

# Czy słuchanie muzyki minimalistycznej musi wywoływać znudzenie? O pewnym „wybryku” Henryka Mikołaja Góreckiego

## IDEA MINIMALIZMU MUZYCZNEGO WOBEC FENOMENU NUDY

Zdefiniowanie terminu „minimalizm” – odnoszonego do zjawisk artystycznych, których szczególne nasilenie na terenie Stanów Zjednoczonych przypadło na lata 60. i 70. XX wieku – wciąż przysparza badaczom niemało kłopotów. Trudno jednoznacznie wskazać, co decyduje o idiomatyczności tego fenomenu łączonego nie tylko z tak różnymi dziedzinami sztuki, jak malarstwo, rzeźba czy muzyka, ale również z postawą sytuującą się w opozycji do tzw. konsumpcyjnego trybu życia. Popularność formuły *minimal art / music* w obrębie kultury masowej wpływa na pogłębienie ambiwalencji znaczeniowej tego pojęcia, na co zwrócił uwagę Edward Strickland:

Co jakiś czas ogłasza się śmierć minimalizmu, co niechybnie jest potwierdzeniem jego aktualności. Sam termin, tak teraz szeroko stosowany, pojawił się w latach sześćdziesiątych, ale nie był wówczas ani znany, ani używany poza muzyką czy sztukami wizualnymi kojarzonymi z awangardą, a zmieniło się to dopiero w latach osiemdziesiątych, z tym, że w dalszym ciągu nikt właściwie nie wie, jak go zdefiniować [...]. Stał się częścią *lingua franca* dzięki kulturze masowej, która teraz uznała za atrakcyjne zjawiska wyśmiewane wcześniej, w rodzaju muzycznych repetycji

z „połamanych płyt”, aż po „wyłysiałą” prostotę monolitycznych rzeźb i monochromatycznych płócien<sup>1</sup>.

Mimo wspomnianych niejasności możliwe wydaje się stworzenie – w odniesieniu do muzyki, która szczególnie mnie w tym miejscu zajmuje – wykazu cech znamionujących dzieła o minimalistycznym charakterze. Do wyróżników najczęściej eksponowanych przez badaczy należą: ubóstwo wykorzystanych środków technicznych, klarowność formy oraz prostota struktury i faktury utworu artystycznego. Wszystkie te elementy pojawiają się w definicji autorstwa Stricklanda: „Minimalizm jest stylem, który znamionuje oszczędność środków, klarowność formy oraz prostota struktury i faktury”<sup>2</sup>. Keith Potter wskazuje na czynnik intencjonalności twórcy, który świadomie dąży do ograniczenia materiałowego kompozycji: „Termin [minimalizm – A.A.] zapożyczony ze sztuk plastycznych, aby opisać styl kompozycji, który

<sup>1</sup> E. Strickland, *Minimalism: Origins*, Bloomington 1993, s. 1, cyt. za: M. Hussakowska, *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Kraków 2003, s. 9–10. Wszystkie wyróżnienia, jeżeli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

<sup>2</sup> „Minimalism is a style distinguished by severity of means, clarity of form, and simplicity of structure and texture”. Zob. E. Strickland, *Minimalism: Origins*, op. cit., s. 4. Wszystkie cytaty z publikacji anglojęzycznych przytoczono w tłumaczeniu autorki artykułu.

charakteryzuje celowo uproszczone zasób środków rytmicznych, melodycznych i harmonicznych”<sup>3</sup>. Znaczenie radykalnej redukcji środków, stojącej u podłoża „ascetyczności” utworów minimalistycznych, akcentuje także Ruth Dreier: „Termin [minimalizm – A.A.] stosowany od wczesnych lat 70. do różnych praktyk kompozycyjnych, rozpowszechnionych od wczesnych lat 60., których cechy (zastój harmoniczny, stosowanie wzorów rytmicznych i repetycja) mają jako zasadniczy bodziec radykalną redukcję materiału kompozycyjnego”<sup>4</sup>. Zbigniew Skowron zauważa, iż uproszczenie języka muzycznego tych dzieł wiąże się z ograniczeniem nie tylko środków, ale także metod ich przetwarzania, co skutkuje przyjęciem powtarzalności jako podstawowej zasady kształtowania przebiegu utworu:

