

Redukcjonizm w twórczości fletowej Henryka Mikołaja Góreckiego z lat 1986–1996

DOI: 10.14746/rfn.2021.22.8

WPROWADZENIE

Postępujące zmiany w muzyce XX wieku dotyczyły m.in. kreatywnego podejścia do tradycyjnej instrumentacji. W nowoczesny sposób zaczęto wykorzystywać potencjał konwencjonalnych instrumentów w powierzanych im partiach solowych, które nie tylko były kreowane w tradycyjnej postaci jako wiodące dla danego utworu struktury melo-rytmiczne, ale też mogły kształtować narrację utworu poprzez eksponowanie walorów brzmieniowych związanych z rozszerzonymi środkami artykulacyjnymi. Wykorzystanie potencjału brzmieniowego tych instrumentów było podkreślane poprzez zestawianie ich w niekonwencjonalne składy instrumentalne. Wyżej wymienione tendencje przyczyniły się do rozszerzenia korpusu dzieł dla wybranych instrumentów, przy czym ich makroforma organizowana była w bardzo indywidualny sposób i na ogół nie realizowała żadnego wzorca apriorycznego. Jeśli z kolei wykorzystywano gatunki już istniejące, to instrumenty realizujące partie wiodące zestawione były w nietradycyjne obsady wykonawcze. Wobec opisanych zmian w centrum zainteresowań kompozytorów znalazł się także modernizowany pod względem konstrukcyjnym flet, którego unowocześniona budowa pozwalała na rozwijanie jego możliwości technicznych, a w konsekwencji także i brzmieniowych.

Kompozycje fletowe Henryka Mikołaja Góreckiego powstawały w różnych okresach jego twórczości, prezentując rozmaite możliwości wyrazowe i walory brzmieniowe tego instrumentu, dzięki wykorzystaniu nowych środków artykulacyjnych, sposobów kształtowania melodyki oraz zaktywizowaniu partii fletu w organizację zmiennej i często złożonej narracji rytmicznej. Wybrane dla niniejszej refleksji dzieła fletowe Góreckiego wpisują się w ogólne tendencje warsztatowo-stylistyczne panujące w muzyce XX wieku. Wśród tych tendencji można wskazać na: różnorodność i pluralizm stylistyczny, inspiracje innymi kulturami, wprowadzanie nowych technik kompozytorskich posługujących się często nowymi mediami, wyczerpanie systemu tonalnego i funkcyjnego, szczególne uwrażliwienie na walory dźwięku, faktury (już od Debussy'ego) i czynnik metro-rytmiczny, wykorzystanie rozszerzonego materiału dźwiękowego oraz wprowadzenie nowej notacji muzycznej. Wobec tego reprezentują one zarówno przemiany w twórczości kompozytora, jak również – w szerszej perspektywie – przemiany w polskiej muzyce tamtych czasów. Przedmiotem badań są trzy kameralne utwory fletowe Góreckiego, pochodzące z jednej dekady: *For you, Anne-Lill* op. 58 na flet i fortepian (1986), *Good Night* op. 63 na sopran, flet altowy, fortepian i trzy tam-tamy (1990) oraz *Valentine Piece* op. 70 na flet

i dzwonek (1996). We wszystkich analizowanych dziełach instrumentem wiodącym jest flet, który uzyskuje szczególną funkcję w niekonwencjonalnych zespołach kameralnych. W analizach nie uwzględniono natomiast trzech innych dzieł Góreckiego z wiodącą partią fletu, tj.: *Concerto-Cantate* op. 65 na flet i orkiestrę (1992) – dzieło to nie zostało wliczone do badań ze względu na przyjęte kryterium obsady kameralnej – oraz *Trzy diagramy* na flet solo (1959) – ta kompozycja Góreckiego stanowiła przedmiot refleksji w artykule opublikowanym na łamach „Kwartalnika Młodych Muzykologów UJ”¹ – a także *Diagram IV* op. 18 (1967), który nie został jak dotąd wydany. Analizowane i interpretowane kompozycje należą do dzieł mało znanych i rzadko wykonywanych, jednak pozwalają wykazać charakterystyczną ewolucję stylu Góreckiego oraz jego indywidualne podejście do wyzyskania potencjału tkwiącego w brzmieniu i możliwościach technicznych fletu.

MINIMALIZM A REDUKCJONIZM

Minimalizm narodził się w latach sześćdziesiątych XX wieku na gruncie twórczości amerykańskich kompozytorów. Sam termin *minimal music* został wprowadzony przez Michaela Nymana w 1986 roku w czasopiśmie „The Spectator”. Nyman jako pierwszy poświęcił także w swojej książce rozdział twórcom minimalizmu, wymieniając wśród nich La Monte Younga, Terry’ego Rileya, Philipa Glassa czy Steve’a Reicha jako istotnych twórców tego kierunku². Kompozytorzy związani z minimalizmem prezentowali nowe strategie kompozytorskie, obejmujące „przesłanki estetyczne, kulturowe, socjologiczne”³, dystansując się od postulatów awangardy.

Najistotniejszą cechą tego kierunku jest znaczne ograniczanie materiału dźwiękowego, środków technicznych, a także obsady oraz repetytywność – przyjęcie, że powtarzalność jest podstawową zasadą

kształtowania przebiegu muzycznego. Do zasadniczych cech minimalizmu w muzyce zaliczają się:

[...] wielokrotna powtarzalność jako cecha techniki kompozytorskiej, ograniczenie materiału muzycznego oraz stosowanych technik, statyczność formy, wolno, stopniowo następujące zmiany w przebiegu muzycznym, neotonalność, występowanie długich dźwięków i długo trwających współbrzmień, zanik melodii, występowanie małych motywów muzycznych, charakter kontemplacyjny i medytacyjny⁴.

Dla amerykańskich kompozytorów ważnym aspektem było podłoże filozoficzne, mające swoje źródło w kulturach pozaeuropejskich – powtarzalne struktury melodyczno-rytmiczne towarzyszyły rytuałom oraz medytacji. Natomiast nowy rodzaj duchowości w Europie wykształcił się, czerpiąc z religii chrześcijańskiej, i został określony jako *spiritual minimalism*⁵. Dzieła Góreckiego (szczególnie wokalnie-instrumentalne) oraz Wojciecha Kilara są często przypisywane nowej europejskiej odmianie minimalizmu. W twórczości Góreckiego redukcja środków muzycznych na rzecz określonego charakteru dzieła stała się cechą idiomatyczną dla jego późniejszej twórczości po 1964 roku. Krzysztof Droba określił tę technikę mianem redukcjonizmu konstruktywistycznego⁶, w której kompozytor wykorzystuje „materiałowe minimum”⁷.

Dzieła Góreckiego jednak nie wpisują się w nurt minimalizmu, przede wszystkim przez to, że są niezwykle ekspresyjne i niosą ze sobą ogromny ładunek energetyczny. Ze względu na charakterystyczne wykorzystanie przez kompozytora cech minimalizmu redukcja określonych elementów dzieła muzycznego może być rozpatrywana w kontekście techniki kompozytorskiej, która celowo ogranicza wykorzystane środki na rzecz osiągnięcia odpowiedniego wyrazu. Redukcja wybranych środków służy najczęściej do wzmocnienia i podkreślenia intensywnej ekspresji. Szczególną cechą minimalizmu jest pierwszoplanowość materiału muzycznego oraz jego organizacji,

¹ W. Sucharska, *Awangardowe techniki kompozytorskie w Trzech diagramach na flet solo Henryka Mikołaja Góreckiego*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2016, nr 31(4).

² J. Miklaszewska, *Minimalizm w muzyce polskiej*, Kraków 2003, s. 15.

³ K. Kiwała, *Twórczość religijna Henryka Mikołaja Góreckiego a minimalizm*, [w:] *Sacrum i element narodowy w muzyce Wojciecha Kilara*, red. J. Skorek-Münch, Rzeszów 2017, s. 116.

⁴ J. Miklaszewska, op. cit., s. 15.

⁵ K.R. Schwarz, *Minimalists*, London 1996, s. 217. Cyt. za: J. Miklaszewska, op. cit., s. 11.

⁶ K. Droba, *Górecki Henryk Mikołaj*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 3, red. E. Dziębowska, Kraków 1979, s. 429.

