

Henryk Mikołaj Górecki. Styl późny

Wobec niektórych późnych dzieł wielkich artystów (...) mamy wrażenie, że twórcy usiłowali przekroczyć w nich granice swojej sztuki.

Mieczysław Wallis¹

M. Tomaszewski, rozważając kategorię stylu późnego pisał: „Z chwilą, gdy mówimy: «styl późny» lub «styl ostatni» staje się oczywiste, że czujemy i słyszymy ich odrębność wobec twórczości wcześniejszej. (...) Ale może jeszcze w wyższym stopniu mamy świadomość odmienności wobec tego stylu, który dla danego twórcy zwykliśmy uważać za najsilniej dla niego idiolektyczny (...)”². W rozważaniach teoretyków literatury, historyków sztuki, muzykologów pojawia się dwojakie rozumienie kategorii stylu późnego. Z jednej strony mówi się o stylu późnym określonego twórcy, z drugiej – o stylu późnym epoki³. Wydaje się, iż trwający od lat 80-tych okres twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego może być rozpatrywany w obu tych perspektywach.

Dla całokształtu zjawisk zachodzących w muzyce począwszy od lat 70-tych minionego wieku A. Chłopecki używa określenia: „styl późny dwudziestowiecznego modernizmu” czy „późny modernizm”⁴. Za punkt zwrotny w muzyce XX wieku uważa zaś rok 1968, kiedy to modernizm przechodzi w styl późny⁵. Píše: „(...) Schyłek XX-wiecznego modernizmu, nie bez wpływu przemian społecznych i politycznych nastąpił pod naporem z jednej strony tendencji minimalistycznych rodem ze Stanów Zjednoczonych – z zasady niewrażliwych na doświadcze-

¹ M. Wallis, *Późna twórczość wielkich artystów*. Warszawa 1975, s. 164.

² M. Tomaszewski, *Styl późny i ostatni*, w: *Muzyka w dialogu ze słowem*, Akademia Muzyczna, Kraków 2003, s. 49.

³ Takie pytanie stawia m.in. J. Bielska-Krawczyk w pracy: *Światło czy mrok na koniec wieku? (Motyw światła i cienia w twórczości Gustawa Herlinga – Grudzińskiego)*, w: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, Katowice 2002, s. 197.

⁴ A. Chłopecki, *Styl późny dwudziestowiecznego modernizmu w twórczości kompozytorskiej*, w: *Styl późny...*, op. cit., s. 215.

⁵ *Ibidem*, s. 220.

nia metafizycznej natury, z drugiej strony z Polski i republik postsowieckich – z zasady odwołujących się do tradycji i uwrażliwionych na inspiracje religijne (...)”⁶. Autor uważa też, że: „(...) Znakiem rozpoznawczym narodzin stylu późnego w europejskim modernizmie muzycznym były partytury kompozytorów polskich lat 70-tych (...)”⁷.

1. *Periodyzacja
twórczości
H.M. Góreckiego.
Przegląd koncepcji*

Twórczość H.M. Góreckiego podlega z jednej strony przeobrażeniom technicznym i stylistycznym, z drugiej – stanowi jakąś jednolitą w sensie ogólnych zasad konstruowania formy i ekspresji całość. Jego droga twórcza wiedzie od młodzieńczych wpływów estetyki neoklasycyzmu, a zaraz potem doświadczeń z techniką serialną, przez sonoryzm, następnie redukcję środków połączoną z silną ekspresją, do odrodzenia się melodyki, harmonii – niezbędnych dla wyrażenia treści religijnych, humanistycznych, a wreszcie do prostej ludowości, religijności, zarazem kameralności w muzyce instrumentalnej lub skromności śpiewu *a capella*. W pracach podejmujących problematykę twórczości Góreckiego pojawiają się próby jej periodyzacji. Mają one jednak charakter albo fragmentaryczny, gdyż dotyczą pewnych wybranych momentów drogi twórczej kompozytora⁸, albo stosują niejednolite kryteria przy wyróżnianiu okresów twórczości (np. z jednej strony język dźwiękowy: serialny, diatoniczny, a z drugiej typ ekspresji: neoekspresjonistyczny)⁹.

