anna Skrzyńska chwaliła utwór, mówiąc: „Dzieło, wobec którego trudno pozostać obojętnym. (...) Jest to dla mnie dzieło głębokiej, przejmującej i żarliwej ekspresji. Dzieło nade wszystko szczere i pełne szlachetnej prostoty – i to zarówno w sferze emocjonalnej, jak i warsztatowej”⁴⁵. Z kolei inne grono muzykologów i krytyków muzycznych było odmiennej zdania. I tak ówczesny redaktor naczelny dwutygodnika „Ruch Muzyczny” Ludwik Erhardt powiedział: „Zanim usłyszałem ten utwór, dotarło do mnie może zbyt dużo opinii entuzjastycznych. Nie zabrakło w nich epitetów w rodzaju »największy współczesny kompozytor polski« lub po prostu »geniusz«. Tym większe rozczarowanie na koncercie. Tym większa irytacja, gdy w miejsce przeżycia i wzruszenia wdarła się – nuda”⁴⁶. Podobnego zdania był Olgierd Pisarenko, mówiąc: „Mogę tylko zazdrościć tym, którzy, wolni od wszelkich wątpliwości, okrzyknęli *III Symfonię* dziełem genialnym. Desygnować geniusza, to wielka satysfakcja, a ryzyko małe. Trudno mi się przyłączyć do tego chóru – dla mnie bezsporna jest tylko »inność« dzieła Góreckiego, ostentacyjna prostota materiałowa i konstrukcyjna, negacja »kunsztu«, która w utworze tym osiąga nie doświadczone dotychczas ekstremum”⁴⁷. Także Tadeusz A. Zieliński krytycznie ocenił *III Symfonię*: „Wybitny talent Góreckiego zatracca się niestety coraz bardziej w wyniku z gruntu fałszywego założenia: kompozytor najwyraźniej pragnie w swej muzyce odślonić najbardziej proste, elementarne, »nagie« już przeżycia emocjonalne, redukując do minimum całą »resztę«, co stało się w końcu mimowolną *reductio ad absurdum*”⁴⁸.

Te krytyczne opinie nie wpłynęły na odbiór kompozycji poza granicami Polski. Nasuwa się tu analogia z filmem Pawła Pawlikowskiego *Ida*, który w kraju miał małą oglądalność, a poza granicami był przyjmowany entuzjastycznie i zdobył Oscara za reżyserię w Stanach Zjednoczonych. W 1992 roku *III Symfonię* nagrała na płytę CD London Sinfonietta pod kierunkiem amerykańskiego dyrygenta Davida Zinmana (1936) i amerykańska sopranistka Dawn Upshaw (1960). Nagranie symfonii w ich wykonaniu zdobyło wielką popularność w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, gdzie płytę sprzedano w ilości 150 000 egzemplarzy. Na całym świecie sprzedano ponad milion płyt z nagraniem. Muzykę *III Symfonii* wykorzystano w wielu filmach, licznych programach telewizyjnych i radiowych. Pytany o swe wrażenia i odczucia podczas nagrywania symfonii i wielką popularność, jaką zdobyła kompozycja Góreckiego, David Zinman powiedział: „Wiedziałem, że to dobry utwór, ale nie miałem pojęcia, jak może wpływać na ludzi.

⁴⁴ T. Kaczyński, *Górecki: III Symfonia*, „Ruch Muzyczny” nr 23, 6 listopada 1977, s. 17.

⁴⁵ A. Skrzyńska, *Górecki: III Symfonia*, „Ruch Muzyczny” nr 23, 6 listopada 1977, s. 17.

⁴⁶ L. Erhardt, *Górecki: III Symfonia*, „Ruch Muzyczny” nr 23, 6 listopada 1977, s. 17.

⁴⁷ O. Pisarenko, *Górecki: III Symfonia*, „Ruch Muzyczny” nr 23, 6 listopada 1977, s. 17.

⁴⁸ T.A. Zieliński, *Górecki: III Symfonia*, „Ruch Muzyczny” nr 23, 6 listopada 1977, s. 17.

Nie jest to łatwe dzieło – wymaga ogromnej koncentracji podczas słuchania i ma bardzo specyficzną atmosferę. Nie jest to zatem utwór dla każdego. Jednak z jakiegoś powodu, kiedy słuchali go, czy to siedząc w samochodzie, czy słuchając radia, przyciągał ich uwagę – chcieli tej symfonii słuchać, wiedzieć o niej więcej i kupić płytę. To niezwykle rzadkie, zwłaszcza w przypadku utworu współczesnego. Jest może zaledwie kilka kompozycji, które mogą wpływać na ludzi w podobny sposób⁴⁹.