⁷ Ibidem.

natomiast w twórczości Góreckiego najważniejszy staje się przede wszystkim wyraz płynący z kompozycji, ukazujący się najwyraźniej w dziełach wokalnoinstrumentalnych, których warstwa semantyczna jest szczególnie dopracowana. W momencie, gdy twórczość amerykańskich minimalistów odnosi się do bezosobowych rytuałów czy bliżej nieokreślonego absolutu, twórczość Góreckiego jednoznacznie skierowana jest do określonego Boga. Powtarzalna struktura oraz statyczność dramaturgii nawiązują natomiast do pewnej praktyki, której genezę dostrzegamy w religijności ludowej, polegającej na tym, iż modlitwa nabiera cech medytacyjnych (np. powtarzalność formuł w litaniach czy różańcu) i pełni dzięki temu szczególną rolę. Asceza środków oraz rzewność bez patosu wpisują się w sferę kontemplacyjnego sacrum. Jednak zarówno redukcjonizm Góreckiego, jak i amerykański minimalizm stanowią kontrast do powojennej awangardy, skupiają się na humanistycznych i duchowych wartościach⁸.

Opisany powyżej redukcjonizm zakłada wykorzystanie tradycyjnych technik kompozytorskich, które zastosowane są w nowy, charakterystyczny dla Góreckiego sposób. Między innymi jest to technika ostinatowa, która wykształciła się w XIII wieku na gruncie motetów, później natomiast stała się podstawą dla form wariacyjnych⁹. W XX wieku otrzymała nową funkcję, głównie w muzyce neoklasycznej, w której ostinato określało centrum tonalne dzieła. W twórczości Góreckiego oprócz funkcji harmonicznego ostinato stabilizuje przebieg muzyczny oraz zgodnie z tradycją stanowi podstawę dla rozwoju materiału melodycznego – motywów i fraz. Poza ostinatem stosowana jest również nuta pedałowca stanowiąca na długim odcinku podstawę harmoniczną. Kolejną techniką jest repetycja, która jest cechą konstrukcyjną wybranych, klasycznych form muzycznych, np. menueta czy scherza¹⁰, jednak w dziełach Góreckiego nie stanowi podstawy konstrukcyjnej kompozycji, ale służy jedynie do podkreślenia i zagęszczenia wybranych faktur. Na tle powtarzalnych struktur lub długo wybrzmiewających dźwięków budowana jest najczęściej melodia złożona z małych jednostek formotwórczych. Bogusław

Schaeffer określa ją terminem „melodyki nowoczesnej”¹¹, która w XX wieku staje się niezależnym elementem dzieła muzycznego, odłączając się od harmoniki. Melodyka ta najczęściej zbudowana jest z motywu, który ma funkcję formotwórczą – operowanie tak małą jednostką w twórczości Góreckiego wiąże się także nieodłącznie z wykorzystaniem techniki wariantowania. Technika ta była wykorzystywana już w XIV wieku i należy do najczęściej stosowanych środków konstrukcyjnych w późniejszych epokach¹². Górecki zazwyczaj powtarza motyw, który stopniowo ulega przeobrażeniu oraz rozszerzeniu, dzięki czemu kolejne powtórzenia motywu poddane są gradacyjnym zmianom. Konstrukcja dzieła najczęściej kształtowana jest za pomocą techniki ewolucyjnej polegającej na „figuracyjnej projekcji materiału wysnutego z motywu czołowego”¹³. Oprócz wykorzystanego ewolucjonizmu formy zastosowana została również zasada szeregowania odcinków – najczęściej na zasadzie podobieństwa.

XX-WIECZNA TWÓRCZOŚĆ FLETOWA W POLSCE I NA ŚWIECIE

W pierwszej połowie XX wieku flet jako instrument solowy lub w roli wiodącej partii głosowej w gatunkach kameralnych był przez najwybitniejszych kompozytorów europejskich marginalizowany. Utwory na flet solo nadal pozostawały w znacznej mniejszości w porównaniu z utworami przeznaczonymi na inne instrumenty, jak np. skrzypce czy fortepian.

Wśród tej dość nielicznej literatury fletowej odnajdujemy przykłady dzieł, które egzemplifikują tendencje inicjujące nowe podejście do wykorzystania tego instrumentu (np. twórczość na flet solo, twórczość kameralna, muzyka pisana dla konkretnych wykonawców, zmiany w konstrukcji instrumentu). Jednym z najważniejszych dzieł ostatniego stulecia jest *Syrinx* skomponowany w 1913 roku przez Claude’a Debussy’ego – jest to pierwszy XX-wieczny utwór na flet solo oraz pierwsze solowe dzieło na ten instrument od czasu skomponowania *Sonaty a-moll* (1747) Carla

⁸ K. Kiwała, op. cit., s. 128.

⁹ *Ostinato*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 659.

¹⁰ *Repetycja*, [w:] *ibidem*, s. 749.

¹¹ B. Schäffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, Warszawa 1975, s. 122.

¹² *Wariacje*, [w:] *Encyklopedia...*, op. cit., s. 944.

¹³ *Ewolucjonizm*, [w:] *ibidem*, s. 245.

Philippa Emanuela Bacha¹⁴. Jest to jednocześnie najwcześniejszy przykład utworu skomponowanego na flet poprzeczny po reformie Theobalda Böhma¹⁵, który w 1847 udoskonalił jego budowę, modyfikując m.in. profil instrumentu, rozmieszczenie i liczbę otworów bocznych oraz system oklapowania. Kompozycja Debussy'ego pozostawia wykonawcy szerokie spektrum możliwości interpretacyjnych, przez co wielu badaczy określa *Syrinx* jako dzieło kluczowe dla dalszego rozwoju literatury fletowej. Makroforma kompozycji odbiegająca od jakichkolwiek wzorców apriorycznych sprzyja nadaniu dziełu improwizacyjnego charakteru, dając instrumentalistę przestrzeń do własnej interpretacji. Co ciekawe, w oryginalnym zapisie Debussy nie umieścił w partyturze kresek taktowych oraz cezur oddechowych, kształtując tym samym tok narracji w postaci ciągłego strumienia brzmień uwypuklonych również poprzez nowy sposób kształtowania melodii oraz nieregularne struktury rytmiczne. Innym przykładem ciekawego zastosowania partii fletu jest trzyczęściowy cykl dwudziestu jeden melodramatów na głos mówiony z zespołem kameralnym Arnolda Schönberga – *Pierrot Lunaire* z 1912 roku. Szczególnie w siódmym melodramacie z pierwszej części tego dzieła (*Der kranke Mond*) Schönberg wykorzystał skrajne rejestry fletu, różnorodne rodzaje artykulacji oraz bardzo zniuansowaną dynamikę oscylującą wokół *piano*. Wiele wybitnych dzieł fletowych pierwszej połowy XX wieku powstało również dla konkretnych instrumentalistów ze szkoły francuskiej, m.in. *Koncert fletowy* (1932) Jacques'a Iberty skomponowany dla Marcela Moyesa czy *Sonata* (1936) Paula Hindemitha zadedykowana Gustawowi Scheckowi¹⁶. Szczególną kompozycją jest natomiast *Density 21.5* (1936) Edgara Varèse'a, która została skomponowana na flet platynowy – tytuł dzieła oznacza gęstość właściwą platyny. Do kreacji dzieła kompozytor wykorzystał nowe środki muzyczne, takie jak: perkusyjne brzmienie intonowane z uderzeń w mechanizm klawopowy,

eliminację tradycyjnej struktury melodycznej oraz ekstremalną dynamikę¹⁷.

W pierwszej połowie XX wieku powstały także kompozycje neoklasyczne przeznaczone na flet, które w twórczości wybranych kompozytorów nie należą do dzieł znaczących, jednak są pozycjami obowiązkowymi dla każdego flecisty i zajmują ważne miejsce w katalogu dzieł fletowych. Są to m.in.: *Acht Stücke* na flet solo (1927) i *Sonata* na flet i fortepian (1936) Paula Hindemitha, *Sonata* op. 94 na flet i fortepian (1943) Sergiusza Prokofiewa oraz *Sonata* na flet i fortepian (1957) Francisca Poulenca¹⁸. Kompozytorzy tego okresu coraz częściej wybierali flet jako wiodący instrument kreowanych kompozycji, co spowodowane było dalszym ulepszaniem budowy instrumentu, a tym samym dalszym zwiększaniem jego możliwości technicznych i ekspresyjnych. We wspomnianych powyżej dziełach zauważalna jest tendencja do ekspozowania brzmienia instrumentu wynikającego z jego szczególnej barwy i możliwości artykulacyjnych oraz rejestrowych, a także do podkreślania jego wirtuozowskiego potencjału.

