

ENERGIA – RUCH – ŻYCIE

GENEZA „ELEMENTI”

Adrian Thomas

Henryk Mikołaj Górecki (1933–2010) pilnie strzegł tajników swej kompozytorskiej kuchni. Nie wdawał się w dywagacje dotyczące swego dzieła, a zwłaszcza specyfiki kompozytorskiego warsztatu¹. Na początku lat 1990-tych, podczas pracy nad monografią poświęconą Góreckiemu, przebywałem z nim i jego rodziną w Katowicach. Wielokrotnie pytałem go wówczas o szkice. I chociaż wykonywanie całych nieopublikowanych utworów (z partią wokalną, którą śpiewał z zapałem) sprawiało mu niezmierną radość, to kategorycznie odmawiał wglądu w swoje szkice. W końcu jednak pewnego wieczora uległ moim prośbom i zapytał, który ze szkiców chciałbym zobaczyć. Odpowiedziałem, że pierwszy. A on pojechał do swej pracowni w południowej części Katowic i powrócił ze Szkicownikiem 1, obejmującym kompozycje opusowane – od *Pięciu utworów na dwa fortepiany* op. 13 do *Elementi* op. 19 nr 1. W środku znajdował się też cienki, niewielki notatnik, podniszczały nieco, zawierający materiał związany z *I Symfonią* op. 14. Tak oto mogłem spędzić całą noc studiując jego szkice do siedmiu utworów z okresu 1959–1962: od op. 13 do op. 19 nr 1. Górecki używał tego rodzaju szkicowników przez kilka kolejnych lat. Stanowiły kluczowe narzędzie

1. Tekst oryginalny zawiera pisane kursywą słowa polskie wraz z ich angielskim tłumaczeniem [np. *warsztat* (workshop)]. Ta stylistyka ginie w przekładzie. Aby zachować coś z atmosfery oryginału wyróżniamy owe drobne *polonica* kursywą. Kilka dłuższych zapisków Góreckiego, w tekście Adriana Thomasa albo pochylonych albo przełożonych bezpośrednio na język angielski, drukujemy już prostą odmianą kroju pisma (przyp. tłum.).

w przygotowaniu kompozycji. Niniejszy artykuł bierze pod lupę ostatnie dzieło Szkiecownika I; dzieło, które stało się pierwszą częścią pochodzącą z połowy lat 1960-tych projektu „powrotu-do-początku” – zatytułowanego symbolicznie *Genesis*.

Górecki kilkakrotnie podejmował wyzwanie zaplanowania okazałego zbioru złożonego z kilku utworów. *Genesis* było pierwszym z nich. Potem nastąpiła seria czterech *Muzyczek* (1967–1970). Jeszcze później miały pojawić się zbiory o wiele potężniejsze, ale plany te nie doszły do skutku. Dziś wiemy już, że *Choros I* (1964) na orkiestrę smyczkową miał pierwotnie stanowić czwartą część *Genesis*. Górecki planował umieścić w ramach tego cyklu kilka jeszcze utworów, o czym świadczy spis kompozycji w książce programowej „Warszawskiej Jesieni” z roku 1964. Ostatecznie jednak w skład *Genesis*, w wydaniu PWM, weszły tylko trzy:

- I. *Elementi per tre archi* (1962, wyd. 1963)
- II. *Canti strumentali per 15 esecutori* (1962, wyd. 1963)
- III. *Monodram per soprano, metalli di percussione e sei violbassi* (1963, wyd. 1966)

Canti strumentali pisane były niejako z rozpędu, na gorąco – zaraz po ukończeniu *Elementi*, natomiast powstanie *Monodramu* poprzedzała większa przerwa. Bardziej szczegółowe datowanie można ustalić na podstawie szkicowników. Pomocne jest także dodatkowe źródło informacji: zbiór małych, 64-stronicowych notatników PWM, tzw. *brulioników nutowych*, w których strona prawa była czysta zaś lewa zawierała 7 pięciolinii. W pierwszym z tych brulioników, datowanym ‘XI 1960 – IX 61’ Górecki po raz pierwszy zanotował (pośród innych wpisów) definicje polskich słów „Element” i „Elementy”, z datą 7 oraz 20.II.61. Górecki powrócił do tych rozmyślań 9.V.61 – tym razem używając włoskiego „Elementi”. Kiedy zsumujemy te informacje z danymi zawartymi w szkicownikach, otrzymamy szczegółową chronologię:

Elementi

1961	7-20.II	pierwsze wzmianki dotyczące koncepcji „elementów”
	9.V	wstępne notatki parametryczne i strukturalne
1962	6.II	powraca do pomysłów z 9.V.61 i rozpoczyna konkretne przygotowanie
	9.II	szczegółowe dopracowanie charakterystyki wszystkich elementów
	27.II	rozpoczyna kompozycję (<i>realizacja</i>)
	19.III	kończy <i>realizację</i>
	15.VI	(tj. po ukończeniu <i>Canti strumentali</i>) ostateczna notatka koncepcyjna

Canti strumentali / Śpiewy instrumentalne

1962	24.III	pierwsze pomysły dotyczące (w nomenklaturze Góreckiego) <i>Śpiewów</i>
	26.III	konstrukcja utworu
	28.III	materiał dźwiękowy
	29.III	wartości czasowe, dynamika i artykulacja
	30.III	barwy poszczególnych instrumentów
	6.IV	przekreśla zarys strukturalny z 26.III
	8.IV	ponowne pracuje nad konstrukcją-formą
	9.IV	rozpoczyna realizację
	11.IV	po raz drugi rozpoczyna realizację
	19.IV	trzecie podejście do realizacji
	28.IV	kończy kompozycję
	9.VI	kończy kompozycję
1963	11.II	sporządza listę istniejących i przyszłych części <i>Genesis</i>

Monodram

1962	14.X	przygotowania
1963	25.III	zakończenie przygotowań
	27.III	traktowanie głosu
	30.III	konstrukcja
	6.IV	realizacja
	24.IV	finis

Występują tutaj pewne cechy wspólne – zwłaszcza powtarzająca się sekwencja etapów twórczych, przez które Górecki przechodził gromadząc materiał dla każdego utworu. Postępował w sposób niezwykle metodyczny: najpierw starannie i logicznie wypracowywał rozmaite cechy i parametry, dopiero potem przystępował do właściwej kompozycji. Stronice wypełnione *realizacją* są omalże identyczne z partyturą, co wskazuje albo na godną uwagi zdolność koordynacji szczegółów i całości czystopisu albo na jednoczesność powstawania *realizacji* i partytury.