Para przymiotników: *minimal* i *repetitive* oddaje – w sposób komplementarny – najpełniej sens oznaczanego zjawiska. Polega ono w istocie na radykalnym ograniczeniu środków muzycznych oraz metod ich przetwarzania (np. budowy toku trójdzwiękowego). Podczas gdy materiałowy minimalizm dotyczy sfery wysokości, współbrzmień, barw, wreszcie, co bodaj najważniejsze – rytmu, redukcja metod polega na przyjęciu powtarzalności jako podstawowej zasady kształtowania przebiegu muzycznego. Tak pojęta repetycja zyskuje nieznaną przedtem w tradycji Zachodu sens strukturalny i estetyczny, stając się ponadto źródłem oryginalnych jakości percepcyjnych<sup>5</sup>.

Repetytywny sposób prezentowania materiału dźwiękowego oraz uprzywilejowanie prostoty strukturalnej w dziełach minimalistycznych może przyczynić się do wywołania wrażenia monotonii i – w konsekwencji – zniecierpliwienia czy znudzenia. Dużo zależy oczywiście od indywidualnych predyspozycji słuchacza, jego przygotowania i doświadczenia w percypowaniu łączonych z nurtem *minimal music* kompozycji – tak różnych od nakierowanych na narracyjność utworów z XVIII czy XIX wieku. Wydaje mi

się jednak, że poszukiwanie przyczyn dezorientacji, w jaką wprawiają publiczność dzieła oparte na jednorodnych schematach melodycznych, rytmicznych czy harmonicznych, wyłącznie w niekompetencji bądź ignorancji odbiorcy nie jest w pełni uprawnione. W tak radykalny sposób ujmuje ów problem Susan Sontag: „Nie ma, rozsądnie rzecz ujmując, czegoś takiego jak nuda. Nuda jest tylko inną nazwą dla określonego rodzaju frustracji. A nowe języki, którymi przemawia interesująca sztuka naszych czasów, są frustrujące dla wrażliwości wykształconych ludzi”<sup>6</sup>, a za nią – Frances Colpitt: „Nuda niezbędnie oddaje raczej stan umysłu widza niż jakąkolwiek cechę charakterystyczną przedmiotu. Źródło problemu tkwi w nieprzygotowaniu publiczności, której większa część nie jest zaznajomiona z teoretycznymi związkami tej wysoce konceptualnej sztuki”<sup>7</sup>.

Źródłem powstania nudy (bądź jej braku) doszukiwałam się raczej w charakterze interakcji zachodzącej między mniej lub bardziej kompetentnym słuchaczem a twórcą, który – wykorzystując swój talent i umiejętności – decyduje o określonym kształcie, koncepcji dzieła muzycznego, a także, co równie istotne, uwzględnia zdolności percepcyjne odbiorcy. Obecność kompozytorów minimalistycznych, chociażby Philipa Glassa, w zbiorowej świadomości, powszechna rozpoznawalność ich dokonań, stanowi potwierdzenie trafnego, jak sądzę, spostrzeżenia Lucy R. Lippard: „Dobra sztuka nigdy nie jest nudna, niezależnie od tego, jak bardzo jest oszczędna”<sup>8</sup>. Możliwość wykreowania – charakterystycznej dla osiągnięć z kręgu *minimal music* i decydującej o zawieszeniu porządku rzeczywistości, a więc uniknięciu nudy – medytacyjnej, „utopijnej” atmosfery zależy zarówno od starań twórcy, jak i wysiłków czy dobrej woli

<sup>3</sup> K. Potter, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge 2000, cyt. za: J. Miklaszewska, *Minimalizm w muzyce polskiej*, Kraków 2003, s. 21.

<sup>4</sup> R. Dreier, *Minimalism*, [w:] *The New Grove Dictionary of American Music*, red. W.H. Hitchcock, S. Sadie, London 1986, cyt. za: J. Miklaszewska, *Minimalizm w muzyce polskiej*, op. cit., s. 21.

<sup>5</sup> Z. Skowron, *Nowa muzyka amerykańska*, Kraków 1995, s. 353.