W drugiej połowie XX wieku w muzyce fletowej nastąpiły dynamiczne zmiany. Magazyn „Times” w 1966 roku zapowiedział światu, że nadszedł „czas złotej ery dla twórczości fletowej”¹⁹ – liczba amerykańskich flecistów wzrosła trzykrotnie, pojawiały się nowe współczesne kompozycje, a dawna muzyka fletowa przeżywała swoisty renesans. Przyczyniło się to również do wcześniej wspomnianego dalszego rozwoju konstrukcji fletu oraz do rozpowszechnienia jego produkcji. W magazynie zamieszczono także listę największych wirtuozów tego instrumentu – byli nimi m.in.: Julius Baker, Jean-Pierre Rampal czy Severino Gazzelloni. W tym czasie kompozycje fletowe, zawierające nowoczesne i wymagające szczególnych umiejętności techniki wykonawcze, były więc determinowane umiejętnościami konkretnych wykonawców, czyli najlepszych flecistów.

Jednym z pierwszych dzieł, które egzemplifikuje próbę maksymalnego wykorzystania możliwości fletu,

¹⁴ L. Curinga, *Parallel Paths: Historical-Documentary and Analytical Contributions as a Basis for the Performance of Debussy's „Syrinx”*, „Analitica, online journal of musical studies” 2001, t. 2, nr 2, http://www.gatm.it/analitica/numeri/volume2/n2/0en_2.htm (dostęp: 22.02.2019).

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ J. Montagu et al., *Flute*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 9, ed. S. Sadie, London 2001, s. 45.

¹⁷ A. Powell, *The Flute*, New Haven 2002, s. 272.

¹⁸ E. Murawska, *Zapomniana twórczość fletowa kompozytorów polskich I połowy XX wieku. Paweł Klecki i Roman Palester*, Poznań 2010, s. 22.

¹⁹ „Time magazine, announcing in 1966 that the world was «now entering the golden age of the flute»”; A. Powell, op. cit., s. 264.

jest *Sonatina* na flet i fortepian (1945–1946) autorstwa Pierre’a Bouleza, zadedykowana Rampalowi – utwór cechuje się ekstremalnie dużymi skokami interwałowymi, komplikacją środków rytmicznych i częstymi zmianami metrum, jak również nagromadzeniem różnych środków artykulacyjnych, np. *frullato*, oraz częstymi kontrastami dynamicznymi. Flecista ten jednak odmówił wykonania dzieła ze względu na jego zbyt wysoki stopień trudności, wymagający wykorzystania nowoczesnych technik wydobycia dźwięku. Natomiast pierwsze publiczne wykonanie tej trudnej kompozycji zaprezentował Severino Gazzelloni w Darmstadt w 1956 roku, choć i tak była to zmieniona wersja dzieła, która, co warto podkreślić, nie wynikała ze zbyt dużej trudności partii fletu, a z reakcji na zarzuty, z jakimi Boulez spotkał się po pierwszym prywatnym wykonaniu utworu w Brukseli w 1947 roku²⁰. Kolejnym przykładem wykorzystania możliwości zmodyfikowanego fletu jest *Sequenza I per flauto solo* (1958) Luciana Beria skomponowana we współpracy z Gazzellonim. Jest to pierwsze dzieło, w którym zanotowane zostały multifony²¹. Przykładami nowatorskich dzieł fletowych są również: *Le Merle noir* na flet i fortepian (1951) Oliviera Messiaena, *Musica su due dimensioni* na flet i taśmę (1952) Bruna Maderny, *Three Pieces for Flute Duet* na dwa flety (1935), *Atlas Eclipticalis* na skład zmienny (1961) Johna Cage’a, *Unity capsule* na flet solo (1976) Briana Ferneyhougha, jak również ...*explosante-fixe* na flet, orkiestrę i elektronikę (1971–1993) Bouleza. Dzięki awangardowemu repertuarowi powstały nowe efekty brzmieniowe, takie jak: ćwierćtony, multifony, tony gwizdane, szmery, efekt kłaśnięcia językiem²², brzęczenia oraz szumy bez określonej wysokości dźwięku. Nowe techniki gry na flecie wymagały natomiast opisu oraz wyjaśnienia, w wyniku czego powstały podręczniki objaśniające wykonywanie tych niekonwencjonalnych

efektów brzmieniowych – np. *New Sounds for Woodwind* (1967) Bruna Bartolozziego, *Avant-Garde Flute* (1974) Thomasa Howella oraz *The Other Flute* (1975) Roberta Dicka²³.

W Polsce w pierwszej połowie XX wieku, podobnie jak w Europie, powstawały najpierw neoklasyczne dzieła fletowe, a do najważniejszych z nich należą m.in.: *Sonatine à Louis Fleury* na flet i fortepian (1925) Aleksandra Tansmana, *Trio* na flet, klarnet i fagot (1930) Bolesława Woytowicza, *Duo* na flet i klarnet (1939) Antoniego Szałowskiego, *Kwintet* na flet, obój, klarnet, fagot i róg (1948) Michała Spisaka, *Colas Breugnon* na orkiestrę smyczkową z fletem (1951) Tadeusza Bairda oraz *Sonata* na flet i fortepian (1953) Tadeusza Szeligowskiego²⁴. Powyższe przykłady wskazują na to, że twórczość fletową zdominowały przede wszystkim gatunki kameralne, a kompozytorzy polscy nadal nie dedykowali fletowi utworów solowych.

Natomiast w drugiej połowie XX wieku, tak samo jak w zachodniej części Europy i Stanach Zjednoczonych, kompozytorzy dzięki modyfikacjom technicznym instrumentu znacznie poszerzyli ambitus wykorzystywanych dźwięków w muzyce fletowej, jak również eksperymentowali z jego elektroniczną modyfikacją. Szerokie studium nad niestandardowymi sposobami wydobycia dźwięków na flecie przeprowadził Witold Szalonek. Impulsem do tego było jego spotkanie z Gazzellonim podczas przygotowań prawykonania *Concertino per flauto e orchestra da camera* (1960–1962) w ramach „Warszawskiej Jesieni” w 1963 roku, w czasie którego flecista zademonstrował „szereg nieklasycznych, ciekawych dźwięków fletu”²⁵. Szalonek zainspirowany rozszerzonymi możliwościami brzmieniowymi i ekspresyjnymi fletu skomponował m.in.: *Proporzioni I per flauto, viola e arpa* (1967), *Głowa Meduzy II* na 1–3 flety in C (1993) oraz *Bagattellae di Dahlem II per flauto e pianoforte* (1998). Flet jako instrument koncertujący pojawia się również w kompozycjach Krzysztofa Pendereckiego, który skomponował dwa dzieła z wiodącą partią tego instrumentu – *Fonogrammi* na flet i orkiestrę kameralną (1962) oraz *Concerto per flauto (clarinetto) ed*

²⁰ D.M. Tiffany, *An Analysis and Performer's Guide to the Sonata for Flute and Piano by Pierre Boulez*, (1999) LSU Historical Dissertations and Theses. 6905, https://digitalcommons.lsu.edu/grad-school_disstheses/6905 (dostęp: 18.12.2020).

²¹ Wielodźwięki wytwarzane za pomocą rozciągania warg, odpowiedniego kierowania strumienia powietrza oraz zastosowania odpowiedniej kombinacji chwytów. Bardziej szczegółowe informacje por. R. Guzik, *Ewolucja zapisu języka muzycznego w utworach na flet solo kompozytorów polskich drugiej połowy XX wieku i początku XXI wieku*, Kraków 2015, s. 79.

²² „Technika ta polega na przyklejeniu płaskiego języka do podniebienia i szybkim jego oderwaniu”; ibidem, s. 67.

²³ A. Powell, op. cit., s. 272–273.

²⁴ E. Murawska, op. cit., s. 28.