Elementi

Gdy Górecki wziął się na poważnie do pracy nad *Elementi*, w Szkicowniku 1 nadał utworowi numer opusowy 19 („nr 1” pojawiło się później, kiedy uświadomił sobie, że będzie to część większej całości). Następnie powrócił do *brulionika* i zawartych w nim zapisów z lutego i maja 1961, włączając swe wcześniejsze refleksje w tekst, który stanowi początkowy zarys ideowy:

Element: część składowa złożonej całości.

Elementy: początki, zasady jakieś nauki. W filozofii starożytnej pierwiastek, podstawowy składnik świata: ogień, woda, ziemia, powietrze. [7-20.II.61]

W danym wypadku, „podstawowe składniki” muzyki: **agogika** – ruch, **dynamika** – siła, natężenie, **barwa** – kolorystyka. [6.II.62]

Szczegółowe wypracowanie poszczególnych elementów, przy jednoczesnym „puszczeniu” całości przebiegu.

Jednorazowy spontaniczny wybuch. [9.V.61]

W tym złożonym akapicie z 6 lutego 1962 r. Górecki pominął konkluzję swych notatek w *brulioniku* z 9 maja 1961, a także diagram ilustrujący znaną cechę Góreckiego – obsesyjne układanie tabel i permutacji ukazujących wszystkie możliwe kombinacje ponumerowanych pozycji (schemat ten nie był później wykorzystany):

Bo inaczej, twórca ogranicza się do wypełnienia z góry ustalonych przez siebie „kwadratów”.

Ekspozycja elementów:

1. Barwa
2. Agogika
3. Dynamika

I	II	III	IV	V	VI	VII
1	2	3	1 2	1 3	2 3	1 2 3

7 fragmentów w których decydującą rolę odgrywa coraz to inny element.

Górecki redukuje tu (do trzech) swą koncepcję podstaw kompozycji muzycznej traktowanej jako odpowiednik czterech żywiołów – ognia, wody, ziemi i powietrza. Zaprowadza wśród nich systematyczny porządek a zarazem odczuwa potrzebę złuzowania, nieuporządkowanej eksplozji. Taka sprzeczność jest fascynująca – zarówno dla kompozytora jak i dla analityka. Na kolejnej stronie Szkicownika Górecki zaczyna zgłębiać trzy wyróżnione wcześniej elementy muzyczne, choć układa je w innej kolejności: 1. *Agogika*, 2. *Dynamika* i 3. *Barwa*. (Warto zauważyć, że pominięta została wysokość dźwięku). Rozpoczął jednak od *rozmieszczenia instrumentów*. Nie było to jego pierwsze dzieło topofoniczne, lecz dopiero tutaj ze szczególną siłą zaznacza się determinacja, by pokazać, iż nie chodzi o tradycyjne smyczkowe trio, lecz o dzieło na trzy instrumenty. Przejawia się ta determinacja w rozmieszczeniu instrumentów w trójkącie równoramiennym, którego podstawa, rozpięta z przodu sceny między altówką (z lewej) a wiolonczelą (z prawej), mierzy 10 metrów, zaś wierzchołek, umieszczony w głębi sceny w postaci skrzypiec,

oddalony jest od pozostałych instrumentów o 6 metrów. Taki plan – z opcjonalnym rozszerzeniem wymiarów o 2 metry – znalazł się w opublikowanej partyturze. Szkicownik nie zawiera wzmianki o dyrygencie, którego udział jest w partyturze rekomendowany.

Ekspozycja elementów

1. **Agogika.** Górecki wyszczególnia tu wszystkie pięć wartości czasowych, które pojawią się w wydaniu partyturowym oraz, dodatkowo, wartość szóstą, oznaczoną w postaci pauz okalających znak +, co określa wartość możliwie najdłuższą. Z tej ostatniej wartości Górecki zrezygnował już podczas procesu komponowania. Na końcu wpisuje maszynowym krojem pisma: **tempo ćwierćnuty = 60 = 1”**. Było to zwyczajowe określenie tempa w latach 1950-tych i 60-tych. W *Elementi* stosowane jest konsekwentnie. Dzieło to pozbawione jest pauz i zmian tempa (w przeciwieństwie do dwóch pozostałych utworów z cyklu *Genesis*).
2. **Dynamika.** Zważywszy na to, że Górecki przez wiele lat serializował swą dynamikę, natrafiamy tu na rzecz interesującą – lista obejmuje 14 a nie 12 wartości. Wartości środkowe (2-13) układają się w przewidywalny wzór stopniowego wzrostu od *pppp* do *ffff*. Okalają je określenia opisowe: 1. *impercittibile* oraz 14. *al massimo* – dobitnie poświadczające predylekcję do dynamicznych skrajności, którą zachował przez całe życie.
3. **Barwa.** Wygłosiwszy pochwałę elementu barwy, który w zespole smyczkowym jest *najciekawszy i najbogatszy*, Górecki wyszczególnia następnie różne rodzaje *arco*, zależne od miejsca poruszenia struny: *sul tasto*, *sul ponticello* itd. oraz możliwości użycia tłumików, przestrojeń i *pizzicati*. Nie wspomina o *flaioletach* (i nie znajdziemy ich też w ukończonej kompozycji).

9.II.62 Górecki przystąpił do szczegółowego opracowania wszystkich elementów: materiału dźwiękowego, wartości czasowych, dynamiki i barwy. Ten ostatni element jest najbardziej rozbudowany. Dzieli się zasadniczo na dwie grupy, *accordare ordinario* i *scordare in basso al massimo*, dając w sumie 160 różnych „stopni” barw. Wartości rytmiczne klasyfikowane są (a) jako ściśle wymierne 1-12 w trzech rzędach (podobnie jak u Messiaena w późnych latach 1940-tych):

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

lub (b) jako swobodne, podobnie jak szósta kategoria 'Agogiki' (zob. wyżej).

Dynamika zorganizowana jest podobnie – w 12 krokach:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
pppp	ppp	pp	p	quasi p	mp	mf	quasi f	f	ff	fff	ffff

umiejscowionych następnie pomiędzy określeniami *impercittibile* oraz *al massimo* z pierwszego szkicu (zob. przykł. 1).

Wartości czasowe
Naturalne występy:
a). wartości czasowe ściśle określone:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

b). dowolne wartości czasowe
1. - wartości czasowe - dowolne
2. - " - jak napisano
3. - " - jak napisano
4. - następstwa, wartości dowolnie przyspieszone
5. - następstwa, wartości dowolnie zwolnione

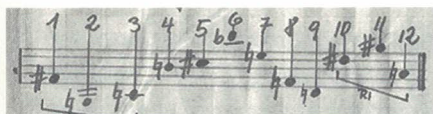
Dynamika
Całą skalę dynamizmu, podzieliłem na 12 równomiernych stopni dynamicznych:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
pppp	ppp	pp	p	quasi p	mp	mf	quasi f	f	ff	fff	ffff

Dodałem jeszcze dwa skrajne stopnie
1. *impercittibile*
2. *al massimo*
Mogłoby być 14 stopni dynamicznych.