<sup>6</sup> „There is, in a sense, no such thing as boredom. Boredom is only another name for a certain species of frustration. And the new languages which the interesting art of our time speaks are frustrating to the sensibilities of educated people”. Zob. S. Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York 1966, s. 303.

<sup>7</sup> „Boredom necessarily describes the spectator’s state of mind rather than any characteristic of the object. The root of the problem is in the unpreparedness of the audience, most of whom were not familiar with the theoretical concerns of this highly conceptual art”. Zob. F. Colpitt, *The Issue of Boredom: Is it Interesting?*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 43 nr 4, s. 360.

<sup>8</sup> „Good art is never boring no matter how spare it is”. Zob. L.R. Lippard, *New York Letter: Recent Sculpture as Escape*, „Art International” 10 nr 2, s. 50.

słuchacza. Poddanie się temu unikatowemu nastrojowi pozwala czerpać satysfakcję z „przyswajania” dzieła oraz koncentrować się na elementach (np. wymiarze temporalnym), które w kompozycjach opartych na tradycyjnych wzorcach uważane by były za mniej istotne. Kwestię tę wyeksponował Henry Geldzahler, komentując aspekt odbioru filmu *Sleep* Andy’ego Warhola:

To, co jawi się jako nudne, wiąże się z eliminacją zdarzeń, wypadków, historii, dźwięku i poruszającej się kamery... Im mniej dzieje się na ekranie, tym bardziej stajemy się usatysfakcjonowani niemal niczym i uznajemy za interesujące najdrobniejsze zmiany w układzie ciała śpiącego lub w najmniejszym ruchu kamery<sup>9</sup>.

Opis ten znakomicie oddaje specyfikę dzieł minimalistycznych, streszczającą się w formule „jedność w wielości” – wykorzystana w nich na szeroką skalę zasada powtarzalności pozwala twórcom, paradoksalnie, wyeksponować to, co zmienne i wymykające się schematom. W analogiczny sposób rozumie kwestię odrębności dokonań z nurtu *minimal music* Krzysztof Szwałgier, zestawiając je z elementami przyrody żywej i nieożywionej<sup>10</sup>:

Przed utworem makrochronicznym, sekwencyjnym i stałym w swym kształcie stajemy tak, jak wobec brzegu morza, gór, deszczu, łąki, chmur na niebie lub w ogóle jakiegokolwiek krajobrazu. Fale morskie wciąż nadpływają – takie same, ale przecież nie identyczne. Ogień hipnotyzuje nieustannie zmiennością, migotliwością tego, co jednorodne. Las – i każda z jego cząstek – przejawia bogactwem odmienności „takich samych” składników<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> „What appears boring is the elimination of incident, accident, story, sound, and the moving camera... As less and less happens on the screen, we become satisfied with almost nothing and find the slightest shift in the body of the sleeper or the least movement of the camera interesting enough”. Zob. H. Geldzahler, *Some Notes on Sleep*, [w:] *Film Culture Reader*, red. A.P. Sitney, New York 1970, s. 300–301.

<sup>10</sup> Krzysztof Szwałgier ukuł termin „muzyka naturalna” w odniesieniu do dorobku twórców związanych z nurtem *minimal music*.

<sup>11</sup> K. Szwałgier, *Muzyka naturalna – marzenie i fakt*, [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. L. Polony, Kraków 1986, s. 43.