Tak więc po wielu latach od powstania *III Symfonia* zdobyła uznanie słuchaczy i należne miejsce w historii muzyki. Tę popularność zdobyła dzięki prostocie środków kompozytorskich i mimo wolnego tempa, w jakim realizowane były wszystkich trzy części symfonii.

IV Symfonia

Podsumowaniem symfonicznej twórczości Góreckiego stała się jego *IV Symfonia*. Historia powstania *IV Symfonii* sięga roku 1998. Od tego roku twórca Festiwalu im. Aleksandra Tansmana w Łodzi Andrzej Wendland zabiegał u Góreckiego o napisanie utworu symfonicznego. W jednym z wywiadów A. Wendland tak wspominał początki negocjacji z kompozytorem: „Chodziło o utwór symfoniczny o dowolnej formie i na dowolny skład orkiestrowy, dopuszczający użycie partii solowych czy chóralnych. Taka była ogólna idea⁵⁰. Pierwsze spotkanie z Góreckim odbyło się 18 grudnia 1998 roku w Katowicach. Pierwsza data wykonania utworu dotyczyła roku 2000. Miało ono nastąpić podczas Festiwalu „Tansmana” w Łodzi. W roku 1999 A. Wendland otrzymał od Góreckiego krótki list o następującej treści: „Niestety muszę odmówić napisania utworu na przyszłoroczny Festiwal Tansmanowski. Najzwyczajniejszy brak czasu – nie dam rady. Przepraszam za kłopot. Z wyrazami szacunku, H.M. Górecki⁵¹. Wendland jednak nie dawał za wygraną, w czym wspierała go żona kompozytora, która radziła: „bym dbał o kontakt, interesował się tym, co dzieje się i nie poddawał się. Powiedziała, że pielęgnowanie znajomości, uczestniczenie w ważnych koncertach i rozmowach mogą przynieść pozytywne efekty⁵². Przyjęcie takiej taktyki zaczęło przynosić rezultaty, a Górecki zaczął interesować się osobą i twórczością Aleksandra Tansmana. Pytał o fascynacje poetyckie Tansmana, przeglądał jego partytury, interesował się podróżami Tansmana po świecie. Cierpliwość i wytrwałość A. Wendlanda jednak się opłaciły, bo w końcu Górecki postanowił napisać kom-

⁴⁹ B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki. Portret w pamięci*, Kraków 2013, s. 314.

⁵⁰ A. Wendland, *Wywiad z Beatą Bolesławską-Lewandowską*, [w:] B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki – portret w pamięci*, Kraków 2013, s. 402.

⁵¹ Tamże, s. 404.

⁵² Tamże.

pozycję na Festiwal Tansmana. Szukał punktu zaczepienia, punktów wspólnych z Tansmanem. W końcu zdecydował się na wykorzystanie w głównym temacie kompozycji liter zawartych w imieniu i nazwisku Aleksandra Tansmana. Te litery to: a, d, e es. Jednak praca nad utworem posuwała się dość wolno, co wynikało z licznych obowiązków Góreckiego, jego choroby oraz zaangażowania w budowę domu w Zębie koło Zakopanego. W międzyczasie Górecki postanowił, że będzie to czteroczęściowa *IV Symfonia*. Poszczególne części, czyli epizody, w zamyśle twórcy były powiązane ze sobą tematycznie i wykonywane attacca. Górecki nie godził się na wykonanie tylko pierwszej części, która była już ukończona, chciał dokończyć i zinstrumentować całą symfonię. Jednak nie zdążył tego dokonać, pozostawił utwór w postaci skróconej partytury i szkiców. Dnia 10 sierpnia 2007 roku Górecki przysłał do Andrzeja Wendlanda ostatni list, który brzmiał: „Wielce Szanowny Panie Profesorze, (...) Na razie utwór istnieje jeszcze jako wyciąg fortepianowy (nie zrobiłem jeszcze partytury – chorowałem, choruję), mam jednak nadzieję, że wnet uporam się z tą robotą. Będzie to – jak Panu wiadomo – moja *IV Symfonia* z podtytułem »*Tansman Epizody*« na wielką orkiestrę z organami i z fortepianem obligato. Tyle byłoby na dziś. Z wyrazami szacunku i poważania. Ściskam dłoń, H.M. Górecki”⁵³.