²⁵ I. Szafrńska, *Sonoryzm, muzyka i dusza – rozmowa z Witoldem Szalonkiem*, „Kwarta” 2002, nr 5. Cyt. za: E. Murawska, op. cit., s. 154.

orchestra da camera (1992). Jeszcze więcej kompozycji fletowych odnajdujemy w twórczości Krzysztofa Meyera, a są nimi m.in.: *Concerto da camera* op. 6 na flet i perkusję (1964), *Hommage à Nadia Boulanger* op. 17 na flet altówkę i harfę (1967), *Sonata* na flety solo (1980) oraz *Trio* op. 78 na flet, altówkę i gitarę (1992–1994). W Polsce również ważną rolę w powiększaniu XX-wiecznej literatury fletowej odegrali wirtuozi tego instrumentu, dla których kompozytorzy tworzyli swoje dzieła – np.: dla Gazzelloniego – Szabelski oraz Szalonek, dla Rampala – Penderecki, dla Czesława Pałkowskiego – Kazimierz Serocki oraz dla Jadwigi Kotnowskiej oraz Carol Wincenc – Górecki.

ANALIZA WYBRANYCH UTWORÓW FLETOWYCH HENRYKA MIKOŁAJA GÓRECKIEGO

1. *For you, Anne-Lill* op. 58 (1986)

Utwór zatytułowany *For you, Anne-Lill* op. 58 na flet i fortepian powstał w 1986 roku na zamówienie hrabiny Louise Lerche-Lerchenborg²⁶, która po raz pierwszy zaprosiła Góreckiego w 1983 roku na festiwal oraz warsztaty muzyki współczesnej w Lerchenborgu, odbywające się podczas Muzycznych Dni Lerchenborga. To wydarzenie stało się impulsem twórczym dla kompozytora, dzięki któremu powstał szereg jego nowatorskich kompozycji. Skomponowanie *For you, Anne-Lill* było realizacją kolejnego już zamówienia duńskiej hrabiny na kompozycję Góreckiego – pierwszym było *Lerchenmusik* op. 53 na klarnet, wiolonczelę i fortepian (1984). Górecki podczas pobytu w Lerchenborgu w 1984 roku, przy okazji prezentacji *Lerchenmusik*, zachwycił się występem młodej norweskiej flecistki Anne-Lill Ree, której postanowił dedykować swoje kolejne dzieło zamówione na tenże festiwal. Kompozycja *For you, Anne-Lill* powstała po dziesięciu latach od czasu skomponowania *Diagramu IV* (1967) na flet solo – poprzedniego utworu fletowego tego twórcy – i otwiera okres ponownego zainteresowania się fletem przez Góreckiego,

inicjując wkrótce powstanie nowych kompozycji z jego wykorzystaniem.

Adrian Thomas w swojej monografii o Góreckim przyrównuje tę kompozycję do dzieła scenicznego, a dokładniej do „operowej sceny szaleństwa”²⁷ ze względu na obecny w nim typ ekspresji, wyróżniający się tym, że „[...] chaos jest rozładowywany przez całkowicie oderwane i niewzruszone ostinato fortepianu”²⁸. Podobne zjawisko można odnaleźć w *Arii scenie operowej* op. 59 z 1987 roku, w której ekspresyjny monolog tuby nawiązuje formą do dramatycznej arii operowej. Natarczywe powtarzanie motywów można odnaleźć także we wcześniejszym dziele Góreckiego – *Muzyczce IV „Koncercie puzonowym”* z 1970 roku, które prawie w całości zbudowane jest z powtarzalnych struktur melodyczno-rytmicznych czterech instrumentów.

W analizowanym dziele flet odgrywa nadrzędną rolę, budując narrację muzyczną oraz ekspresję, fortepian natomiast pełni rolę akompaniamentu i towarzyszy instrumentowi solowemu, wzmagając jego ekspresję, a jednocześnie stabilizując i porządkując narrację muzyczną. Utwór jest wyjątkowym wyzwaniem dla wykonawcy, przede wszystkim ze względu na wykorzystanie najwyższego rejestru oraz ekspresyjnych repetycji w części środkowej, które zbudowane są z szybkich nieregularnych wartości rytmicznych (szesnastka poprzedzona trzydziestodwójkową przednutką opartą na trzech dźwiękach w postępie małosekundowym oraz motywy szesnastki z triolą trzydziestodwójkową). Skala fortepianu nie zostaje natomiast w całości wykorzystana, ponieważ na ogół użyta jest tylko jego średnica, podczas gdy w partii fletu wykorzystane są dźwięki ze średniego oraz wysokiego rejestru.

Utwór posiada łukową formę trzyczęściową – ABA¹. Część A (t. 1–68) i B (t. 69–116) zbudowane są na zasadzie kontrastu, który ujawnia się przede wszystkim dzięki zastosowaniu odmiennych struktur rytmicznych, zmian tempa i charakteru. W wyróżnionej części A¹ (t. 117–174) realizowany jest analogiczny typ narracji i ekspresji, co w części A, jednak linia melodyczna w partii fletu i akompaniament fortepianu ulegają modyfikacjom. Dodatkowo w części B,

²⁶ Opis *Dla Ciebie Anne-Lill* op. 58, <https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/dla-ciebie-anne-lill-op-58-na-skrzypce-i-fortepian> (dostęp: 4.04.2019).

²⁷ A. Thomas, *Górecki*, Kraków 1998, s. 166.

²⁸ Ibidem, s. 166.

w odróżnieniu od skrajnych części, melodia skonstruowana jest za pomocą pochodów chromatycznych. Użycie powtarzających się motywów w konstrukcji dzieła oraz długo brzmiących dźwięków w fortepianie nadaje dziełu kontemplacyjny charakter.

Szeregowanie odcinków staje się nadrzędną zasadą formotwórczą na poziomie makroformy. Spośród technik operowania materiałem melodycznym kompozytor wybiera przede wszystkim technikę ostinatową, ewolucyjną, repetycyjną oraz wariantowanie. Zastosowane techniki kompozytorskie służą kreowaniu kompozycji zredukowanej pod względem wykorzystanych elementów dzieła muzycznego (ograniczenie materiału wysokościowego, zasobu stosowanych formuł melo-rytmicznych, uproszczenie faktury, statyczna harmonika). Z jednej strony w dziele możemy odnaleźć klasyczne techniki kompozytorskie, jak ewolucyjna i wariantowanie oraz klasyczne rozwiązania muzyczne, takie jak: melodia z akompaniamentem, wykorzystywanie skali minorowej czy centralizację tonalną, które mają swoją proveniencję w neoklasycyzmie. Z drugiej strony Górecki sięga także po nowoczesne strategie, tzn. sonoryzm – w którym pierwszoplanową rolę odgrywa brzmienie fletu kształtowane z krótkich, prostych motywów, dające podstawę do konstruowania formy danej części – czy redukcjonizm, w którym celowo i świadomie następuje ograniczenie lub uproszczenie zastosowanych elementów dzieła. Na ich podstawie natomiast zostaje szczegółowo rozbudowana strona wyrazowa i dynamiczna dzieła. W nawiązaniu do bardziej nowatorskich strategii kompozytorskich Górecki stosuje również skomplikowane podziały rytmiczne wraz z odmienną liczbą miar w tym samym takcie w głosach każdego instrumentu (np. t. 71: flet – dwie sekstole trzydziestodwójkowe oraz figura rytmiczna składająca się z trzydziestodwójki i ósemki z podwójną kropką; fortepian – sześć ćwierćnut), intensyfikując tym samym określony rodzaj ekspresji.

For you, Anne-Lill jest przykładem kompozycji, w której pewne środki muzyczne są ograniczane dla osiągnięcia odpowiedniego rodzaju ekspresji. Redukcja materiału dźwiękowego na rzecz intensyfikacji udziału pozostałych elementów dzieła muzycznego, tj. agogiki, dynamiki czy rytmiki, wskazuje na typowy zabieg kompozytorski w XX wieku, w którym następuje zmiana w hierarchii dysponowanymi elementami

dzieła. Zastosowany materiał pochodzi z wycinka skali chromatycznej, który scentralizowany jest za pomocą długo brzmiących dźwięków lub repetycyjnych struktur brzmieniowych w partii fortepianu. Skala minorowa natomiast zastosowana jest do budowania przebiegów trójdźwiękowych. Zauważalna jest tendencja do konstruowania brzmień horyzontalnych zdominowanych interwałem sekundy.