## KONCERT KLAWESYNOWY HENRYKA MIKOŁAJA GÓRECKIEGO – REMEDIUM NA NUDE

Idee minimalizmu muzycznego szybko przeniknęły do Europy, w tym także do Polski. Jak komentuje Wim Mertens: „Ich muzyka [minimalistów – A.A.] rozwinęła się w Ameryce w latach sześćdziesiątych i w ciągu lat siedemdziesiątych stała się popularna także w Europie. W tym samym okresie muzyka amerykańska zdawała się wpływać na lub inspirować ogromną liczbę europejskich kompozytorów [...]”<sup>12</sup>. Koncepcje amerykańskich twórców zapłodniły wyobraźnię znacznej części polskich kompozytorów, spośród których bodaj największe uznanie na arenie międzynarodowej (m.in. za sprawą ogromnego sukcesu *III Symfonii „Pieśni żalonych”*) zyskał Henryk Mikołaj Górecki. Uważany za reprezentanta *spiritual minimalism*<sup>13</sup>, autor *Koncertu klawesynowego* umiejętnie łączy w swoich dziełach elementy muzycznej tradycji (wpływ twórczości ludowej i religijnej<sup>14</sup>) z nowoczesnymi osiągnięciami (technika repetytywna, sonoryzm), co wzbogaca jego kompozycje o wymiar duchowy i nadaje im iście medytacyjny charakter. Wiele dokonań Góreckiego, zwłaszcza tych z lat 70., cechuje formalny rozmach, monumentalność, uprzywilejowanie spowolnionej narracji muzycznej i obsady wokально-instrumentalnej, statyczność. Na tym tle *Koncert na klawesyn (lub fortepian) i orkiestrę smyczkową* op. 40 (1980) jawi się jako unikat czy – jak go określał sam kompozytor – „wybryk”<sup>15</sup>. O kulisach powstania dzieła w taki sposób opowiadał jego zleceńodawca – Andrzej Chłopecki:

<sup>12</sup> „Their music [minimalists’ – A.A.] developed in the 1960s in America, and during the seventies became very successful in Europe as well. At the same time the American music seems to have influenced or inspired a great number of European composers [...]”. Zob. W. Mertens, *American Minimal Music*, przeł. J. Hautekiet, New York 1988, s. 11.

<sup>13</sup> Zob. K.R. Schwarz, *Minimalists*, London 1996, s. 216–217.

<sup>14</sup> W przypadku Góreckiego inspiracją tradycją religijną ogranicza się w zasadzie wyłącznie do jej chrześcijańskiej odmiany.

<sup>15</sup> Zob. A. Thomas, *Górecki*, przeł. E. Gabryś, Kraków 1998, s. 155. Jak zauważa badacz: „Jest to kompozycja skonstruowana w sposób wyjątkowy, odbiegająca nieoczekiwanie od bezpośrednio poprzedzających ją, posepniejszych w nastroju arcydzieł” (ibidem, s. 157). Zdaniem Joanny Miklaszewskiej, unikatowość tego utworu tkwi w dokładnej realizacji postulatów *minimal music*, w związku z czym *Koncert klawesynowy* może być uznany za „typowo minimalistyczny” (J. Miklaszewska, *Minimalizm w muzyce polskiej*, op. cit., s. 127).

Od 1977 roku robiłem w Radiu cykl zatytułowany „Forum Kompozytora”. To były dwa razy w roku specjalne akcje polegające na tym, że przez tydzień codziennie pojawiały się audycje poświęcone wybranemu kompozytorowi – o różnych porach dnia: a to rano, a to po południu, a to wieczorem, a to większe formy, a to komentarz, a to czysty program. Wszystko kończyło się w niedzielę transmisją koncertu, w którym prezentowany był nowy, zamówiony na tę okazję utwór tego kompozytora [...]. W 1980 roku bohaterem Forum był Górecki i całość kończyła się w siedzibie ówczesnego WOSPRiTV w Katowicach prawykonaniem jego *Koncertu klawesynowego*. Wiedziałem, że Elżbieta Chojnacka chciała od Góreckiego dostać utwór, ale nie mogła się z nim skontaktować, poza tym chyba rok wcześniej była rocznica Wandy Landowskiej, no i mieliśmy też całą dekadę wyłącznie muzyki wokalnie-instrumentalnej u Góreckiego. Pomyślałem, żeby to przełamać na coś instrumentalnego, i to nie czterdziestominutowego, ale właśnie krótkiego – i zaproponowałem mu napisanie *Koncertu klawesynowego*<sup>16</sup>.