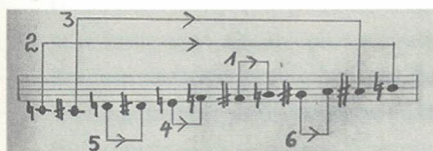
Przykład 1: Serie wartości rytmicznych oraz dynamiki

Na kształt owych porządków serialnych wpływa też, oczywiście, wstępny dobór materiału wysokościowego i rodzaj manipulacji jakim podlega. Takie konsekwencje serii wysokościowych wyciąga Górecki poczynawszy od op. 13. Proceder ten trwa dłużej, obejmując także *Genesis* i kolejne utwory. Nie miejsce tu, by przeprowadzać generalną analizę serii dwunastodźwiękowych Góreckiego, zwróćmy jednak uwagę, że w użytym tutaj szeregu przeważają półtony i ich inwersja oraz że szereg ten kończy się komórką trzydziętkową, będącą rakiem inwersji trzech dźwięków początkowych – zatem, co znamienne, w przypadku pozostałych sześciu wysokości Górecki nie stosuje typowej dla Webera konstrukcji komórkowej.



Przykład 2: Seria dwunastodźwiękowa

Górecki zauważył, że występuje tu siedem różnych interwałów – kluczem do jego układów serialnych jest bowiem raczej faktyczny interwał, nie zaś jego ekwiwalent o zbliżonej budowie (tzn. mała nona nie jest klasyfikowana jako półton). Następnie wkleił pięciolinie zawierającą mini-analizę połączeń chromatycznych, ze strzałkami wskazującymi kierunek powiązań.

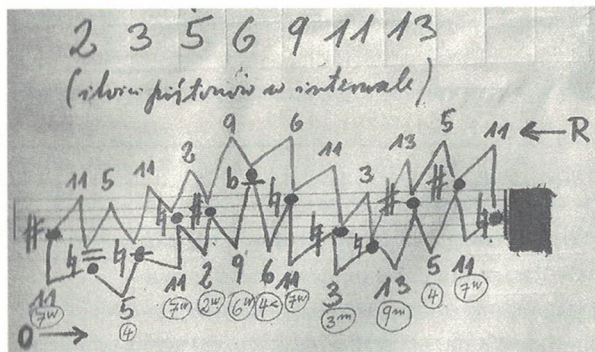


Przykład 3: Połączenia chromatyczne

Po tym, jak zwykle, rozpisana zostaje cała matryca dźwiękowa w ujęciu liczbowym.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	8	1	4	6	3	12	10	7	5	9	2	11
3	3	5	1	8	2	7	6	4	11	12	9	10
4	5	9	2	1	11	8	4	3	12	6	10	7
5	4	3	8	7	1	10	12	6	2	11	5	9
6	9	10	11	2	12	1	3	5	6	4	7	8
7	11	12	9	5	10	3	1	2	7	8	6	4
8	2	11	5	3	9	4	8	1	10	7	12	6
9	6	4	7	10	8	9	11	12	1	2	3	5
10	12	6	10	9	7	5	2	11	8	1	4	3
11	7	8	6	12	4	11	9	10	3	5	1	2
12	10	7	12	11	6	2	5	9	4	3	8	1

Na końcu fazy przygotowawczej, pod nagłówkiem *Konstrukcja utworu*, ujawniają się dalekosiężne implikacje konkretnych interwałów zawartych w tej serii dwunastodźwiękowej. Górecki „literuje” siedem interwałów od najmniejszego do największego – 2, 3, 5, 6, 9, 11 – i komentuje je ponownie, dodając strzałki wskazujące kierunek postaci oryginalnej i raka:



Przykład 4: Konstrukcja utworu. Seria

Następnie rozpisuje postaci oryginału i raka w ujęciu liczbowym, tworząc w ten sposób schemat, który określa mianem *szeregu arytmetycznego* [sic!].

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
11	5	11	2	9	6	11	3	13	5	11

12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
11	5	13	3	11	6	9	2	11	5	11

W rezultacie, zgodnie z notkami kompozytora, utwór posiada 22 fragmenty podzielone na 174 struktury tworzące – pod względem liczbowych schematów strukturalnych – formę lustrzaną, z osią symetrii przypadającą w punkcie styku fragmentu 11 i 12. Dalej Górecki przepisuje i definiuje powyższy szereg arytmetyczny, dodając komentarz: *Seria jest nie tylko materiałem dźwiękowym, ale także materiałem konstrukcyjnym całego utworu. Forma jest wypadkową interwałów. To jest, struktur i fragmentów.*

W tym miejscu Górecki wsuwa między kartki szkicownika diagram *Konstrukcji-Formy* (sporządzony na odwrocie skopiowanych na powielaczu dwóch stron partytury *Pieśni o radości i rytmie*, w wersji zmienionej z roku 1960). Ukazuje on ambitus 22 fragmentów, odnotowując dwie skrajne wysokości każdego z nich. I tak, Fragment 1 rozciąga się w granicach wielkiej septymy – między *fis* razkreślonym a *g* małym; Fragment 2 ogranicza od dołu to samo *g*, od góry zaś – środkowe *c*, itd. W konsekwencji owe pasma wysokościowe powinny teoretycznie wyznaczać charakter kolejnych fragmentów, jednak ostatecznie tak się nie dzieje – przede wszystkim dlatego, że wysokość dźwięku jako taka odgrywa niewielką rolę w finalnym kształcie utworu.

Realizacja

Ten etap obejmuje lwią część pracy nad *Elementi*. „Realizacja” przynosi fascynujący wgląd w proces transformacji „szeregu arytmetycznego” w żywe, gwałtowne i wymagające dzieło – w tej formie, jaką przybrało w publikacji

partyturowej. Alchemiczny charakter tej przemiany sprawia, iż trudno ją określić. Analiza procesu twórczego pozwoli jednak choćby tylko na migawkowe ujęcie istoty warsztatu kompozytorskiego Góreckiego. Co szczególnie interesujące: kompozytor dotarł aż do fragmentu 12, po czym zdecydował się skreślić wszystko z wyjątkiem dwóch pierwszych fragmentów i rozpocząć ponownie od fragmentu 3 (podobne zakłócenia zdarzają się później w trakcie komponowania *Śpiewów* i *Monodramu*).