Biografowie Góreckiego (A. Thomas¹⁰, K. Droba¹¹) wyznaczają fazy w jego twórczości z oczywistych względów nie obejmujące całości zjawiska, co do szczegółów nieznacznie różniące się, w istocie jednak – pokrewne (tabela 1). U obu autorów nie ma wątpliwości co do punktów zwrotnych wyznaczonych przez dzieła przełomowe: *Refren* (1965), *Ad Matrem* (1971) i *Symfonię pieśni żałobnych* (1976), czyli utwory realizujące ideę radykalności. *Refren*, zdaniem K. Droby, jest „szczytowym osiągnięciem kompozytora w zakresie operowania techniką redukcjonizmu i zarazem najdoskonalszą artystycznie realizacją idei muzyki zredukowanej, «ubogiej»”¹². O *III Symfonii* Góreckiego A. Thomas napisał: „(...) Utwór Góreckiego nie był początkiem (...), lecz kulminacją, *locus classicus* idei i techniki, rozwijających się już od dekady”¹³. K. Droba wyodrębnia pięć faz w drodze twórczej kompozytora, obejmujących utwory do roku 1985, nadając im określenia charakteryzujące z jednej strony cechy techniki kompozytorskiej, z drugiej – typ ekspresji lub niesionej przez muzykę idei. Zastrzega się, co oczywiste, że

⁶ *Ibidem*, s. 221.

⁷ *Ibidem*, s. 223.

⁸ D. Mirka, *Musica geometrica*, „Dysonanse” 1998, nr 1; M. Homma, *Das Minimale und das Absolute. Die Musik Henryk Mikołaj Góreckis von der Mitte der sechziger Jahre bis 1985*, „Musik Texte 1992, nr 44.

⁹ L. Hrabowski, *Mikołaj z Katowic: Henryk Mikołaj Górecki i jego twórczość*, maszynopis, 1973.

¹⁰ A. Thomas, *Górecki*, PWM, Kraków 1998.

¹¹ K. Droba, *Górecki Henryk Mikołaj*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. III, Kraków 1986.

¹² *Ibidem*, s. 428.

¹³ A. Thomas, *Musical Iconography and Górecki's String Quartets. A Polish Paradigm?*, referat wygłoszony na konferencji w ramach II Festiwalu Muzyki Polskiej, Kraków 2006.

granice nie zawsze są ostre, fazy przechodzą jedna w drugą¹⁴. A. Thomas natomiast – nie używa pojęcia faz czy okresów twórczości, lecz omawia ją w uszeregowanych chronologicznie rozdziałach (dotyczących twórczości do 1997 r.), nadając im tytuły, w przeważającej mierze pochodzące od utworów znaczących dla danego okresu.

Tabela 1. Periodyzacja twórczości H.M Góreckiego wg K. Droby i A. Thomasa

DROBA	THOMAS
I. Faza wczesna 1955-1957 – konstruktywizm motoryczny, muzyka eksplozywna (<i>Sonata 2 Vn, Pieśni o radości i rytmie</i>) ^p	I. <i>Pieśni o radości i rytmie</i>
II. Konstruktywizm serialny 1957-1961 – muzyka witalistyczna (<i>Scontri</i>)	II. <i>Kolizje Scontri</i>
III. Faza sonorystyczna 1962-1963 – muzyka pierwotna, intensywna (<i>Genesis</i>)	III. <i>Genesis</i>
IV. Faza konstruktywizmu redukcyjnego 1964-1970 – muzyka „uboga, ekspresjonistyczna – (<i>Refren 1965, Muzyka staropolska</i>)	IV. <i>Muzyka staropolska</i>
V. Faza konstruktywizmu syntetycznego 1971-1985 – muzyka wzniosła, sakralna (<i>Ad Matrem</i>)	V. <i>Pieśni sakralne</i>
<i>SYMFONIA PIEŚNI ŻAŁOSNYCH 1976</i> <i>BEATUS VIR 1979</i>	
	VI. <i>Szeroka woda Miserere, Pieśni Maryjne, Pieśni Kościelne</i>
	VII. <i>Quasi una fantasia Lerchenmusik, kwartety smyczkowe</i>

W pracy *Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans*¹⁵ autor przedstawia koncepcję periodyzacji życia i twórczości kompozytorów (na przykładzie Beethovena, Schuberta, Chopina), jako swego rodzaju model – inwariant. Zdaniem M. Tomaszewskiego istnieją pewne momenty zwrotne w biografii wyzwajające punkty węzłowe w twórczości. Jak zatem przedstawione ujęcia periodyzacyjne drogi twórczej Góreckiego (K. Droby i A. Thomasa) wkomponują się w tę koncepcję?