W dziele zastosowano zmienne metrum dwu lub trójdzielne takie jak $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$ i $\frac{6}{4}$ lub nietypowe metrum $\frac{6}{16}$. Metra wskazane są w ściśle określonych miejscach, które obejmują takty wypełnione w całości pauzami w partii fletu. Oznaczenie metrum ma charakter informacyjny, a liczba miar w takcie ulega częstym zmianom. Z kolei brak oznaczenia metrum dla struktur melodyczno-rytmicznych jest nowoczesnym rozwiązaniem spotykanym często w XX wieku. Pomimo tego, że liczba miar w taktach ze strukturami melo-rytmicznymi jest zmienna, to podstawową jednostką rytmiczną pozostaje ćwierćnuta, dzięki temu całość narracji ewokuje stały puls ćwierćnutowy i daje poczucie regularnego przebiegu muzycznego. W kompozycji występują nawarstwienia polirytmiczne wywołane konfiguracją regularnych grup rytmicznych wykorzystujących ćwierćnuty lub półnuty, a także nieregularnych grup rytmicznych tj. triol lub sekstol trzydziestodwójkowych oraz podziałów 3 na 2, w których trzy szesnastki występują w tym samym czasie, co dwie ósemki. Dodatkowo wykorzystane jest przedłużenie wartości rytmicznych o jedną i dwie kropki. Ponadto efekt pozornej nieregularności rytmicznej wzmacniany jest dzięki częstym zmianom agogiczno-wyrazowym. Zmiany takie jak *allargando*, *rallentando* czy powroty do *a tempo* rozwijają się w dłuższych odcinkach narracji muzycznej. Dokładne oznaczenie tempa pojawia się na początku części A i B, w pierwszym wypadku ćwierćnuta jest równa sześćdziesięciu trzem uderzeniom na minutę, w drugim natomiast ósemka to sto dwanaście uderzeń. W części B poprzez ostinato fortepianu również zachowana jest regularność, która znajduje się w opozycji do nieregularnych podziałów rytmicznych partii fletu. Górecki stosuje konkretne wskazówki agogiczno-wyrazowe np. *Più mosso (ma non troppo) – espressivo e marcato* odnoszące się do konkretnych odcinków w dziele. W kompozycji można zauważyć predylekcję do wykorzystywania skrajnych poziomów dynamicznych

od *pp* do *fff* przy całkowitym pominięciu – zarówno w partii fletu, jak i fortepianu – średnich poziomów dynamicznych. Zastosowane są również stopniowe (np. t. 28–36) oraz nagle (np. t. 3) zmiany dynamiki.

W *For you, Anne-Lill* Góreckiego precyzyjna realizacja oznaczeń dynamicznych może stać się wyzwaniem dla wykonawcy, o czym wyraźnie świadczy np. część B utworu, w której flecista musi realizować szybkie, nieregularne przebiegi melodyczne w skrajnie wysokim rejestrze w dynamice *fff* z akcentami. Ekspresyjne i techniczne wymogi stawiane przed wykonawcą realizującym partię fletu potwierdzają szczególną wrażliwość kompozytora na kolorystykę dźwiękową, która – kształtowana poprzez barwę dźwięku instrumentu i brzmienie kreowane poprzez konfigurację dźwięków tworzących określone struktury muzyczne – stała się głównym elementem muzycznym wpływającym na narrację muzyczną kompozycji.

2. *Good night* op. 63 (1990)

Główna część dzieła została skomponowana w 1988 roku, jeszcze przed kwartetem smyczkowym *Już się zmięcha* op. 62, który powstał jesienią tego samego roku. Jednak ostatecznie kompozycja została ukończona dwa lata później i dedykowana pamięci dyrektora artystycznego London Sinfonietty Michaela Vynera, który zmarł w 1989 roku²⁹. *Good night* posiada wiele cech obecnych już we wcześniejszej twórczości Góreckiego – „trzy wolne części, duet fletu i fortepianu, eksponowanie sopranu w finale i tam-tamów w kodzie”³⁰. Jest to utwór przeznaczony na flet altowy, fortepian, sopran i trzy tam-tamy, w którym każdy z tych instrumentów pełni oddzielną funkcję w kształtowaniu narracji muzycznej podporządkowanej dramaturgii dzieła. W partii sopranu kompozytor umieścił fragment mowy pożegnalnej Horacego do Hamleta „Good night... flights of angels sing thee to thy rest” („Dobranoc... niechaj ci do snu nuć chóry niebian”)³¹. Dzięki wykorzystanemu tekstowi

oraz środkom muzycznym kompozycja cechuje się podniosłym, ale zarazem powściągliwym żalobnym charakterem.

Podobnie do innych kompozycji Góreckiego, wykorzystany tu materiał muzyczny został zredukowany na rzecz pożądanego ekspresji. Na pierwszy plan wysuwa się partia fletu, która za pomocą długich wartości rytmicznych rozwija zainicjowaną myśl muzyczną. Pomimo tego, że flet realizuje partię wiodącą, oszczędność środków nadaje jego partii spokojny, a zarazem rzewny, melancholijny charakter. Fortepian z kolei pełni funkcję akompaniamentu, natomiast partie sopranu i tam-tamów, które pojawiają się w ostatniej części utworu, wzmagają ekspresję i dramaturgię przebiegu. Rejestr fortepianu nie wykracza poza $g-d^3$, a w jego zakresie realizowane są proste struktury melodyczno-rytmiczne. Rejestr partii fletu altowego pozostaje w jego średnicy $g-es^2$, osiągając największą rozpiętość w części II. Przejmująca partia sopranu, wprowadzona w części III, dopełnia żalobny wyraz kompozycji. Natomiast trzy tam-tamy dodatkowo wzmacniają podniosły charakter narracji oraz posiadają znaczenie symboliczne. Nowa rola partii fletu, który w części III „dopowiada” do melodii partii sopranu, przyrównana jest przez Thomasa do roli „chóru greckiego”, który odpowiadał za dramaturgię oraz mógł przenosić oddziaływanie tragedii na szerszą publiczność³². Głos fletu w *Good night* prezentuje nowatorską linię melodyczną złożoną z krótkich motywów, cechującą się prostotą rytmiczną i małym ambitusem. Zestawienie czytelnych oraz nieskomplikowanych zwrotów melodyczno-rytmicznych z rozbudowaną stroną dynamiczną i wyrazową dzieła kształtuje partię fletu jako przejmującą i rzewną.

Dzieło zbudowane jest z trzech wolnych części o podobnej długości – taki sam układ został wykorzystany przez Góreckiego w *III Symfonii* i *Lerchenmusik*. Każda z nich posiada odcinki wyodrębnione zmianami agogicznymi oraz kodę. Nadrzędną zasadą organizującą przebieg muzyczny jest technika ewolucyjna – Górecki konsekwentnie na początku każdej części prezentuje motyw będący jednostką formatwórczą, który w toku narracji dzieła jest wariantowany i ewolucyjnie rozszerzany. W kompozycji wykorzystane są klasyczne techniki kompozytorskie,

²⁹ Od 1989 Górecki współpracował z zespołem London Sinfonietta, którego dyrektorem artystycznym był Michael Vyner.

³⁰ A. Thomas, op. cit., s. 173.

³¹ Tłum. J. Paszkowski, [w:] William Szekspir, *Tragedie*, t. 2: *Hamlet*, Warszawa 1964, wyd. drugie. Cyt. za: A. Thomas, op. cit., s. 175.

³² A. Thomas, op. cit., s. 175.

takie jak: wariantowanie, repetowanie, technika ostinatowa oraz kontrapunktyczna, co z kolei determinuje homofoniczną lub polifoniczną fakturę. Jednak kontemplacyjny charakter kompozycji zbudowany jest za pomocą nowoczesnych środków harmonicznym (np. centralizacja tonalna na powtarzających się dwu- i trójdźwiękach oraz nutach pedałowymi) i wyrazowych (np. frazowanie oraz niuansowanie dynamiczne i agogiczne).

Każdy z ustępów operuje w partii fletu i sopranu oddzielnym materiałem dźwiękowym budowanym na podstawie wycinka skali chromatycznej, eksponującym sekundę i tercję małą, który organizowany jest za pomocą centrum tonalnego. Owe centra tonalne stabilizowane są za pomocą powtarzalnych akordów, figur melo-rytmicznych lub długich dźwięków. Dzięki temu harmonia fletu zostaje scentralizowana wokół konkretnych centrów tonalnych – dźwięku *b* i *as* oraz figury melodycznej opartej na akordzie *f-moll* lub akordzie nonowym *c*.