Ten instrumentalny<sup>17</sup>, niezwykle lakoniczny utwór spotkał się w gronie krytyków z mieszanymi odczuciami. W Stanach Zjednoczonych został okrzyknięty arcydziełem minimalizmu<sup>18</sup>, natomiast na polskim gruncie przyjęto go z większą rezerwą. Obiekcje wyrażała m.in. Małgorzata Gąsiorowska, pytając: „Dokąd zmierza Górecki ze swymi »dwoma akordami na krzyż«? Z maksymalnym uproszczeniem faktury? Ze swoją quasi-bachowską [...] tonalną płaswicą, okraszoną już to »wierzchową«, już to »dziadowską« nutą smyczków?”<sup>19</sup>. Surową opinię wyraził także Mieczysław Tomaszewski, za co kompozytor żywił do niego przez wiele lat urazę:

W roku 1980 Elżbieta Chojnacka prezentowała w Filharmonii Narodowej Góreckiego *Koncert klawesynowy*. Wydawało mi się, że jestem z nim w tak bliskich relacjach, że zapytany, mogę szczerze wyrazić swoje wrażenie z wykonania. Powiedziałem niby to dowcipnie, a nieostrożnie, że to, co

z tego koncertu przede wszystkim zapamiętam, to chyba rudą czuprynę Chojnackiej, walczącej z instrumentem. Muszę przyznać, że idea uporczywej repetytywności, konstytutywna dla tego utworu, a inspirowana ówczesnym trendem *minimal music* – do dziś mi nie odpowiada, stąd też entuzjazmu nie wykazałem<sup>20</sup>.

Zdarzały się jednak komentarze utrzymane w apologetycznym tonie, autorstwa m.in. Teresy Maleckiej:

Krótki, zgrabny i instrumentalnie efektowny – chciałoby się powiedzieć – utwór lekki, przyjemny do słuchania, dający, jak sądzę, satysfakcję wykonawcy. Utwór, który jak na Góreckiego z ostatnich lat – zaskakuje, onieśmiela. [...] po tych dziełach największych, najdonioślejszych w polskiej kulturze, powstaje takie efektowne „cacko”<sup>21</sup>.

Z biegiem lat renoma tego trudnego do sklasyfikowania utworu Góreckiego wzrosła na tyle, że jego wykonanie – zgodnie z relacją Elżbiety Chojnackiej – spotyka się z entuzjazmem publiczności niemal na całym świecie. Wydaje się to zrozumiałe, bowiem dwuczęściowy<sup>22</sup> *Koncert klawesynowy* tchnie istic góralską energią ujętą w karby aforystycznej formy, ma dynamiczny i pełen werwy charakter. O wyraźnej inspiracji kompozytora estetyką barokową świadczy zarówno obsada wykonawcza, jak i określony sposób wykorzystania instrumentów, przeprowadzania dialogów między partiami solo i tutti. Górecki następująco opisywał tkankę muzyczną swojego dzieła: „Część pierwsza jest stałym nakładaniem się dwóch głosów – cantus firmus (smyczków) i figuracji (solo), część druga natomiast odwraca tę dwoistość, tworząc zestawione z sobą kontrasty tutti – solo. Często prosty pomysł kryje się za poważniejszą decyzją”<sup>23</sup>. Na podstawie przytoczonej charakterystyki nietrudno

<sup>16</sup> B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki. Portret w pamięci*, Kraków 2013, s. 420.

<sup>17</sup> *Koncert klawesynowy* jest pierwszym należącym do głównego nurtu twórczości kompozytora dziełem instrumentalnym od czasów *Canticum graduum* i *Muzyczki IV*.

<sup>18</sup> Zob. L. Davies, *Górecki*, [w:] *Contemporary Composers*, red. B. Morton, P. Collins, Chicago–London 1992.

<sup>19</sup> Cyt. za: <http://culture.pl/pl/dzielo/henryk-mikolaj-gorecki-koncert-na-klawesyn> (17.07.2015).

<sup>20</sup> B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki. Portret w pamięci*, op. cit., s. 115.

<sup>21</sup> Cyt. za: <http://culture.pl/pl/dzielo/henryk-mikolaj-gorecki-koncert-na-klawesyn> (17.07.2015).