2. Periodyzacje
twórczości Góreckiego
wobec koncepcji
punktów węzłowych
i zwrotnych życia twórcy
M. Tomaszewskiego

¹⁴ K. Droba, *op. cit.*

¹⁵ M. Tomaszewski, *Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans*, w: *Muzyka w dialogu ze słowem*, Akademia Muzyczna, Kraków 2003.

Tabela 2. Periodyzacja twórczości H.M. Góreckiego K. Droby i A. Thomasa wobec koncepcji punktów węzłowych życia twórcy M. Tomaszewskiego

DROBA	THOMAS	TOMASZEWSKI
I. Faza wczesna 1955-1957 – konstruktywizm motoryczny, muzyka eksplozywna (<i>Sonata 2 Vn, Pieśni o radości rytmie</i>)	I. <i>Pieśni o radości i rytmie</i>	I. Faza początkowa
II. Konstruktywizm serialny 1957-1961 – muzyka witalistyczna (<i>Scontri</i>)	II. <i>Kolizje Scontri</i>	II. Faza wczesnej twórczości
III. Faza sonorystyczna 1962-1963 – muzyka pierwotna, intensywna (<i>Genesis</i>)	III. <i>Genesis</i>	
IV. Faza konstruktywizmu redukcyjnego 1964-1970 – Muzyka „uboga”, ekspresjonistyczna (<i>Refren 1965, Muzyka staropolska</i>)	IV. <i>Muzyka staropolska</i>	III. Faza twórczości dojrzałej
V. Faza konstruktywizmu syntetycznego 1971-1985 – muzyka wzniosła, sakralna (<i>Ad Matrem</i>)	V. <i>Pieśni sakralne</i>	IV. Faza twórczości szczytowej
SYMFONIA PIEŚNI ŻAŁOSNYCH 1976 BEATUS VIR 1979		
	VI. <i>Szeroka woda, Miserere, Pieśni Maryjne, Pieśni Kościelne</i>	V. Faza twórczości późnej
	VII. <i>Quasi una fantasia Lerchenmusik</i> , kwartety smyczkowe	

I faza – „początkowa”¹⁶ (1955-1957) to okres studiów Góreckiego u Bolesława Szabelskiego, początki trwającej do dziś fascynacji muzyką Szymanowskiego, a więc w jakimś sensie, adaptując model Tomaszewskiego, „przyjęcie dziedzictwa” i „bezpośrednia kontynuacja”.

II faza – „twórczości wczesnej” (1957-1963) to czas pierwszych fascynacji nowością (Tomaszewski), w tym wypadku – najpierw techniką serialną, potem serializmem (*Scontri*), następnie sonoryzmem z trzyczęściowym cyklem *Genesis*, jak określa go K. Droba – „traktatem o roli formotwórczej barwy” (przykład 1).

W III fazie – „twórczości dojrzałej” (1964-1970) z *Refrenem* i *Muzyką staropolską* jako dziełami kluczowymi następuje zwrot do tradycyjnego instrumentarium, materiał dźwiękowy staje się diatoniczny, forma zbliża się do modeli tradycyjnych, a wszystko po to, aby wyrazić siłę ekspresji. W rozważaniach Tomaszewskiego pojawia się

¹⁶ Nazwy faz według, koncepcji M. Tomaszewskiego. M. Tomaszewski, *op. cit.*

– jakby specjalnie z myślą o przypadku Góreckiego – sformułowanie: „faza «burzy i naporu»”.