W zapisie nie pojawia się metrum, jednak przebieg regulują kreski taktowe, a zastosowana organizacja rytmiczna porządkuje przebieg rytmiczny w podziałach takich jak: $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{4}$. Kompozycja bazuje przede wszystkim na długich, regularnych wartościach rytmicznych, dopiero w finale pojawiają się rytmy punktowane z jedną lub dwiema kropkami. Na początku każdej części pojawia się dokładny opis agogiczno-wyrazowy wskazujący określony nastrój, a w trakcie przebiegu formy występują również chwilowe zmiany tempa. Brak oznaczenia metrum nie wpływa na poczucie regularności czasowej, które regulowane jest za pomocą stałego ćwierćnutowego pulsu. Chwilowe zmiany tempa takie jak *allargando* i *rallentando* rozciągnięte są najczęściej na szerokiej płaszczyźnie muzycznej. W dziele dominuje zredukowany poziom dynamiczny do *pppp*, a dynamika *forte* pojawia się jedynie w kulminacyjnych fragmentach części I i II. Napięcie budowane jest za pomocą zniuansowanych poziomów dynamicznych. Ze względu na spokojny charakter dzieła w melodii fletu i sopranu zastosowano przede wszystkim artykulację *legato* z dwoma wyjątkami, gdy długo wybrzmiewający dźwięk partii fletu jest zaakcentowany lub zainicjowany *portato* (część II).

Good night jest przykładem kompozycji wykorzystującej redukcjonizm w celu zbudowania określonego nastroju muzycznego. Partia fletu i sopranu składa

się z krótkich motywów, które za pomocą techniki ewolucyjnej są przekształcane, wariantowane oraz powtarzane, dzięki czemu osiągnięty zostaje pożądanym, kontemplacyjny nastrój.

3. *Valentine Piece op. 70 (1996)*

Walentyńkowa miniatura na flet solo staje się zagadką, jeśli spróbujemy ją umieścić w kontekście znanej nam całej twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego. Utwór nie został wydany dotychczas w Polsce, jak również nie posiada swojej analizy w literaturze, a w monografii H.M. Góreckiego napisanej przez Adriana Thomasa³³ figuruje jedynie w wykazie utworów. *Valentine Piece op. 70* stworzony został w 1996 roku na zamówienie amerykańskiej fletistki Carol Wincenc. Dokładna data i miejsce powstania widnieją w wydanej partyturze i wskazują na Katowice, czwartek 1 lutego 1996 roku³⁴. Fletistka wspomina okoliczności powstania utworu w rozmowie przeprowadzonej przez Beatę Bolesławską-Lewandowską:

Valentine Piece to cacko! I znowu jest to kompozycja bardzo unikatowa i ciekawa. Henryk naszkicował ją na serwetce w małej, uroczej restauracji, Popover Cafe, mieszczącej się po zachodniej stronie Manhattanu [...]. Na serwetce napisał nuty: C i A lub Do i La, które są oczywiście początkowymi literami imienia Ca-rol. Dźwięki C i A przewijają się w tej osobistej «walentyńce» aż do momentu, kiedy rozbrzmiewa mały dzwonek, aby zakończyć utwór. W centralnej części kompozycji pojawia się również ton E, jak i inne dźwięki zakodowane dla innych liter mojego nazwiska...³⁵

Utwór Góreckiego został wydany wraz z inną kompozycją na flet w 1997 roku przez wydawnictwo Boosey & Hawkes. Publikacja nosi tytuł *Valentines for flute* i znajduje się w niej również krótki utwór autorstwa Christophera Rouse'a o tytule *Valentine*. Premiera obu utworów miała miejsce w dzień Świętego Walentego 14 lutego 1996 roku w Merkin Con-

³³ Ibidem.

³⁴ H.M. Górecki, Ch. Rouse, *Valentines for Flute*, Boosey & Hawkes, USA 1997, s. 3.

³⁵ B. Bolesławską-Lewandowską, *Górecki. Portret w pamięci*, Kraków 2013, s. 338.

cert Hall w Nowym Jorku, gdzie były prezentowane przez Carol Wincenc.

Valentine Piece Góreckiego jest utworem na flet solo i dzwonek i jest to jedyne dzieło na taki skład instrumentalny w całej twórczości kompozytora. Zasadniczo jest to solowa miniatura fletowa, ponieważ występujący w obsadzie wykonawczej dzwonek jedynie trzykrotnie intonuje tremolo, kończąc w ten sposób dzieło. Pomimo jego incydentalnego występowania partytura zawiera dokładny opis dzwonka, wskazując na to, że jest to: „Very little bell: c. 4cm diameter and c. 5cm high”³⁶. W tym kontekście warto przypomnieć, że w katalogu dzieł kompozytora są jeszcze dwa inne utwory na flet solo – *Trzy diagramy* i *Diagram IV* – i choć dzieli je od *Valentine Piece* kilkudziesięcioletni dystans czasowy, bazują one głównie na awangardowych technikach kompozytorskich.

Tytuł ostatniego z omawianych tu utworów fletowych Góreckiego bezpośrednio odnosi się do okazji, w której został on zaprezentowany – koncertu walentynkowego. Drugi człon nazwy czyli „piece” w polskim tłumaczeniu posiada kilka znaczeń – np. może określać kawałek lub część. W innym kontekście słowo to może być tłumaczone jako forma muzyczna, a także znaczyć „żart” czy „kawał”. Wszystkie wymienione znaczenia słowa „piece” wyraźnie korespondują z kompozycją. Z jednej strony słowa „część”, „kawałek” dobrze ilustrują aforystyczność tej kompozycji lub jej traktowanie jako część składową wydania nutowego *Valentines for flute*. Z drugiej strony natomiast słowo „żart” może wskazywać na humorystyczny aspekt kompozycji – nietypowe wykorzystanie dzwonka oraz lekkość i lapidarność formy. *Valentine Piece* jest z pewnością dziełem aforystycznym, dzięki celowemu ograniczaniu zastosowanych środków. Rozmiar i czas trwania utworu również wskazują na jego zwięzły charakter (4 min 10 s–4 min 30 s³⁷).

Kompozycja cechuje się statyczną formą, której rozwój stopniowo osiągnąć jest na podstawie powtarzających się schematów melodyczno-rytmicznych. Konstrukcja dzieła nawiązuje do formy refrenowej, dzięki powrotom określonych struktur. Wydanie utworu z nietypowym ułożeniem pięciolinii również wskazuje na autonomię poszczególnych planów

brzmieniowych. Kompozycja uporządkowana jest za pomocą szeregowania odcinków, które są stopniowo modyfikowane przy użyciu techniki ewolucyjnej i wariantowania.

Partia fletu w refrenie cechuje się wąskim ambitusem oraz pogodnym charakterem. Natomiast fragment zwrotki wykorzystuje zakres od *e*³ do *cis*¹, prezentując dwa odcinki o odmiennym charakterze. Wysoki rejestr wprowadza energetyczne przebiegi, natomiast niski rejestr, w zestawieniu z wykorzystanym motywem melodycznym, prezentuje ciemną barwę brzmienia. Dzięki fermatom flecista może samodzielnie kierować narracją muzyczną, budując napięcia i odprężenia.

Analizowaną kompozycję charakteryzuje redukcja wybranych elementów dzieła muzycznego – przede wszystkim podstawową zasadą kształtowania utworu jest repetytywność struktur melodyczno-rytmicznych, które są poddawane nieznaczniemu wariantowaniu. Natomiast materiał dźwiękowy wyczerpuje prawie całą skalę chromatyczną z pominięciem dźwięków *f* i *h*. Pomimo braku współbrzmień wertykalnych można zauważyć predylekcję do przebiegów opartych na konsonansowych interwałach, z których zbudowane są małe motywy muzyczne będące jednostką formotwórczą całego dzieła. Natomiast liczne fermaty odseparowują od siebie prezentację głównego (pierwszego) motywu, podkreślając jego znaczenie w narracji muzycznej. Co ciekawe, pomimo ograniczenia pewnych środków w dziele Górecki przedstawia dokładne wskazówki dotyczące charakteru każdego z fragmentów – występują takie określenia agogiczno-ekspresywne, jak: *lento assai*, *espressivo*, *tranquillo cantabile*, *ancora pochissimi*. Również dynamika jest ściśle sprecyzowana, kompozytor wykorzystuje klasyczną skalę oznaczeń dynamicznych oraz dodatkowe określenia, jak: *poco*, *molto*, *subito* czy *più*. W kompozycji pojawiają się różnorodne środki artykulacyjne, m.in. takie jak: *staccato*, *portato*, *legato*, które nie ulegają zmianie w obrębie prezentacji jednego motywu.