<sup>22</sup> Części utworu (*Allegro molto* i *Vivace*) połączone są *attacca*, co intensyfikuje wrażenie jednorodności charakteru tej kompozycji. Zdaniem Adriana Thomasa, ogniwa zostały jednak zestawione na zasadzie kontrastu: pierwsze przypomina badaczowi preludium chorałowe, drugie zaś – świecki taniec. Cezure (i jednocześnie łącznik między ustępami) stanowi pojawiający się nieoczekiwanie akord D-dur z tercją pikardyjską, umożliwiającą przesunięcie trybu z moll do dur. Zob. A. Thomas, *Górecki*, op. cit., s. 157.

<sup>23</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 156.

się zorientować, że kompozytor dokonuje rewizji tradycyjnego schematu koncertu, zgodnie z którym instrumentowi solowemu zostaje przypisana funkcja melodyczna, towarzyszenie spełnia zaś rolę „podpory harmonicznego”. Figuracyjna partia klawesynu w pierwszej części dzieła stanowi komentarz do lirycznego tematu (o wąskim ambitusie) prowadzonego przez smyczki w długich wartościach rytmicznych. Jak zatem sugeruje Teresa Malecka, role tutti i sola wydają się odwrócone<sup>24</sup>.

W *Koncertie klawesynowym* Górecki chętnie nawiązuje do idei minimalizmu, warunkujących także „kształt” jego wcześniejszych utworów: *Chorusu I* i *Refrenu*. Jak już wspomniałam, metoda redukcjonistyczna w interpretacji kompozytora zyskuje nieco inne oblicze, jawiące się jako pokłosie silnej fascynacji autora *Beatus vir* elementami tradycji muzycznej. Poza wpływami estetyki barokowej, dochodzącymi do głosu przede wszystkim w drugiej części dzieła (opartej na – utrzymanych w technice koncertującej – dialogach solo-tutti<sup>25</sup>), warta odnotowania jest struktura motywów pojawiających się w partiach klawesynu i innych instrumentów – świadcząca o inspiracji Góreckiego melodią pieśni kościelnych i twórczością ludową. Jak zauważa Malecka, kształt występującej w środkowym odcinku pierwszego ogniwa figury, na którą składa się ruch w dół w obrębie tercji i skok o sekstę w górę na słabej części taktu, nasuwa skojarzenia z frazą zaczerpniętą z kompozycji *Ludu mój, ludu*<sup>26</sup>. Ustęp w tempie *Vivace* – okreśłany przez Adriana Thomasa jako taniec świecki – stanowi natomiast bezpośrednio nawiązanie do tańca ludowego, co ilustruje obecność figuracji melodycznych o określonej strukturze, krzyżujących się rytmów synkopowanych, charakterystycznych układów harmonicznym i silnych fraz kadencyjnych.

Pragnienie przywołania elementów tradycji muzycznej znamionuje ponadto formalny wymiar

*Koncertu klawesynowego*. O ile binarne zestawienie *Allegro molto – Vivace* ma niewiele wspólnego z 3-częściowym schematem typowym dla koncertu barokowego i klasycznego<sup>27</sup>, o tyle budowa pierwszego ogniwa wykazuje cechy regularności. Składa się ono z trzech odcinków (ABA'), z których kontrastujące *mutatio*, utrzymane w odmiennym metrum, odznacza się największym bogactwem harmonicznym i kolorystycznym (chromatyzacja partii klawesynu, przebiegi wykraczające poza centrum tonalne). Powracający w części A' inicjalny materiał tematyczny ulega – zgodnie ze zwyczajem – modyfikacjom, umożliwiającym wyeksponowanie kluczowego dla tego fragmentu i wielokrotnie przywoływanego interwału: trytonu (e-b).

O silnej inspiracji Góreckiego ideami minimalizmu świadczy przede wszystkim wykorzystanie powtarzalności jako podstawowej zasady kształtowania przebiegu muzycznego utworu. Jak odnotowała Joanna Miklaszewska, wśród pojawiających się w dziele motywów daje się wyróżnić trzy ich rodzaje: motywy oparte na dźwiękach gamy, motywy oparte na skoku i współbrzmienia<sup>28</sup>. Kompozytor „przędzie” tkankę muzyczną *Koncertu klawesynowego*, wielokrotnie przywołując wyszczególnione figury w tej samej lub w nieco zmienionej formie. Do postulatów *repetitive music* nawiązuje ponadto warstwa rytmiczna utworu, zdominowana przez jednorodny, motoryczny puls, determinujący charakter tego dzieła – będącego w istocie rodzajem *perpetuum mobile*. Wykorzystanie ostinatowych schematów melodyczno-rytmicznych można uznać za realizację minimalistycznych idei prostoty i oszczędności środków.