Zostanie teraz przedstawiona zasadnicza część szkicownika. Poniższa tabela powinna ułatwić porównanie go z partyturą (nie lada to wyzwanie, z uwagi na zatarcie granic formalnych – wydaje się wręcz, że numeracja w partyturze jest rozmyślnie pod tym względem przemieszczona). Tabela informuje, w których miejscach partytury znalazły się 22 fragmenty ze szkicownika. Kolumny zawierają następujące dane: (a) 22 fragmenty, (b) liczba struktur w ramach danego fragmentu, (c) liczba taktów (wszystkie w metrum 2/4, ćwierćnuta = 1”) w danym fragmencie, (d) zamieszczony w partyturze numer porządkowy danego fragmentu (lub przesunięcie początku fragmentu o daną ilość taktów względem tego numeru, np. ‘8 –2t.’ oznacza ‘2 takty przed numerem 8’), (e) czas trwania danego fragmentu oraz (f) czas trwania całego utworu w momencie rozpoczęcia kolejnych fragmentów. Dwie ostatnie kolumny, (g) i (h), podają faktyczny czas trwania (e) i (f) w jedynym nagraniu płytowym *Elementi*, dokonany przez Kwartet Śląski².

Występuje oczywista rozbieżność pomiędzy czasem wykonania na płycie CD a czasem podanym przez Góreckiego (pierwsza część nagrania jest szybsza, niekiedy znacznie szybsza, natomiast w drugiej połowie znajdują się fragmenty nieznacznie dłuższe od wskazań w partyturze). Wyjaśnienie jest proste: zachowanie tempa metronomicznego jest praktycznie niemożliwe, wykonawcy kierują się też własną wizją. Kwartet Śląski gra z dramatyczną zapiekłością, co z nawiązką rekompensuje skrócenie czasu trwania o ponad dwie minuty w stosunku do oczekiwań Góreckiego (14’42”).

2. String Quartets 1 and 2, Sonata for Two Violins, Genesis I (Olympia OCD 375, nagr. w lipcu 1993 r., wyd. w styczniu 1994 r.). *Elementi* jest czwartym w kolejności utworem na płycie. Jego czas trwania jest wydłużony o pauzę przed utworem następnym.

(a) Fragment	(b) Liczba struktur	(c) Liczba taktów	(d) Numer w par- tyturze	(e) Czas frag- mentu (par- tytura)	(f) Czas od po- czątku (party- tura)	(g) Czas frag- mentu (CD)	(h) Czas od początku (CD)
1	11	50	5	1'40"		1'24"	
2	5	12	6	24"	1'40"	18"	1'24"
3	11	16	7	32"	2'04"	22"	1'42"
4	2	2	8 -2t.	4"	2'36"	2"	2'04"
5	9	17	8	34"	2'40"	29"	2'06"
6	6	17	9	34"	3'14"	27"	2'35"
7	11	22	10 -2t.	44"	3'48"	34"	3'02"
8	3	14	11	28"	4'32"	18"	3'36"
9	13	24	12	48"	5'	33"	3'54"
10	5						
11	11	24	13 +6t.	48"	5'48"	35"	4'27"
12	11	18	15	36"	6'36"	37"	5'02"
13	5	10	16	20"	7'12"	16"	5'39"
14	13	26	17 -5t.	52"	7'32"	46"	5'55"
15	3						
16	11	6	18	12"	8'24"	9"	6'41"
17	6	17	19	34"	8'36"	32"	6'50"
18	9	30	20 +9t.	1'	9'10"	51"	7'22"
19	2	13	22 +11t.	26"	10'10"	13"	8'13"
20	11	24	23	48"	10'36"	45"	8'26"
21	5	12	25	24"	11'24"	26"	9'11"
22	11	27	26	54"	11'48"	55"	9'37"
w sumie	174	381			12'42"		10'32"

W hierarchicznym schemacie kompozytora *struktura* podporządkowana jest *fragmentowi* – dość interesujący wybór terminologiczny; przeciwieństwo tego, czego można by oczekiwać. (W *Śpiewach* i *Monodramie* Górecki wprowadzi dodatkowe terminy – *okres* oraz *rzut*). Jednak, jak wspomniano wyżej, w praktyce ścisłość tych rozróżnień często się zaciera, przy czym termin *struktura* jest na ogół stosowany precyzyjniej niż *fragment*. Siły ekspresyjne wyobraźni Góreckiego najwyraźniej przeważały nad matematyczną kategoryzacją, stanowiącą rusztowanie formalne wszystkich trzech części cyklu *Genesis*. Rozwój formalny *Elementi* oraz sposób zakomponowania detali w początkowych fragmentach przedstawiłem już w innym miejscu³. W dalszej części tego artykułu omówię 22 fragmenty szkicownika w zestawieniu z partyturą (osobną dygresję poświęcając odrzuconemu pierwszemu szkicowi fragmentów 3–12). Będzie to próba klarownego przeglądu ich struktury formalnej.

3. Adrian Thomas, *Górecki*, Oxford 1997, ss. 43–44; Adrian Thomas, *Górecki*, tłum. Ewa Gabrys, Kraków 1998, ss. 65–67.

Fragment 1 – 11 struktur (do numeru 5)⁴

Co było pierwsze: kura czy jajko? – pytanie takie od razu przychodzi do głowy. Pierwszym wpisem w szkicowniku jest lista 11 struktur, z krótkim opisem i czasem trwania.

1	dźwięk d ¹	10"
2	nakładać sekundy	6"
3	bardzo powolne gliss.	8" [nr 1]
4	nakładać a ¹	5"
5	vc nakłada f#1 c2	7"
6	trzymać całość	12" [fig.2]
7	ruch stopniowy	19" [fig.3]
8	trzymać	5"
9	gliss. w górę ↑	8" [fig.4]
10	ruch wszyscy naraz	12"
11	trzymać	7"

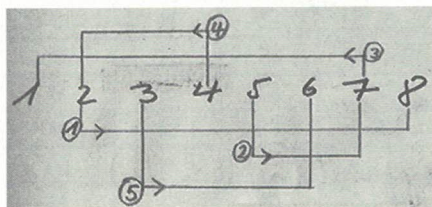
4. Określenie granicy danego fragmentu wskazuje na moment początkowy kolejnej sekcji. W tym przypadku oznacza to, że fragment pierwszy kończy się w miejscu oznaczonym w partyturze liczbą 5, nie obejmując już sekcji 5.