Henryk Mikołaj Górecki jednak nie dokończył swojej symfonii. Zmarł 12 listopada 2010 roku w Katowicach. *IV Symfonię* – zgodnie ze szkicami, notatkami i wskazówkami kompozytora – zinstrumentował i dokończył syn Góreckiego Mikołaj. Część pierwszą cechuje agresywna dynamika i dominująca rola instrumentów perkusyjnych. Część druga ma spokojny, modlitewny charakter. W klimacie część ta nawiązuje do *Stabat Mater* Szymanowskiego. Kolejna część to „liryczny dialog fortepianu, wiolonczeli, skrzypiec i fletu piccolo, zaś w ostatniej pojawia się motyw Zygryda z *Pierścienia Nibelunga* Ryszarda Wagnera”⁵⁴. Kompozycja trwa ponad 40 minut, a jej polskiego prawykonania w Łodzi dokonała Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej im. Henryka Mikołaja Góreckiego pod dyrekcją Mirosława Jacka Błaszczyka. Dyrygent tak charakteryzował problemy związane z wykonywaniem muzyki Góreckiego: „(...) w prostocie kryje się gigantyczna trudność, przede wszystkim jeśli chodzi o wydobycie jakości dźwięku. Druga ważna rzecz dla muzyki Góreckiego to ekspresja, ale właśnie jakość dźwięku jest sprawą, nad którą trzeba się pochylić i nad którą trzeba dużo pracować, aby uzyskać – jak ja to mówię – »brzmienie Góreckiego«. Tej muzyki nie można zagrać byle jak”⁵⁵.

⁵³ Tamże, s. 412.

⁵⁴ K. Sakosik, *IV Symfonia Góreckiego. Cykl czterech światowych premier zamknięto w Łodzi!*, Wyborcza.pl/KULTURA, 16.02.2015, 11:12.

⁵⁵ B. Bolesławska-Lewandowska, dz. cyt., s. 458.

Podsumowanie

W swoich kompozycjach przeznaczonych na orkiestrę symfoniczną Henryk Mikołaj Górecki stopniowo zwiększał aparat wykonawczy oraz powiększał rozmiary tych utworów. *Pieśni o radości i rytmie* przeznaczone były tylko na orkiestrę kameralną i dwa fortepiany, *I Symfonia* – na orkiestrę smyczkową i perkusję. Ale partytura *I Symfonii* zawiera 83 instrumenty, a *Scontri* – aż 136 instrumentów. Również czas trwania poszczególnych kompozycji orkiestrowych ulega rozwińnięciu. I tak wykonanie *Scontri* trwa od 17 do 18 minut, *I Symfonia* – 20 minut, *II Symfonia* – 37 minut, *III Symfonia* – 55 minut, a *IV Symfonia* – ponad 40 minut, a orkiestra liczy tu prawie 100 muzyków.

Górecki bardzo niechętnie wypowiadał się o swoim warsztacie kompozytorskim. Unikał dziennikarzy, nie lubił udzielać wywiadów, także na temat swego warsztatu kompozytorskiego. W jednym z nielicznych wywiadów powiedział: „Czysto warsztatowymi sprawami nie lubię się z nikim dzielić. Wychodzę z założenia, że dla kogoś mogą one być bardzo ważne, mogą mieć fundamentalne znaczenie, ale dla innego słuchacza czy czytelnika mogą wydać się banałem. Dlatego, jak sądzę, nieistotne jest, w jaki sposób coś zrobiłem, nie jest istotne, co komuś może dać taka analiza. Chodzi tylko o to, by zobaczył – usłyszał, czy to co zrobiłem jest dobre czy złe”⁵⁶. W twórczości kierował się własną intuicją. W początkowym etapie twórczości interesowała go awangarda i włączył się w ten nurt z całym przekonaniem. „Później szukał źródeł w muzyce średniowiecza i renesansu, w muzyce ludowej, ale patrzył na nie po swojemu. Zmienił do nich stosunek, łagodniał. Szczyt tej drogi przypadł na *Symfonię pieśni żałosnych*”⁵⁷.

„Muzyka Góreckiego powstaje więc, urzeczywistnia się między dwoma biegunami czasu. Rodzi się ze współgrania, rywalizacji, ścierania się dwóch zasadniczo stadiów-stanów muzyki, kontrastowych wobec siebie, a zarazem dopełniających się. Właśnie to dopełnienie decyduje o tak intensywnym życiu utworu muzycznego. (...) Górecki, również mistrz form małych i zwięzłych (...), jest przede wszystkim twórcą form dużych, rozciągniętych w czasie. Dla realizacji swych wizji dźwiękowych potrzebuje szerokiego oddechu, wymaga czasu wydłużonego. Jest to znamienne cecha jego stylu, właściwości jego osobowości muzycznej (skoro przyjmujemy, że istota osobowości kompozytora w stylu jego muzyki się przejawia): wydłużanie, poszerzanie, powiększanie, potęgowanie”⁵⁸.