*Koncert klawesynowy* Góreckiego znacznie jednak odbiega, moim zdaniem, od „wzorcowych” dzieł łączonych z nurtem *minimal music*. Wprowadzenie niezmiennego, jednorodnego pulsacji rytmicznej nie wywołuje w tym przypadku – dzięki zastosowaniu żywego tempa – efektu bezruchu, statyczności. Trudniej też zatem wykreować kontemplacyjny czy wręcz religijny

<sup>24</sup> Zob. T. Malecka, *O Koncercie klawesynowym Góreckiego*, [w:] *Mieczysławowi Tomaszewskiemu w 60-lecie urodzin*, red. T. Malecka, Kraków 1984, s. 111. Efekt nieprzystawalności obu partii multiplikuje wykorzystanie zróżnicowanych miar metrycznych: 12/8 i 6/4.

<sup>25</sup> W *Koncercie klawesynowym* daje się także wskazać silną inspirację Góreckiego polifonią barokową, czego poświadczeniem są chociażby imitacyjne dialogi między solo i tutti na początku drugiego ogniwa dzieła. Warto przy tej okazji dodać, że wykorzystanie techniki polifonicznej stanowi wyróżnik znacznej części utworów minimalistycznych.

<sup>26</sup> T. Malecka, *O Koncercie klawesynowym...*, op. cit., s. 111.

<sup>27</sup> W XVII i XVIII wieku komponowano koncerty dwuczęściowe (np. *III Koncert brandenburski* Jana Sebastiana Bacha ma taką formę), jednak należały one do wyjątków.

<sup>28</sup> J. Miklaszewska, *Minimalizm w muzyce polskiej*, op. cit., s. 126–127. Motywy gamowe i te oparte na skoku dominują w pierwszej części, natomiast powtarzane współbrzmienia zyskują na znaczeniu w drugim ogniwie dzieła.

nastrój, przenikający wokalnie-instrumentalne utwory Góreckiego. Tego rodzaju odbiór kompozycji uniemożliwia ponadto wykorzystanie instrumentu o bardzo silnym wolumenie i mało eufonicznym brzmieniu – klawesynu. Wyeksponowanie „szorstkości”, nieokiełznania dźwięku świadczy o wpływie estetyki muzyki góralskiej, z właściwą jej duchową werwą i spontanicznością. Dodatkową przeszkodą dla podtrzymania medytacyjnej atmosfery jest sposób traktowania instrumentu solowego, którego partia obfituje w efektowne popisy i wirtuozowskie przebiegi rodem z XIX-wiecznego koncertu brillant. Ostatnie wreszcie novum – respektowanie przez Góreckiego możliwości percepcyjnych słuchacza (lakoniczność i przejrzystość formalna, umiejętne rozplanowanie dramaturgii) – prawdopodobnie w znacznym stopniu przyczyniło się do tak dużej popularności i uznania, jakim cieszy się *Koncert klawesynowy* na arenie międzynarodowej.

## W STRONĘ FINAŁU

*Koncert klawesynowy* Henryka Mikołaja Góreckiego stanowi próbę ukazania innego, mniej przewidywalnego „oblicza” muzyki minimalistycznej, kojarzonej zazwyczaj ze spowolnioną narracją i hipnotyczną aurą. W rozumieniu autora *Refrenu* technika repetytywna może koegzystować z góralską energią, witalizmem i spontanicznością, a obecność powtarzalnych formuł melodyczno-rytmicznych nie musi warunkować braku swobody. Komponując swój „wybryk”, Górecki udowodnił, że potrafi odnieść się z dystansem nie tylko do idei minimalizmu muzycznego, ale także do własnego dorobku i idiomu artystycznego. Jako znany twórca monumentalnych dzieł o podniosłym charakterze, autor *Beatus vir* zdecydował się na zboczenie z obranej trasy, na refleksję nad swoim dotychczasowym statusem, który – nie tylko dla słuchaczy, ale też dla niego samego – mógł stanowić pewien balast.