IV faza – „twórczości szczytowej”, „drugiej dojrzałości” (1975-1979) to faza muzyki religijnej, zapoczątkowana w *Ad Matrem*, prowadzi do apogeum osiągniętego w *III Symfonii*, a potem do *Beatus vir*. Coraz intensywniejsze włączanie doniosłego w treści tekstu o wyraźnie religijnym przesłaniu prowadzi do radykalnego zwrotu ku tradycyjnym jakościom muzycznym: melodyce, harmonii (modalnej i tonalnej), uproszczonej, ale monumentalnej obsadzie wykonawczej, a w ślad za tym ku spotęgowaniu roli ekspresji. W interpretacji M. Tomaszewskiego w fazie tej twórca zwykle „osiąga głębię i szczyt własnych możliwości”, „nabiera wiatru w żagle” (przykład 2).

V faza – „twórczości późnej” (od 1980 i nadal trwająca) to czas muzyki chóralnej religijnej, opracowań pieśni ludowych, a potem muzyki kameralnej. O fazie twórczości późnej mówi Tomaszewski jako o „momencie zagrożenia egzystencji”, o pojawieniu się w życiu „smugi cienia”, ale jednocześnie o wyzwoleniu się twórcy z „ograniczeń wewnętrznych i zewnętrznych”.

The image displays a musical score for string instruments (violin, viola, and cello) from H.M. Górecki's *Genesis*. It is divided into three systems of staves, each with three parts (vn, vl, vc). The first system (measures 4-5) shows a crescendo from *quasi f (senza decresc.)* to *mp (senza decresc.)*. The second system (measures 6-7) shows a decrescendo to *p*. The third system (measures 8-9) features *fff* dynamics and includes the instruction *sul E* for the cello part. Performance markings such as *> sempre* and accents are used throughout.

Przykład 1. H.M. Górecki, *Genesis*

3. Muzyka Góreckiego wobec historii Polski

Drogi, meandry, przez które przechodziła muzyka polska drugiej połowy XX wieku splatają się w różny sposób u różnych twórców z wydarzeniami najnowszej historii Polski. Pokolenie H.M. Górec-

The image displays two pages of a musical score for H.M. Górecki's III Symphony, Op. 66. The left page (measures 17-18) is marked with a tempo of quarter note = 58-60, "molto tranquillissimo e cantabilissimo", and "dolcissimo". It includes staves for flute (fl), oboe (ar), clarinet (cl), piano (pf), strings (S), violin I (vn I), violin II (vn II), viola (vl), and cello (vc). The right page (measures 19-20) is marked "doloroso" and "oppassionato". It includes staves for flute (fl), oboe (ar), clarinet (cl), piano (pf), strings (S), vocal soloist (S), and vocal ensemble (vn I, vn II, vl, vc). The score includes various dynamics (p, mf, mp, p) and performance instructions like "poco", "poco cresc.", and "ped. sempre".

Przykład 2. H.M. Górecki, III Symfonia, cz. I

kiego wkracza do historii muzyki wraz z przesileniem politycznym po śmierci Stalina – określanym mianem Polskiego Października 1956, momentem chwilowej „odwilży”, szczególnie wyraźnym w sferze sztuki i kultury w ogóle. Pierwszy Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień to zarazem moment debiutu kompozytorskiego Góreckiego. Lata studiów, przejście dziedzictwa, a zaraz potem fascynacja nowością (dodekafonią, serializmem, sonoryzmem) – to stan właściwy wielu polskim kompozytorom tego czasu. Z kolei rok 1968 to wypadki marcowe i sprzeciw wobec nawrotu siły oddziaływania dyktatury komunistycznej, które niejako poprzedzone zostały przełomem w twórczości Góreckiego. Jego najsilniejszym wyrazem jest *Refręn* ze swą opozycją: uproszczenie środków i wzmożenie roli ekspresji. Stopniowe przyspieszenie wypadków politycznych w latach 70-tych: rozwój opozycji, powstanie Komitetu Obrony Robotników, wybór papieża Polaka oraz I Pielgrzymka Jana Pawła II do Ojczyzny – spletają się w sposób niezwykle wyraźny z zasadniczymi przemianami stylistyczno-ideowymi w twórczości kompozytora, wyznaczonymi przez dzieła najwybitniejsze: *Ad Matrem* (1971), *Symfonię Pieśni żałobnych* (1976) i psalm *Beatus vir* (1979) dedykowany Janowi Pawłowi II. Wprowadzenie stanu wojennego w roku 1981 przypada zaś na czas dominacji tematyki religijnej i pieśni chóralnej: ludowej i kościelnej, a okres tzw. „wybicia się na wolność” w roku 1989 to dla Góreckiego czas muzyki kameralnej – przede wszystkim kwartetów smyczkowych – tzw. „twórczości późnej”. Oto rzut oka na „rytm” przemian historycznych zestrojony z fazami stylistycznymi twórczości Góreckiego.