Nie sposób ustalić pochodzenia tej sekwencji czasów trwania, podzielonej na trzy grupy (1-6; 7; 8-11), dające w sumie 139" (plus sekundową pauzę na końcu). Nie ma ona związku z materiałem wysokościowym, z którego wywodził się szereg arytmetyczny. Biorąc pod uwagę staranność wykonania tabel w szkicowniku (Górecki był zazwyczaj schludny, chociaż nie obawiał się też skreśleń lub uzupełnień), można rozsądnie przypuszczać, że spora część szkicownika powstawała albo równocześnie z innymi notatkami albo zawiera wpisy dodane *post factum*, w celu udokumentowania przebiegu procesu twórczego. Następnie Górecki pisze: „Cały fragment *ffff sempre*". W rzeczywistości *ffff* trwa tylko do numeru 4, w którym czterotaktowe *glissando* wznoszące (struktura 9) oznaczone jest *quasi forte (senza decresc.)*. Potem następuje struktura 10 (sześciotaktowa), w której dynamika spada do poziomu *mp (senza decresc.)*. Po czym pojawia się klaster struktury 11, trzymany przez trzy i pół taktu, wzrastając od *p* ponownie do *ffff*. O tego rodzaju korektach dynamicznych zdecydował Górecki prawdopodobnie już po ukończeniu całości. Należy poza tym zauważyć, że zmiana materiału, którą wprowadza struktura 10, skutkuje porzuceniem tradycyjnej pięciolinii na rzecz notacji czteroliniowej, reprezentującej cztery struny każdego z instrumentów.

Górecki dał następnie upust swej skłonności do tworzenia małych, jednorazowych schematów organizacji rytmicznej. Określa tu w sposób ścisły stopniowe rozszerzenie klasteru, rozpoczynając od dźwięków *d* granych na pu-
stych strunach a kończąc na klasterze w obrębie trytonu tuż przez numerem 2 (struktury 1-5).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
d ¹ vn	d ¹ vl	d ¹ vl	d ¹ vn	c# eb vn	c e vl	a ¹ vl	a ¹ vn	c ² vc	f# ¹ vc

Następnie konstruuje schemat nadzwyczaj wyrafinowany, przypominający nieco szkic rytmiczny początkowej faktury smyczkowej w *Scontri*. Umieszcza w nim 8 środkowych pozycji (spośród 10 wyszczególnionych powyżej).



Przykład 5: Realizacja. Strzałki

Na tej podstawie uzyskał kolejny szereg, określający moment wejścia każdej z dziesięciu szesnastek w ramach przypisanego im taktu (wers dolny). Przykładowo, pierwsze wejście przypada na drugą szesnastkę swego taktu, drugie wejście – na ósmą itd.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
2	8	5	7	7	1	4	2	3	6

Szkicuje dalej prostszą rotację liczb 1, 2 i 3. Uzyskuje dzięki temu (w czterech taktach numeru 3 – w pierwszej części struktury 7) zarówno kolejność pulsacji rytmicznej dla każdego instrumentu (pierwszy schemat) jak i kolejność wejść instrumentów (schemat drugi, który należy czytać liniowo od lewej do prawej, idąc z góry na dół). Fakt, że Górecki nie wybrał dla wiończeli logicznej sekwencji 3 2 1 (diagram pierwszy) można uznać za jakąś osobliwość. Widzimy tu ponownie, że intuicja była dla niego ważniejsza niż schematyczność.

pulsacja

vn 1 3 2

vl 2 1 3

vc 1 2 1

kolejność wejść

vn 1 vl 2 vc 1

vc 2 vn 3 vl 1

vl 3 vc 1 vn 2

Fragment 2 – 5 struktur (numer 5)

To jeden z bardziej jednolitych fragmentów. Figuracja nawiązuje do piątego taktu numeru 3 (we Fragmentcie 1), tym razem zawiera jednak dwudźwięki. Użytych zostało pięć różnych szablonów. Szósty, w zanadru, wprowadzony został jako faktura wszystkich trzech instrumentów na początku kolejnego fragmentu (numer 6). Dla wszystkich tych schematów (trwających – według wskazówek partyturowych – 3” lub 5”) Górecki ponownie wypracowuje porządek rotacyjny. Kolejne szablony są konsekwentnie oddzielane pauzą szesnastkową. W kompozytorskiej siatce graficznej otrzymują następujące liczby: vn – 2 3 1 5 4, vl – 4 1 3 2 5, vc – 5 2 1 4 3. Schematy ani nie rozpoczynają się ani nie kończą jednocześnie. Dlatego zarówno skrzypce jak i wiolonczela muszą zatrzymać swój ostatni dźwięk i czekać aż altówka dotrze do końca swego ostatniego szablonu. O tej osobiwej niekonsekwencji fakturalnej nie ma wzmianki w szkicowniku.

Fragment 3 – 11 struktur (od numeru 6 do dwóch taktów przed numerem 8)

Oba wcześniejsze fragmenty cechuje względna jednorodność fakturalna, z ewoluującym kontrastem zaznaczającym się w pewnym stopniu we Fragmentcie 1. Fragment trzeci jest mniej spójny, a jego granice po obu stronach zacierają się. Zaczyna się od faktury związanej z Fragmentem 2 (którego część miał pierwotnie stanowić). Skrzypce (struktura 3) grają w połowie dźwięk najwyższy z możliwych, na szybkim *tremolo*, *ffff*. Wkrótce potem zaczyna się czterotaktowe opadające *glissando*, pod którym dwa pozostałe instrumenty grają dwudźwięki w unisonie rytmicznym (struktury 4-11). Ich wzór rytmiczny – zanotowany przez Góreckiego w postaci prostego ciągu liczbowego (1 5 2 6 3 7 5 8) – ponownie przypomina otwarcie *Scontri*, tym razem z przesunięciem pary pulsów ćwierćnutowych o jedną szesnastkę wprzód w każdym kolejnym takcie. W kontekście dwudźwięków owych osiem akordów tworzy mini-schemat lustrzany. Sekwencja dwudźwięków wkrótce zacznie się od nowa, na tych samych instrumentach, we Fragmentcie 4 (przedtakt do numeru 8).