Interpretowana w niniejszym artykule kompozycja jest, jak się wydaje, dobrą ilustracją wygłoszonej wcześniej hipotezy o źródłach powstawania nudy. Namysł nad specyfiką *Koncertu klawesynowego* i jego recepcją wśród odbiorców skłania do przypuszczeń, iż proces nadawania znaczeń całościom syntaktycznym, wzbudzania zainteresowania publiczności, przebiega na drodze wzajemnego ścierania się

idei i umiejętności twórcy z predyspozycjami słuchacza. Górecki dowiódł swoim „wybrykiem”, że – przy odpowiednim rozplanowaniu – nawet oszczędne w środkach i maksymalnie uproszczone dzieło może stać się frapującym lub co najmniej godnym uwagi zjawiskiem.

## BIBLIOGRAFIA

- Bolesławska-Lewandowska Beata, *Górecki. Portret w pamięci*, PWM, Kraków 2013.
- Colpitt Frances, *The Issue of Boredom: Is It Interesting?*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 43 nr 4.
- Davies Louis, *Górecki*, [w:] *Contemporary Composers*, red. Brian Morton, Pamela Collins, St. James Press, Chicago–London 1992.
- Dreier Ruth, *Minimalism*, [w:] *The New Grove Dictionary of American Music*, red. Wiley H. Hitchcock, Stanley Sadie, Macmillan Publishers, London 1986.
- Geldzahler Henry, *Some Notes on Sleep*, [w:] *Film Culture Reader*, red. Adams P. Sitney, Cooper Square Press, New York 1970.
- Hussakowska Maria, *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Wydawnictwo Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.
- Lippard Lucy R., *New York Letter: Recent Sculpture as Escape*, „Art International” 10 nr 2.
- Malecka Teresa, *O Koncercie klawesynowym Góreckiego*, [w:] *Mieczysławowi Tomaszewskiemu w 60-lecie urodzin*, red. Teresa Malecka, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 1984.
- Mertens Wim, *American Minimal Music*, przeł. Jan Hautekiet, Pro/Am Music Resources Inc., New York 1988.
- Miklaszewska Joanna, *Minimalizm w muzyce polskiej*, Musica Iagellonica, Kraków 2003.
- Potter Keith, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- Schwarz K. Robert, *Minimalists*, Phaidon Press, London 1996.
- Skowron Zbigniew, *Nowa muzyka amerykańska*, Musica Iagellonica, Kraków 1995.
- Sontag Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1966.

Strickland Edward, *Minimalism: Origins*, Indiana University Press, Bloomington 1993.

Szwajgier Krzysztof, *Muzyka naturalna – marzenie i fakt*, [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. Leszek Polony, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 1986.

Thomas Adrian, *Górecki*, przeł. Ewa Gabrys, PWM, Kraków 1998.

<http://culture.pl/pl/dzielo/henryk-mikolaj-gorecki-koncert-na-klawesyn> (17.07.2015).

## SUMMARY

**Anna Al-Araj**

If listening to minimal music has to lead to boredom? The case of one „prank” by Henryk Mikołaj Górecki

In my article I try to analyze the idea of minimalism in the context of boredom. I make a comparison between different definitions of the minimal art, including those ones which emphasize a sociological aspect of this phenomenon (by Susan Sontag, Frances Colpitt, Lucy R. Lippard, Henry Geldzahler), and hypothesize what is the reason of particular listeners' reactions (such like frustration, anger, disappointment, impatience and - finally - boredom). I claim that it is not only the audience's fault that one piece of art or music does not seem suggestive, clear and familiar for us; it is dependent on the composer's imagination and used methods or techniques as well. I refer to a Henryk Mikołaj Górecki's famous minimal work (called a „prank” by the composer himself), *Concert for Harpsichord (or Piano) and String Orchestra* op. 40, to prove this argument. I show that repetitiveness, simplicity or severity of means can be used in a very inventive way and make us feel interested, involved in listening to music.

### Keywords

minimal music, boredom, Henryk Mikołaj Górecki, *Concert for Harpsichord (or Piano) and String Orchestra* op. 40