Tabela 3. Periodyzacja twórczości H.M. Góreckiego wobec przemian w historii Polski

DROBA	THOMAS	TOMASZEWSKI	WYDARZENIA HISTORYCZNE
I. Faza wczesna 1955-1957 – konstruktywizm motoryczny, muzyka eksplozywna (<i>Sonata 2 Vn, Pieśni o radości rytmie</i>)	I. <i>Pieśni o radości i rytmie</i>	I. Faza początkowa	1956 – Chwilowa „odwilż”
II. Konstruktywizm serialny 1957-61 – muzyka witalistyczna (<i>Scontri</i>)	II. <i>Kolizje Scontri</i>	II. Faza wczesnej twórczości	
III. Faza sonorystyczna 1962-1963 – muzyka pierwotna, intensywna (<i>Genesis</i>)	III. <i>Genesis</i>		
IV. Faza konstruktywizmu redukcyjnego 1964-1970 – muzyka „uboga”, ekspresjonistyczna (<i>Refren 1965, Muzyka staropolska</i>)	IV. <i>Muzyka staropolska</i>	III. Faza twórczości dojrzałej	1968 – wydarzenia marcowe
V. Faza konstruktywizmu syntetycznego 1971-1985 – muzyka wzniosła, sakralna (<i>Ad Matrem</i>)	V. Pieśni sakralne	IV. Faza twórczości szczytowej	Lata 70-te – rozwój opozycji
SYMFONIA PIEŚNI ŻAŁOSNYCH 1976 BEATUS VIR 1979			1978 – wybór papieża Polaka 1979 – pierwsza pielgrzymka papieża do ojczyzny
	VI. <i>Szeroka woda, Miserere, Pieśni Maryjne, Pieśni Kościelne</i>	V. Faza twórczości późnej	1981 – stan wojenny
	VII. <i>Quasi una fantasia Lerchenmusik, kwartety smyczkowe</i>		1989 – pierwsze wolne wybory

Po czasie entuzjazmu we współczesnej historii Polski:

1978, 1979, 1980 – przyszedł czas Stanu Wojennego. A w twórczości Góreckiego – po fazie szczytowej, po kulminacji idei *sacrum*, można mówić o stylu późnym. Kompozytor odchodzi od wielkich i zróżnicowanych składów wykonawczych, od doniosłych przesłań w kierunku prostoty muzyki chóralnej *a capella*, do której inspiracje czerpał z kultury ludowej i kościelnej, a także w kierunku intymności kameralistyki i jej trudnych do odgadnięcia przesłań (np. *III Kwartet smyczkowy „Pieśni śpiewają”*). Sytuacja Góreckiego bliska jest opisanej przez M. Tomaszewskiego, tj. takiej, w której następuje poczucie zagrożenia egzystencjalnego i pojawia się Conradowska „smuga cienia”¹⁷.