⁵⁶ Górecki o swoim warsztacie kompozytorskim, „Ruch Muzyczny” nr 22, 16-30 listopada 1973, s. 5.

⁵⁷ D. Szwarzman, *Żalodne pieśni śpiewamy*, Tygodnik „POLITYKA” nr 47, 20 listopada 2010, s. 87.

⁵⁸ B. Pocięj, *Bycie w muzyce...*, s. 106.

Umberto Eco (1932), włoski filozof, mediewista, pisarz, eseista i profesor uniwersytetu we Florencji o nowej sztuce pisał: „Formy, jakie sztuka przybiera w poszczególnych epokach, odzwierciedlają – poprzez analogię, nadanie idei określonego kształtu – sposób, w jaki nauka czy w każdym razie kultura umysłowa danej epoki widzi otaczającą rzeczywistość”⁵⁹. I takie nowe, indywidualne spojrzenie na swą muzykę realizował Henryk Mikołaj Górecki, i taką nową estetykę i swój oryginalny język dźwiękowy realizował w swych symfonicznych kompozycjach.

Bibliografia

- Baculewski Krzysztof, *Polska twórczość kompozytorska 1945-1984*, PWM, Kraków 1987.
- Biegański Krzysztof, *Prasa polska o Festiwalu*, „Ruch Muzyczny” nr 23, 1-15 grudnia 1960.
- Bolesławska-Lewandowska Beata, *Górecki. Portret w pamięci*, PWM Edition, Kraków 2013.
- Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. efg, hasło: *Górecki Henryk Mikołaj* zredagowane przez Krzysztofa Drobę, PWM, Kraków 1987.
- Eco Umberto, *Poetyka dzieła otwartego*, [w:] *Kultura dźwięku – teksty o muzyce nowoczesnej*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Frołowicz Elżbieta, *III Symfonia »Symfonia pieśni żałobnych«*, [w:] Marlena Pietrzykowska i Grzegorz Rubin (red.), *Henryk Mikołaj Górecki – twórczość i inspiracje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2010.
- Gąsiorowska Małgorzata, *Symfonia pieśni żałobnych*, „Ruch Muzyczny” nr 3, 29 stycznia 1978.
- Górecki o swoim warsztacie kompozytorskim*, „Ruch Muzyczny” nr 22, 16-30 listopada 1973.
- Jaroszewicz Jerzy, *Katalog wartości ujemnych*, „Ruch Muzyczny” nr 22, 16-30 listopada 1972.
- Malecka Teresa, *Melodia języka polskiego – nieznanne pieśni kościelne Henryka Mikołaja Góreckiego*, Magazyn o muzyce polskiej „Kwarta” nr 5, sierpień 2013, PWM Edition, Kraków 2013.
- Kisielewski Stefan, *„Warszawska Jesień” po raz trzeci*, [w:] *Z muzycznej międzyepoki*, PWM, Kraków 1966.
- Křenek Ernst, *Nowe drogi rozwoju techniki dwunastotonowej*, „Res Facta” nr 3, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969.
- Markiewicz Leon, *Bolesław Szabelski. Życie i twórczość*, PWM Edition, Kraków 1995.
- Nowacki Kazimierz, *II Symfonia – nota w książce programowej XVII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, 22-30 września 1973.

⁵⁹ U. Eco, *Poetyka dzieła otwartego*, [w:] *Kultura dźwięku – teksty o muzyce nowoczesnej*, Gdańsk 2010, s. 221.

- Pociej Bohdan, „*Ad Matrem*” Henryka Mikołaja Góreckiego, „Ruch Muzyczny” nr 3, 1-15 lutego 1973.
- Pociej Bohdan, *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2005.
- Pociej Bohdan, *Z perspektywy muzyki*, Biblioteka „WIĘZI”, Warszawa 2005.
- Podhajski Marek (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, AM w Warszawie, AM w Gdańsku, Gdańsk-Warszawa 2005.
- Sakosik Karol, *IV Symfonia Góreckiego. Cykl czterech światowych premier zamknięto w Łodzi!*, Wyborecza.pl/KULTURA, 16.02.2015.
- Schaeffer Bogusław, *Estetyka nowej muzyki*, „FORUM MUSICUM” nr 12 – Sztuka współczesna: ontologia – estetyka, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971.
- Szwarcman Dorota, *Żalodne pieśni śpiewamy*, Tygodnik „POLITYKA” nr 47, 20 listopada 2010.
- Thomas Adrian, *Górecki*, PWM Edition, Kraków 1998.