W miniaturowym dziele Góreckiego możemy odnaleźć wiele cech charakteryzujących całą twórczość kompozytora, tj. rozbudowaną dynamikę, artykulację oraz szczegółowo dopracowaną stronę wyrazową dzieła. Zasada redukcji w tym wypadku wykorzystana jest w celu podkreślenia ekspresji oraz motywów składowych. Swoistość ograniczania niektórych z elementów dzieła pozwala umieścić kompozycję w nurcie

³⁶ H.M. Górecki, Ch. Rouse, *Valentines...*, op. cit., s. 3.

³⁷ Ibidem, s. 3.

muzyki zredukowanej, inaczej „muzyki ubogiej”³⁸. Całe dzieło przyjmuje formę osobistej wypowiedzi kompozytorskiej, w której silnie skondensowany jest ekspresyjny wyraz narracji muzycznej.

PODSUMOWANIE

Do przesłedzenia zmian zachodzących w twórczości fletowej H.M. Góreckiego posłużyły mi analizy porównawcze trzech kompozycji pochodzących z tej samej dekady. Utwory te posiadają wiele cech wspólnych z jednoczesnym zachowaniem swojej odrębności i zróżnicowanym podejściem do kształtowania partii fletowej. Wyniki tych analiz dobrze obrazują poniższe tabele.

Szczególnie wyraźną tendencją jest coraz bardziej radykalne redukowanie materiału muzycznego. We wszystkich analizowanych utworach melodia ekspozycyjna ma interwał sekundy małej i zbudowana jest na wycinku skali chromatycznej. Wyraźne uproszczenie

widoczne jest już w *For you, Anne-Lill*, w którym melodia fletu w części A i A¹ zostaje zredukowana do prostych motywów, opierających się na regularnych wartościach rytmicznych w średnicy rejestru instrumentu. Jednak w części B kompozytor wykorzystuje nieregularne wartości rytmiczne, które w szybkim tempie wykonywane są w oktawie trzy- i czterokreślnej. Szczytowe osiągnięcie redukcjonizmu prezentowane jest natomiast w *Good night* i *Valentine Piece*, w których partia fletu ograniczona jest do krótkich nawet dwudźwiękowych motywów złożonych z regularnych wartości rytmicznych. Również we wszystkich analizowanych kompozycjach Górecki rezygnuje ze wskazania w partyturze metrum, choć w ich odbiorze audytywnym wyczuwalny jest regularny puls ćwierćnotowy.

Redukcji ulega również dynamika – w *For you, Anne Lill* część środkowa cechuje się silnym poziomem dynamicznym *fff*, typowym dla całej twórczości kompozytora, jednak już w *Good night* i *Valentine Piece* maksymalnym poziomem natężenia dźwięku jest

Tabela 1. Cechy wspólne i indywidualne omawianych utworów

Utwór	Cechy wspólne	Cechy indywidualne
<i>For you, Anne-Lill</i>	czas powstania, utwory dedykowane, redukcjonizm, technika wariantowania i ewolucyjna, podkreślenie ekspresji	obsada: flet i fortepian, budowa: ABA ¹ , funkcja fletu: melodyczna, budowanie narracji muzycznej oraz ekspresji, typ ekspresji: kontemplacyjny, wyrazisty i ekstatyczny
<i>Good night</i>		obsada: flet altowy, fortepian, sopran i trzy tam-tamy, budowa: trzy wolne części, funkcja fletu: melodyczna, współtowarzyszenie głosowi sopranowemu, typ ekspresji: rzewny, melancholijny, żalobny, podniosły, ale zarazem powściągliwy
<i>Valentine Piece</i>		obsada: flet, mały dzwonek, budowa: nawiązanie do formy refrenowej, funkcja fletu: melodyczna, budowanie narracji muzycznej oraz ekspresji, typ ekspresji: pogodny, żartobliwy, energetyczny

³⁸ K. Droba, *Górecki Henryk Mikołaj*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM...*, op. cit., s. 428.

Tabela 2. Zestawienie zastosowanych środków redukcjonizmu w omawianych utworach

Utwór	Materiał wysokościowy	Jednostka formotórcza	Faktura	Stacyczna harmonia
<i>For you, Anne-Lill</i>	Ambitus fletu: a^1-cis^3	Fraza i motyw	Homofoniczna	Nuta pedałowa, powtarzalne struktury melodyczno-rytmiczne, ostinato
<i>Good night</i>	Ambitus fletu: $g-es^2$	Fraza i motyw	Polifoniczna	Nuta pedałowa, powtarzalne struktury melodyczno-rytmiczne, ostinato, repetycja
<i>Valentine Piece</i>	Ambitus fletu: cis^1-e^3	Motyw	Monofoniczna	Powtarzalne struktury melodyczno-rytmiczne

forte. Podobna tendencja, do ograniczania środków wyrazu, zauważalna jest przy stopniowym zmniejszaniu natężenia ekspresji w kompozycjach. W trzech utworach wykorzystujących redukcjonizm uszczegółowieniu ulegają opisy wyrazowo-agogiczne, które są rozbudowane i zmienne w obrębie krótkich odcinków. Każdy z wymienionych utworów eksponuje inną barwę brzmienia fletu. W *For you, Anne-Lill* w kontrastujących częściach zestawione zostały łagodne brzmienie fletu artykułowane *legato* w średnicy rejestru z akcentowanym, dynamicznym przebiegiem w wysokim rejestrze. Z kolei partia fletu altowego w *Good night* cechuje się ciepłym, spokojnym brzmieniem o płynnej linii melodycznej. *Valentine Piece* natomiast prezentuje nowe możliwości wyrazowe fletu, charakteryzujące się lekkim, humorystycznym wyrazem.

Obsada analizowanych dzieł jest różnorodna i wpisuje się w XX-wieczną tendencję do zestawiania ze sobą niekonwencjonalnych brzmień instrumentalnych. Z jednej strony Górecki sięga po klasyczną obsadę solową z akompaniamentem, z drugiej natomiast – zestawia partię fletu z instrumentami perkusyjnymi, a także z głosem wokalnym. Jednostką formotwórczą w analizowanych dziełach jest motyw, którego rozwój, poprzez wariantowanie i ewolucjonizm, staje się podstawową zasadą kształtowania formalnego dla całej kompozycji. Żaden z utworów nie posiada formy apriorycznej, jednak na ich przykładzie można zaobserwować predylekcję do budowania form łukowych – zarówno w obrębie całego dzieła, jak i jego części. Nadrzędną zasadą porządkującą przebieg

muzyczny jest szeregowanie odcinków podobnych lub kontrastowych. W kompozycjach odnajdujemy również tradycyjne techniki kompozytorskie, takie jak: technika ostinatowa, repetycyjna czy kontrapunktyczna. *Trzy diagramy* oraz niewydany *Diagram IV* są jedynymi dziełami fletowymi wykorzystującymi awangardowe techniki kompozytorskie – serializm, punktualizm i aleatoryzm.

For you, Anne-Lill oraz *Valentine Piece* są utworami, które posiadają dedykację dla konkretnego wykonawcy. W żadnym z tych przypadków podczas pracy nad dziełami Górecki nie podjął jednak współpracy z instrumentalistą, która mogłaby wpłynąć na formalny lub techniczny kształt kompozycji. Na tle XX-wiecznej literatury fletowej w kompozycjach Góreckiego partia fletu kształtowana jest w sposób dość tradycyjny. Jednak wykorzystane, charakterystyczne strategie kompozytorskie, takie jak zastosowanie długich oraz bardzo krótkich wartości rytmicznych w skrajnych poziomach dynamicznych, konstruowanie melodii za pomocą krótkich motywów, komplikacja rytmu, rozszerzenie dynamiki czy wprowadzenie kontemplacyjnego charakteru w partii fletu, wpisują te kompozycje w stylistykę dzieł XX-wiecznych eksplorujących nowe możliwości brzmieniowe tego instrumentu.