Utwory na chór a capella

Utwory na chór *a capella* stały się w latach 1979-1988 – zasadniczym medium, poprzez które Górecki wypowiadał się jako kompozytor. Są one dziełem twórcy żyjącego jakby pod ciężarem wypadków historii własnego narodu. W tych trudnych dla Polaków latach enklawą dla kompozytora okazały się dwie sfery: mądrość ludowa i duchowość religijna. Oto dwa znamienne przykłady. Cykl sześciu pieśni ludowych *Szeroka woda* op. 39 z grudnia 1979 roku, dedykowanych krakowskiemu przyjacielom otwiera nurt utworów na chór *a capella*, charakterystyczny dla stylu późnego. Woda, polskie rzeki (Narew i Wisła), rosa, wątki świętojańskie (wianki, macierzanka) – to świat przedstawiony pieśni opartych na tradycyjnych tekstach i melodiach ze zbiorów: *Szeroka woda* (J. Gorzechowskiej) i *Jak to dawniej na Kurpiach bywało* (J. Gorzechowskiej i M. Kacurbiny). Tekst pieśni ostatniej daje do myślenia: „Szeroka woda na Wiśle / A powiem wam teraz swe myślenie. / Jak było wczoraj, tak i dziś, / Muszę ja na wieki z tobą być”. Wisła staje się metaforą polskości, a przywiązanie do niej okazuje się wyrazem poglądów i postawy twórcy wobec ziemi ojczystej. W warstwie muzycznej zauważalna jest prostota ukształtowań formalnych przy równoczesnym zróżnicowaniu typów ekspresji (drobiazgowo określonych przez kompozytora); powtarzalność schematów metro-rytmicznych, w przewadze wywodzących się z ludowej taneczności (np. oberek, mazurek), a zarazem skłonność do „zaburzania” regularności; modalne kształtowanie materii dźwiękowej, a wraz z tym niestabilność skalowa (np. w pieśni pierwszej – oscylacja skal eolskiej i doryckiej); prosta, diatoniczna melodyka (chromatyka niekiedy współdziała ze zmiennością trybów). Te cechy sytuują pieśni cyklu *Szeroka Woda* w kręgu arcydzieł – wysoce indywidualnych opracowań folkloru.

Pieśń tytułowa, a zarazem finałowa, wraz z wiele znaczącym wyznaniem („muszę ja na wieki z tobą być”) wnosi redukcję i uproszczenie ukształtowań metro-rytmicznych, rozjaśnienie aury brzmieniowo-harmonicznej (krystalizacja tonacji G-dur), rozszerzenie frazy, co wraz z określeniami ekspresji typu: *maestoso espressivo*, *lento e largo* czy *dolce espressivo* nadaje jej charakter hymniczny. Jakby kompozytor chciał owo przesłanie o przywiązaniu do ziemi ojczystej wypowiedzieć w sposób uroczysty, a jednocześnie z optymizmem (przykład 3).

¹⁷ M. Tomaszewski, *Życia twórcy punkty węzłowe*, op. cit.

molto espressivo

37

S. A. Sze - - ro - ka wo - da na Wi - śle.

T. B. Sze - - ro - ka wo - da na Wi - śle.

43

S. A. A po - wiem wam te - raz swe my - śle.

T. B. A po - wiem wam te - raz swe my - śle.

49

S. A. Jak by - lo wczó - raj, tak i dziś.

T. B. Jak by - lo wczó - raj, tak i dziś.

55

S. A. Mu - szę ja na wie - ki z to - - bą być.

T. B. Mu - szę ja na wie - ki z to - - bą być.

61 *più ff*

S. A. Mu - szę ja na wie - ki, mu - szę ja na wie - ki

T. B. Mu - szę ja na wie - ki, mu - szę ja na wie - ki

67 **molto rall.**

S. A. z to - - bą być, z to - - bą być.

T. B. z to - - bą być, z to - - bą być.

Przykład 3. H.M. Górecki, *Szeroka Woda*, pieśni ludowe na chór a capella, pieśń 5

Wymiar religijny, począwszy od *Ad Matrem* stale obecny u Góreckiego, w twórczości późnej uzyskuje nowy kształt: zmieniają się środki muzycznego wyrazu w kierunku uszlachetnionej prostoty – modlitwy śpiewanej przez chóry a capella.

Natomiast pieśń *Przybądź Duchu Świątym* op. 61 z roku 1988 ze słowami hymnu zapisanego w *Śpiewniku Kościelnym* J. Siedleckiego to modlitwa błagalna o światłość Ducha Świętego, o jego – zgodnie z nauką Kościoła – „(...) siedmiorakie dary (...)”. Prosta forma ujęta w ramy wstępu (repetycje wewnętrznie zmieniających się akordów) i wydłużonego zakończenia na słowach dodanych przez kompozytora: „Alleluja”, „Amen”, opiera się na nieregularnej powtarzalności dwóch ugrupowań na przemian. W pieśni dominuje prosty, sylabiczny śpiew, niekiedy niemal recytacja tekstu, jednolity, spokojny tok rytmiczny, cztero-, pięciogłos niemal równolegle przesuwanych akordów, budowanych niekiedy na nucie stałej. Taka jest muzyka modlitwy zbiorowej o „dar męstwa, zwycięstwa, o szczęście bez miary” – modlitwy zapisanej przez Góreckiego w roku 1988 (przykład 4).