Fragment 4 – 2 struktury (od dwóch taktów przed numerem 8 do numeru 8)

Fragment ten, podobnie jak Fragment 3, jest lakoniczny, choć tym razem powody takiej zwięzłości można by wskazać łatwiej, skoro cały ten odcinek trwa tylko 4”. Struktura pierwsza (trzysekundowe *tremolo* skrzypiec) jest organicznie związana z poprzedzającym je *glissando*, tym razem na dźwięku *f* 2. Struktura druga odmierza sekundową pulsację, graną przez dwa instrumenty wykorzystujące podwójne chwyt na tych samych strunach

Fragment 5 – 9 struktur (numery 8-9)**Fragment 6 – 6 struktur (od numeru 9 do 2 taktów przed numerem 10)**

Górecki rozpoczął ten zapis od samego Fragmentu 5, lecz z usytuowania szkiców na dwóch stronach rozkładówki jasno wynika, że rychło zajął się Fragmentami 5 i 6 jako jedną całością. Nic w tym dziwnego – nie ma bowiem między nimi żadnej widocznej różnicy. Skrzypcowe *f*wciąż jest obecne przez większą część Fragmentu 5 (nie ma o tym wzmianki w Szkicowniku). Kontynuacja „akordów” altówki i wiolonczeli, teraz zatrzymanych, także zacie- ra granice po obu stronach Fragmentu 4. Proces ten postępuje jeszcze dalej, kiedy skrzypce porzucają swoje *f*, aby dołączyć do dwudźwięków ciągłych w innych instrumentach. Górecki szkicuje kolejną ze swych mini-tabel, bazującą na rotacji liczb 1-3 (tu: 1 = dwie górne struny; 2 = dwie środkowe; 3 = dwie dolne). Tabela uporządkowana jest logicznie i określona znakami I-VI z lewej strony. Kompozytor zrezygnował z pierwotnej kolejności (stro- na lewa) i wybrał zamiast niej sekwencję I IV V VI III II (ostatnia kolumna).

I	1	2	3	1
II	1	3	2	6
III	2	1	3	5
IV	2	3	1	2
V	3	1	2	3
VI	3	2	1	4
	vn	vl	vc	

Pierwsze trzy spośród tych struktur – I, IV i V (= ostatnie trzy z dziewięciu struktur Fragmentu 5) – kończą się w numerze 9 (początek Fragmentu 6), zaś pozostałe trzy sekwencje tej tabeli – VI, III i II – rozciągają się aż do Fragmentu 6 (jako jego druga, czwarta i piąta struktura). Przedzielone są tam trzema strukturami o wzrastającym czasie trwania (3", 5" i 7") i rosnącej złożoności fakturalnej (skrzypce w numerze 9, skrzypce i altówka, w końcu wszystkie trzy instrumenty). Charakter fakturalny ostatniej struktury należy już raczej do kolejnego fragmentu.

Fragment 7 – 11 struktur (od dwóch taktów przed numerem 10 do numeru 11)

Początek Fragmentu 7 łatwo przeoczyć, bo jego pierwszy takt kontynuuje końcową strukturę Fragmentu 6, po czym następuje jednotaktowa pauza generalna. Prawdziwą zmianę faktury i treści przynosi dopiero numer 10. Górecki porzuca tu „strunowy” zapis czteroliniowy, który przeważał począwszy od piątego taktu numeru 4 (Fragment 1, struktura 10). Jego miejsce zajmuje notacja dwuliniowa – odnosząca się do najwyższej (1) i najniższej (2) struny każdego z instrumentów. Układ sekwencji wyznacza ponownie rotacja

liczbowa. Przykładowo: struktura 3 (numer 10) wykorzystuje 2 2 2, natomiast jej odpowiednik, pięć i pół taktu przed numerem 11 (struktura 10) – 1 1 1. Po między nimi znajduje się sześć struktur (4–9), które są szczególnie interesujące, gdyż Górecki po raz pierwszy czyni tu użytek z rytmicznych i dynamicznych wartości wyprowadzonych z idei wstępnych zanotowanych 9.II.62 (patrz wyżej), choć na tym etapie procesu tworzenia wydają się one dość odległe w czasie. Szkicownik nie dostarcza żadnego wyjaśnienia tej sytuacji. Owe wartości czasu trwania pochodzą z najniższej (opartej na ósemkach) z trzech sekwencji naszkicowanych 6.II.62. Kompozytor wybiera wartości o numerach nieparzystych, choć wprowadzenie pauz między nimi tu i ówdzie zniekształca ten schemat (nie ma o tym wzmianki w szkicowniku):

vn: 5 9 11 3 1 7

vl: 5 7 9 3 1 11

vc: 3 5 9 7 1 11

Co do dynamiki – kompozytor wybiera drugą połowę dwunastostopniowej sekwencji:

7	8	9	10	11	12
<i>mf</i>	<i>quasi f</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>	<i>ffff</i>

Rzecz osobliwa, szkicownik nie zawiera tabeli określającej porządek tych elementów dynamicznych. Tabelę tę można z dużym prawdopodobieństwem odtworzyć na podstawie partytury:

vn	9	7	12	9	10	11
vl	10	12	7	9	11	8
vc	11	8	10	7	9	12

Fragment 8–3 struktury (numery 11–12)

Ten fragment jest w pewnym sensie zbędny. Nie wprowadza niczego nowego, jedynie przywołuje w pamięci trzy niezmienione frazy (9", cezura, 7", pauza ćwierćnutowa i 11") – fakturę, która po raz pierwszy zabrzmiała (wśród innych) we Fragmentcie 2 (powraca tu także zapis czteroliniowy). Tym razem wszystkie trzy instrumenty grają ten sam wariant i używają tej samej artykulacji. Fragment jest nieskomplikowany. Góreckiemu wystarcza pół strony, by go zapisać. Ale taka chwila oddechu jest w tej nadaktywności potrzebna – zanim (w trzech fragmentach finałowych) osiągniemy punkt zwrotny, zamykający – w ramach zwierciadlanej formę tego dzieła – etap podróży przed siebie.

Fragment 9-13 struktur**Fragment 10-5 struktur**

= (w sumie) 18 struktur (numery 12 do pięciu taktów po 13)

W tabeli 22 fragmentów Górecki spiął te dwa klamrą. W którymś momencie, jeszcze zanim dotarł do tych stron swego szkicownika, zmodyfikował swą matrycę, tworząc 18 struktur podzielonych tak, aby każdemu z instrumentów przypadło w udziale 6 struktur: cztery z nich *statyczne* (nr 1, 3, 4 i 6), dwie *glissandowe* (nr 2 i 5). Mimo że powraca do konwencjonalnej pięciolini, jako że najniższy dźwięk jest zawsze określony, dźwięki statyczne grane są wyłącznie na strunach „zewnętrznych”, zachowując poczucie ekstremalności, które charakteryzowało Fragment 7. Szkicownik umieszcza wszystkie trzy statyczno-glissandowe schematy jeden nad drugim, lecz Górecki – rzecz jasna – przemieszcza je w czasie i szkicuje nową tabelę, ustalając wartości czasowe dla struktur statycznych (2" 3" 5" i 8") i dla *glissandi* (9" i 11").