Na przykładzie analizowanych dzieł widać zmiany zachodzące stopniowo w dysponowaniu partią fletu. Pierwszy utwór Góreckiego przeznaczony na ten instrument, *Trzy diagramy*, jest swego rodzaju eksperymentem, eksplorującym ekstremalne możliwości brzmieniowe poprzez stosowanie szczególnie

ekspresywnych środków artykulacyjnych. Z powyższym wnioskiem korespondują wypowiedzi³⁹ Góreckiego, w których podkreślał, że jego wczesna twórczość jest efektem zdobywania doświadczenia. Przedstawione analizy pokazują, że w rezultacie owego „zdobycia doświadczenia” kompozytor stopniowo rezygnował z rozbudowanych i skomplikowanych struktur melodyczno-rytmicznych na rzecz uproszczonego języka muzycznego, skupiając się tym samym na szczegółowo wskazywanym charakterze brzmieniowym fletu. Kierunek rozwoju twórczości fletowej przebiega równoległe do tendencji pojawiających się w pozostałych dziełach Góreckiego. Pomimo zachodzących zmian Górecki zachowuje idiomatyczne cechy warsztatowo-stylistyczne, którymi są m.in. zintensyfikowana ekspresja, skrajnie poziomy dynamiczne, budowa łukowa oraz jasność konstrukcyjna.

W kontekście powstałych już kompozycji z wykorzystaniem partii fletu jako wiodącej lub współtowarzyszącej zespołowi kameralnemu, dzieła Góreckiego są ciekawą oraz nowatorską propozycją dla wykonawców oraz słuchaczy ze względu na nowy typ ekspresji. Owa ekspresja realizowana jest za pomocą konwencjonalnych sposobów wydobywania dźwięku, jednak wpisuje się w koncepcję nowoczesnej literatury fletowej ze względu na nietypowe kreowanie melodi, rytmiki czy brzmienia partii tego instrumentu z wykorzystaniem nowych oraz tradycyjnych technik kompozytorskich. Dodatkowo partia fletu prezentowana jest w różnych składach instrumentalnych: z jednej strony w tradycyjny sposób z akompaniamentem fortepianu, z drugiej natomiast – z towarzyszeniem głosu wokalnemu, tam-tamów czy małego dzwoneczka.

Przedstawione w niniejszych rozważaniach strategie kompozytorskie Góreckiego w kontekście dzieł z udziałem fletu pozwalają zaklasyfikować ową twórczość jako ważną i wyróżniającą się w kanonie polskiej muzyki fletowej XX wieku.

³⁹ „Chcieliśmy się zmierzyć z nowością. Jaki efekt, nie mnie to oceniać. Pamiętam, że wielokrotnie zastanawiałem się wtedy, co dalej. Wtedy, zaczęły się odwroty. Każdy musiał sobie wykarczować ścieżkę w lesie, aby jakoś się poruszać nie patrząc na innych” [w:] A. Małatyńska-Stankiewicz, *Nie będę pisał na metry i łokcie. Wywiad z 2003 roku z niedawno zmarłym Henrykiem Mikołajem Góreckim*. <http://www.strony.ca/Strony24/articles/a2402.html> (dostęp: 8.06.2019).

BIBLIOGRAFIA

Partytury

- Górecki Henryk Mikołaj, *For you, Anne-Lill*, Boosey & Hawkes, London 1994.
 Górecki Henryk Mikołaj, *Good night*, London 1994.
 Górecki Henryk Mikołaj, *Trzy diagramy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1967.
 Górecki Henryk Mikołaj, Rouse Christopher, *Valentines for flute*, Boosey & Hawkes, USA 1997.

Opracowania

- Bolesławska-Lewandowska Beata, *Górecki. Portret w pamięci*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2013.
 Droba Krzysztof, *Górecki Henryk Mikołaj*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 3, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 420–433.
Ewolucjonizm, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 245.
 Guzik Renata, *Ewolucja zapisu języka muzycznego w utworach na flet solo kompozytorów polskich drugiej połowy XX wieku i początku XXI wieku*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2015.
 Kiwała Kinga, *Twórczość religijna Henryka Mikołaja Góreckiego a minimalizm*, [w:] *Sacrum i element narodowy w muzyce Wojciecha Kilara*, red. Jolanta Skorek-Münch, Rzeszów 2017, s. 116–128.
 Kłaput-Wiśniewska Aleksandra, *Redukcjonizm jako przejaw indywidualnych cech stylistycznych Henryka Mikołaja Góreckiego*, [w:] *Materiały z sesji naukowej: „Język-System-Styl-Forma” cz. 1*, „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Bydgoszczy” 1995, t. 8, s. 129–138.
 Miklaszewska Joanna, *Minimalizm w muzyce polskiej*, Musica Iagellonica, Kraków 2003.
 Montagu Jeremy et al., *Flute*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 9, ed. Stanley Sadie, London 2001, s. 26–48.
 Murawska Ewa, *Zapomniana twórczość fletowa kompozytorów polskich I połowy XX wieku. Paweł Klecki i Roman Palester*, Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2010.
Ostinato, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 658–660.
 Powell Ardan, *The Flute*, Yale University Press, New Haven 2002.

- Repetycja*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 749.
- Schäffer Bogusław, *Mały informator muzyki XX wieku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975.
- Sucharska Weronika, *Awangardowe techniki kompozytorskie w Trzech diagramach na flet solo Henryka Mikołaja Góreckiego*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2016, nr 31(4).
- Thomas Adrian, *Górecki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1998.
- Wariacje*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 944–945.

Źródła internetowe

- Curinga Luisa, *Parallel Paths: Historical-Documentary and Analytical Contributions as a Basis for the Performance of Debussy's „Syrinx”*, „Analitica, online journal of musical studies” 2001, t. 2, nr 2, http://www.gatm.it/analitica/numeri/volume2/n2/0en_2.htm (dostęp: 22.02.2019).
- Malatyńska-Stankiewicz Agnieszka, *Nie będę pisał na metry i łokcie. Wywiad z 2003 r. z niedawno zmarłym Henrykiem Mikołajem Góreckim*, <http://www.strony.ca/Strony24/articles/a2402.html> (dostęp: 8.06.2019).
- Opis *Dla Ciebie Anne-Lill* op. 58, <https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/dla-ciebie-anne-lill-op-58-na-skrzypce-i-fortepian> (dostęp: 15.12.2020).
- Opis *Dobranoc* op. 63, <https://ninateka.pl/audio/dobranoc-op-63> (dostęp: 15.12.2020).
- Opis *Trzech diagramów* op. 15, <https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/trzy-diagramy-op-15-na-flet-solo> (dostęp: 15.12.2020).
- Opis *Valentine Piece* op. 70, <https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/valentine-piece-na-flet-i-dzwonek> (dostęp: 15.12.2020).
- Tiffany Diana M., *An Analysis and Performer's Guide to the Sonatine for Flute and Piano by Pierre Boulez*, (1999) LSU Historical Dissertations and Theses. 6905, https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/6905 (dostęp: 18.12.2020).

SUMMARY

Weronika Kassner

Reductionism in Henryk Mikołaj Górecki's Flute Works from 1986–1996

The aim of this discussion is to demonstrate manifestations of reductionism in the works of Henryk Mikołaj Górecki. In order to achieve this the article compares conclusions based on analyses of three works for the flute by Górecki composed during the same decade – *For you, Anne-Lill* op. 58 for flute and piano (1986), *Good Night* op. 63 for soprano, alto flute, piano and three tam-tams (1990) as well as *Valentine Piece* op. 70 for flute and bell (1996). The part of the flute is analysed in particular detail – the way it is shaped, its type of narration, and its relation to other instruments. The article is in two parts: the first outlines the tendencies in flute compositions in 20th century in Poland and in the world, while the second part presents analyses of selected flute compositions by Górecki. The conclusions point to Górecki having an individual approach to using the flute as a solo instrument or as part of a group of instruments in a chamber composition, as well as to cohesiveness of the development of flute compositions against the background of the composer's stylistic evolution as a whole.

Keywords

Henryk Mikołaj Górecki, flute, 20th century, *For you, Anne-Lill, Good night, Valentine Piece*