4. Przybądź Duchu Święty

5. Daj Two - im wie - rzą - cym, W To - bie u - fa - ją - cym,
sied - mio - ra - kie da - ry, sied - mio - ra - kie da - ry.
Daj za - słu - gę mę - stwa, daj wie - niec zwy - ciesz - twa,
daj szczę - ście bez mia - ry, Daj szczę - ście bez mia - ry,
Daj szczę - ście bez mia - ry, Daj szczę - ście bez mia - ry,
Daj szczę - ście bez mia - ry, Daj szczę - ście bez mia - ry,

Przykład 4. H.M. Górecki, *Przybądź Duchu Święty* na chór mieszany *a capella*

Muzyka kameralna. Kwartety smyczkowe

Rok 1989, mimo wielkiego przełomu, „wybicia się na wolność” nie przyniósł na ogół radykalnych przewartościowań stylistycznych w twórczości kompozytorów polskich. Dla Góreckiego rozpoczął się, by tak rzec czas kwartetu smyczkowego, najszlachetniejszego gatunku muzyki kameralnej, nierzadko obecnego w tzw. twórczości późnej wielkich artystów, z oczywistym podkreśleniem późnych i ostatnich kwartetów smyczkowych Beethovena. U mistrza z Bonn kwartet był niemal stale obecny, u Góreckiego pojawia się w ostatnich latach. Ale oddziaływanie twórczości Beethovena na Góreckiego trwa niemal od jego dzieciństwa, kiedy to zafascynowany *IX Symfonią* podjął decyzję o oddaniu paletki pingpongowej w zamian za partyturę symfonii. Przejawy inspiracji beethovenowskich obserwujemy w wielu utworach Góreckiego i na bardzo różnych płaszczy-

znach¹⁸. O swym *II Kwartecie* „*Quasi una fantasia*” artysta powiedział: „To właśnie dzięki Beethovenowi mogłem napisać ten kwartet”¹⁹.

Trzy kwartety smyczkowe powstałe w latach 1988, 1990 i 2005 – poprzedzone *Triem* na klarnet, wiolonczelę i fortepian *Recitativa* i *Ariosa* „*Lerchenmusik*” (1984), czyli utworem najsilniej i najwyraźniej, bo poprzez cytaty, nawiązującym do Beethovena, a dopełnione jedynym chyba postmodernistycznym utworem kompozytora, czyli *Kleine Requiem für eine Polka* – stanowią, by tak rzec specjalny, specyficzny rozdział w twórczości Góreckiego. Jak sugeruje tytuł zapożyczony ze słynnej sonaty fortepianowej Beethovena *Quasi una fantasia*, istotną cechą kwartetów Góreckiego okazuje się niekonwencjonalność rozwiązań formalnych. Z jednej strony obecny jest element improwizacyjności, swego rodzaju niespójności, rozdrobnienia, budowania całości z wprawdzie wewnętrznie jednorodnych, ale różniących się od siebie ugrupowań, z drugiej widoczne jest myślenie tradycyjne, wręcz klasyczne, dominuje typ formy reprzyzowej i to zarówno w wymiarze makro (w odniesieniu do całości utworu), jak i mikro (w poszczególnych częściach).

Organizacja wysokości dźwięków, także mocno zróżnicowana, generując aurę brzmieniową zdominowaną przez dysonans, zarówno w układzie wertykalnym, jak i horyzontalnym tworzy niezwykle kontekst dla rzadka pojawiających się, ale przez to znaczących momentów konsonansowych rozwiązań oraz brzmień wręcz eufonicznych. Oto zakończenie *I Kwartetu*, dookreślone przez kompozytora jako *ARMONIA* (przykład 5). Mimo iż, jak zwykle u Góreckiego, przeważają tempa wolne, liczne odcienie *Adagio*, *Lento*, typ ekspresji smutku, nostalgii, rzewności, to nie brak momentów motorycznej, żywiołowej gry, niekiedy nasyconej ludową tanecznością. We fragmentach reprezentujących oba typy ekspresji zdarzają się momenty (motywy, ugrupowania) „ocierające się” o trywialność, jak gdyby na granicy stylu wysokiego i niskiego (przykład 6).