	1	2	3	4	5	6
vn	3"	11"	5"	8"	9"	2" [10"]
vl	2"	9"	8"	5"	11"	3" [9"]
vc	5"	11"	2"	3"	9"	8" [12"]

Następnie Górecki wydłużył ostatnią wartość każdego instrumentu, bez wyraźnego powodu: skrzypce z 2" do 10", altówkę z 3" do 9" i wiolonczelę z 8" do 12". Dodatkowe 4" wiolonczeli przybrały w partyturze (numer 13) nieco inną postać.

Fragment 11 – 11 struktur (od sześciu taktów po numerze 13 do numeru 15)

Górecki wprowadza tu termin *część* – oznaczający wewnętrzne grupowanie struktur. Będzie go używał także w odniesieniu do Fragmentów 12-15. Można wyróżnić cztery takie części: I – 12", II – 9", III – 12", IV – 15". Po dwóch liniach solowych, prowadzących do numeru 12 (struktury 1 i 2), struktury zostają na siebie nałożone: trzy grupy trzech instrumentów współpracują w jednym, unisonowym geście. Fragment 11, podobnie jak jego bezpośredni poprzednik, jest względnie jednorodny. Składa się z brzmień przetrzymywanych, statycznych bądź glissandowych, wykonywanych jedynie na zewnętrznych strunach. Krótki szkic Góreckiego ukazuje jego składowe w treściwy i dokładny sposób.

Fragmenty odrzucone

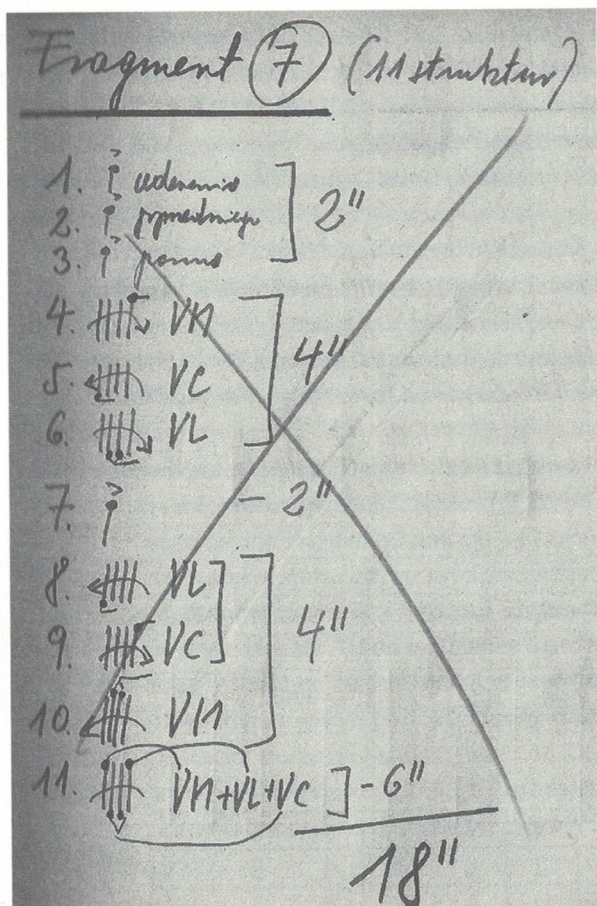
W tym miejscu *Elementi* zaczyna się podróż powrotna, co prawda tylko pod względem liczby pozostałych fragmentów (11) oraz ich struktur składowych (87). To zatem chyba najważniejszy moment, by zająć się krótko dziesięcioma fragmentami przez Góreckiego odrzuconymi, stanowiącymi ponad połowę części pierwszej – owej podróży przed siebie. Jak zauważono wcześniej,

miały to być Fragmenty 3-12 (oznaczone niżej jako x3-x12). Ilość struktur pozostaje niezmienna względem wersji zrewidowanej, jednak wartości czasu trwania (z wyjątkiem x3) różnią się dość znacznie: 32", 11", 32", 24", 22", 30", 6", 14" i 49". Ich konfiguracja jest nieomal zupełnie inna. Nic nie pozwala sądzić, że te pierwotne wersje były kiedykolwiek zapisane w układzie partyturowym.

- x3: identyczny z Fragmentem 3, lecz z dziewięcioma „akordami” altówkowo-wiolonczelowymi (zamiast ośmiu). Warto zauważyć, że właśnie w tym miejscu Górecki wprowadza do swego słownika słowo część, choć w zrewidowanych szkicach pojawia się ono dopiero we Fragmencie 11.
- x4: brak altówkowo-wiolonczelowej interwencji, zaburzającej dźwięk f skrzypiec.
- x5: znacząca różnica względem wersji zrewidowanej. Górecki traktował tutaj ten fragment niezależnie od x6. Wprowadził kolejny termin, który pojawi się dopiero we Fragmencie 18 – pasmo. Opisuje on następujące struktury: „9 pasm o zmiennej ilości dźwięków; seria wartości czasowych ‘O’ od 10; opuściłem trzy najdrobniejsze wartości – ósemkę, ćwierćnutę, ćwierćnutę z kropką; 9 – zmieniłem 8 całych nut na 10”. Odnosi się to do najniższej z trzech serii czasów trwania, jakie Górecki umieścił w schematach zanotowanych 6.II.62 [zob. przykł. 1], do których powrócił we Fragmencie 7.

Kolejność	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Ilość dźwięków	4	1	5	2	6	3	4	6	1
Czasy trwania	10	7	12	11	6	5	9	4	10

- x6: ten fragment składał się z trzech pasm, najwyraźniej ułożonych sukcesywnie, nie symultanicznie: 7 dźwięków granych jednokrotnie (3"), 8 dźwięków granych dwukrotnie (2", 5") i 9 dźwięków granych trzykrotnie (4", 3", 5"). Co daje w sumie sześć struktur i 22", do których Górecki dodał pauzę generalną (2"), która w innym miejscu utworu mogłaby funkcjonować jako struktura dodatkowa (por. dwusekundową pauzę generalną w drugiej strukturze Fragmentu 7).
- x7: także ten fragment różni się znacznie od fragmentu, który go zastąpił; w ostatnich ośmiu strukturach wymaga artykulacji –  – które nie znajdziemy ani w skończonym utworze ani nawet na długiej liście faktur w sekcji „Barwa” w ramach prekompozycyjnej *Ekspozycji elementów*.