Źródła

- Henryk Mikołaj Górecki, *I Symfonia „1959”* op. 14 na orkiestrę smyczkową i perkusję, PWM, Kraków 1959.
- Henryk Mikołaj Górecki, *Scontri* op. 17 per orchestra, PWM, Kraków 1960.
- Henryk Mikołaj Górecki, *Ad Matrem* op. 29 na sopran solo, chór mieszany i orkiestrę, PWM, Kraków 1971.
- Henryk Mikołaj Górecki, *II Symfonia „Kopernikowska”* op. 31 na sopran solo, baryton solo, chór mieszany i wielką orkiestrę – partytura wydana przez PWM Edition, Kraków 1973.
- Henryk Mikołaj Górecki, *III Symfonia „Symfonia pieśni żalodnych”* op. 36 na sopran solo i orkiestrę, PWM, Kraków 1985.

Aneksy

Teksty wykorzystane przez Góreckiego w omawianych utworach

Ad Matrem

(fragment sekwencji *Stabat Mater*)

Mater mea,

Mater mea,

lacrimoso dolorosa,

Mater mea

II Symfonia „Kopernikowska”

Psalm 145 (146), 6

Qui fecit caelum et terram.

Qui fecit luminaria magma.

Solem in potentatam diei.

Psalm 135 (136) 7-9
Lunam et stellas
In potentatem notis.
Deus.

Nicolaus Copernicus, *De revolutionibus orbium caelestium*
(Liber Primus)
Quid autem caelo pulcrius, nempe quod continent pulcra omnia?

III Symfonia

**Lament świętokrzyski – z „Pieśni łysogórskich”
(druga połowa XV w.)**

Synku miły i wybrany,
Rozdziel z matką swoje rany;
A wszakom Cię, synku miły, w swem sercu nosiła,
A także Tobie wiernie służyła.
Przemow k matce, bych się ucieszyła,
Bo już jidziesz ode mnie, moja nadzieja miła.

**Helena Wanda Błażusiakówna (lat 18)
Zakopane „Palace”, cela nr 3, ściana nr 3**

Mamo, nie płacz, nie.
Niebios Przechysta Królowo,
Ty zawsze wspieraj mnie.
Zdrować Mario, Łaskiś Pełna.

**Piosenka ludowa z Opolskiego
(ze zbiorów Adolfa Dygacza)**

Kajze mi się podziół
mój synocek miły?
Pewnie go w powstaniu
złe wrogi zabiły.
 Wy niedobrzy ludzie,
 dla Boga świętego,
 cemuście zabili
 synocka mego?
Zodnej jo podpory
juz nie byda miała,
choć bych moje stare
ocy wyplakała.
 Choćby z mych łez gorzkich
 drugo Odra była,
 jesce by synocka
 mi nie ożywiła.

Leży on tam w grobie,
a ja nie wiem kandy
choć się opytują
między ludźmi wsady.
Może nieboroczek
leży kaj w dołeczku,
a mógłby se lygać
na swoim przypiecku.
Ej, ćwierkejcie mu tam,
wy ptosecki boze,
kiedy mamulicka
znaleźć go nie może.
A ty, boze kwiecie,
kwitnijże w około,
niech się synockowi
choć leży wesoło.

Summary

Symphony artistic output of Henryk Mikołaj Górecki

Henryk Mikołaj Górecki is the only musician among eleven PH.D *honoris causa* granted by University of Kazimierz Wielki. This fact was the reason for presenting this figure and his selected symphony compositions. H.M. Górecki was born in Czernica on 6th December 1933. In 1952 he started his music education in Music High School in Rybnik. After graduating from this school he started the studies at the faculty of composing at the National Music Academy in Katowice in the class of prof. Bolesław Szabelski. Already during his studies in 1958, prof. Szabelski organized for the first time in the history of the Academy a composing concert for Górecki – a gifted student of the 3rd year of studies. Górecki graduated from his studies with the highest marks in 1960.

The first compositions of Górecki created during his studies were characterized by high level of originality. Among his rich symphonic artistic output, the author of the article selected the following works: *1st Symphony*, *Scontri (Clashes)*, *2nd „Copernicus Symphony”*, *3rd Symphony „Symphony of pitiful songs”*. The author also presents the history of preparation of the last composition of Górecki – *4th Symphony* – finished from the sketches left by the author by the composer's son Mikołaj.

The author presents the formal construction of artistic pieces, their music language, applied lyrics and instruments used in the presented compositions. The author also presents the evolution which Górecki underwent along his composing path. At the first stage of his artistic works, Górecki was interested in the avant-garde. Later he was drawing from music of the Middle Ages, Renaissance and folk music. Based on this materials he built his individual musical language.