Choć kwartety reprezentują gatunek traktowany w historii muzyki jako najbardziej modelowy przykład muzyki czystej, absolutnej, to stają się u Góreckiego utworami programowymi. Tytuły *Już się zmierzcha*, *Quasi una fantasia*, ...*pieśni śpiewają* wnoszą zróżnicowane pola semantyczne. Dwa pierwsze, choć nie są muzyczne, odnoszą się do rzeczywistości właśnie muzycznej: pierwszy do pieśni Wacława z Szamotuł, drugi do *Sonaty fortepianowej* Ludwiga van Beethovena Es-dur op. 27 nr 1. Z kolei tytuł *III kwartetu*, choć jest muzyczny, odnosi się nie do muzyki, lecz do poezji W. Chlebniowa, a w gruncie rzeczy, poprzez zawarte w niej słowa: „kiedy umiera słońce – gaśnie / kiedy umierają konie – rżą / kiedy umierają trawy – schną, / kiedy umierają ludzie ...pieśni śpiewają” – do sytuacji egzystencjalnej.

Wydaje się, iż Góreckiego twórczość po roku 1980 nosi wyraźne cechy stylu późnego. Utwory na chór *a capella*, a także kameralistykę tego czasu cechuje z jednej strony: fragmentaryczność, brak spójności, dezintegracja w zakresie formy, zaś z drugiej w dalszym ciągu redukcja środków (obsada: chór *a capella*, kwartet smyczkowy), ale i sięgnięcie do nowych gatunków (wcześniej Górecki nie komponował kwartetów). Decyzja o ograniczeniu się w latach 80-tych do opracowań pieśni ludowych i kościelnych na chór *a capella* jako sposobu wypowiedzi kompozytorskiej ma w sobie coś z wyróżnionych przez Tomaszewskiego i uznanych za typowe cechy stylu późnego przekraczania granic estetycznych, odwagi bycia sobą czy nieliczenia się z presją śro-

¹⁸ T. Malecka, *Górecki Faces Beethoven*, w: Beethoven 4, M. Tomaszewski (red.), M. Chrenkoff. Akademia Muzyczna, Kraków 2009, s. 119-133.

¹⁹ A. Thomas, *op. cit.*, s. 178.

allarg.-----

385

Più Lento *allarg.-----* **Ancora Più Lento - Largo**
 (♩ = ♩)

390

allarg.-----

395

* akord słyszalny do samego końca / the chord should be heard till the very end

Przykład 5. H.M. Górecki, *I Kwartet smyczkowy „Już się zmierzcha”*

dowiska²⁰. Zarysowuje się wszakże pewna niekoherencja. Niektóre cechy wyróżnione jako typowe dla stylu późnego tego kompozytora obecne są od początku jego drogi twórczej. Reasumując, muzyka Góreckiego – począwszy od lat 80-tych – i jest, i nie jest twórczością w stylu późnym. Jest natomiast na pewno twórczością późnego modernizmu przełomu XX i XXI wieku. Ale może jednak to właśnie ta twórczość w swej

²⁰ Por. M. Tomaszewski, *Styl późny..., op. cit.*, s. 60.

74

Meno mosso (♩ = c100) **molto espressivo e ben tenuto**

79

Tempo I (Allegro ♩ = c144) **- marcato**

85

17170

Przykład nutowy 6. H. M. Górecki, *III Kwartet smyczkowy „...pieśni śpiewają”*, cz. III

z jednej strony prostocie i ograniczeniu pieśni religijnych i ludowych, a z drugiej w nostalgiczności, zadumie i niekonwencjonalności kameralistyki zostanie kiedyś określona jako styl późny w rozumieniu Wallisa, czyli jako dzieła „(...) najbardziej przejmujące, najgłębiej ludzkie – lub dzieła, które torowały drogę sztuce przyszłości (...)”²¹?

²¹ M. Wallis, *op. cit.*, s. 9.