Przykład 6: Artykulacja. Fragment x7

- x8: ponownie występuje tu termin pasmo; fragment ten wyjątkowo (biorąc pod uwagę wszystkie szkice do pierwszej części Elementi) utrzymuje się w granicach dynamiki od $p <$ do $pppp <$.
- x9: w przeciwieństwie do późniejszych Fragmentów 9 i 10, x9 i x10 traktowane były oddzielnie. x9 powtarzał słownictwo x3: składa się z dwóch części: a) pasma 3 dźwiękowego – 16", b) pasma 5 dźwiękowego. całość 30". Nic nie pozwala zidentyfikować tych ośmiu dźwięków. Nie wiadomo, w jaki sposób miałyby się one wiązać z 13 strukturami tego fragmentu. Brak tych szczegółów może wskazywać albo na niecierpliwość albo na niekompletność (dla dokładnego opracowania nie było już miejsca na stronie).
- x10: składałby się z pięciu akcentowanych grup sześciósemkowych, mf. Górecki dodał uwagę (raczej zbędną), że fragment ten znajduje się między 9 a 10.
- x11: to była seria 11 mocniej akcentowanych ósemek, quasi p, wprowadzonych po pauzie generalnej o nieokreślonym czasie trwania i najwyraźniej nie uwzględnionej w wyliczeniu 11 struktur.

- x12: w tym porzuconym szkicu fragmentu, który rozpoczynał drugą część lustrzanej formy Elementi Górecki pogrupował 11 struktur w czterech sekcjach. Ostatnie trzy struktury były solowymi glissandami (skrzypce, altówka, wiolonczela), którym towarzyszyły inne instrumenty. Praca nad tym odcinkiem była dość zaawansowana: Górecki rozpiął serię liczbową I7, wywiedzioną z macierzy (7 10 6 4 12 3 1 8 11 2 9 5), dodając na końcu liczbę 13. W ten sposób wypracowana została sekwencja wysokości (od c#2 do c3, plus możliwie najwyższy dźwięk w 13) dla 13” glissanda skrzypiec w sekcji II (struktury 3–5). To wśród szkiców odrzuconych jedyne miejsce, w którym Górecki w pełni czerpał materiał z podstawowej formuły tego utworu. Niewykluczone, że obecny Fragment 11 wywodzi się częściowo z zarysu x12 i że skrzypcowe glissando w x12 stanowi gestyczny pierwowzór swego odpowiednika z drugiej części Fragmentu 14 i 15 (patrz niżej).

Fragment 12 – 11 struktur (numery 15–16)

Powróćmy do ukończonej partytury i szkiców do niej. Wraz z początkiem drugiej części następuje wyraźna zmiana materiału oraz atmosfery wyrazowej. Ujawnia się ona od razu – w delikatnej dynamice i fakturze pełnej tryłów. Rzecz jasna, nie potrwa to długo, ale jakiś sygnał został wysłany. Górecki wyróżnia dwie sekcje: najpierw tryl quasi p (12”), potem tryl rosnący od pppp do ffff (24”). Zarys ten podlega dynamicznej modyfikacji, wypracowanej w szczegółowej tabeli. W szkicowniku nie pojawiają się ani partyturalne określenia *ordinario* i *sul ponticello*, ani jakiegokolwiek szczegóły dotyczące rodzaju zastosowanego trylu.

Fragment 13 – 5 struktur (od numeru 16 do dziesięciu taktów po 16)

Pierwsza struktura kontynuuje ideę trylowanego glissanda, które przechodzi teraz z altówki (10”) do wiolonczeli (10”). Dwie pozostałe struktury wspólnie tworzą akompaniament. Górecki wprowadza nowy termin na oznaczenie jednotaktowego (2”) motywu składającego się na ów akompaniament: komórka. Występuje tu w sumie pięć inwariantów takiej komórki – każdy z nich precyzyjnie zanotowany na czterech liniach. Taki typ notacji został tu użyty po raz pierwszy od Fragmentu 8. Rzeczą nietypową jest brak tabeli określającej matematyczny porządek w ramach poszczególnych partii instrumentalnych, lecz można go wydedukować wykorzystując oryginalną numerację pięciu komórek. Jako że schemat ten przechodzi dalej we Fragmenty 14 i 15 (traktowane jako całość), w poniższej tabeli podaję tę sekwencję aż do numeru 17:

Nr	16	(struktura 13)										(struktura 14 + 15)				
vn	3	1	2	5	4	2	4	5	3	1	1	3	4	2	5	
va	gl-	---	---	---	---	1	2	3	5	4	2	4	3	5	1	
vc	4	5	3	2	1	gl-	---	---	---	---	3	5	2	1	4	

Fragment 14 – 13 struktur

Fragment 15 – 3 struktury

= (w sumie) 16 struktur (pięć taktów przed numerem 17 do numeru 18)

Jak już widzieliśmy, Górecki tu i ówdzie nie przejmuje się naturalną odrębnością kolejnych fragmentów *Elementi*. Czasem woli stworzyć jakiś dłuższy ciąg. Fragmenty 14 i 15 są zwierciadlanym odpowiednikiem połączonych fragmentów 9 i 10, choć jeśli miałyby to być lustro idealnie symetryczne, to w połówce powrotnej odbicie powinno przypadać na fragmenty 13 i 14. Jeszcze bardziej uderza sposób zachowania wspólnych cech komórek wchodzących w skład Fragmentów 13, 14 oraz 15. Początek połączonych Fragmentów 14 i 15 przypada w momencie, kiedy wszystkie trzy instrumenty grają pięć komórek (struktury 1–3). To kulminacja następująca po Fragmentcie 13. Następnie faktura (na początku numeru 17) rozrzedza się i opada: zostaje sama wiolonczela (struktura 4), do której wkrótce dołącza altówka (struktura 5), by wspólnie osiąść na „ostinato” (termin Góreckiego), na które składają się powtórzenia pary sekwencji trójkomórkowych: 413 + 324. Trzytaktowy wzorec tych grup powtórzony jest czterokrotnie, co tworzy osiem kolejnych struktur, do których należy dodać glissando skrzypcowe tworzące strukturę 6. Daje to całość liczącą tylko 14 struktur. Analiza wykazuje, że Górecki podczas komponowania błędnie obliczył ilość repetycji komórek altówkowo-wiolonczelowych, choć w szkicowniku podał prawidłowo czas trwania tego fragmentu.

Największe zdziwienie budzi brak jakichkolwiek szczegółów dotyczących partii skrzypiec rozpoczynającej się w 12 takcie połączonych Fragmentów 14 i 15. A jednak występujące tam glissando ma klarowny punkt wyjścia i zakończenia, między którymi znajduje sobie drogę dość pokrętną, jakby błędząc nieco:

C	B	G	F	C#	F#	G#	A	D#	D	E	H
---	---	---	---	----	----	----	---	----	---	---	---

Trudno na tym etapie podać uzasadnienie tej sekwencji, chociaż jej struktura 12+1 (jednak już nie wzorec wysokości dźwiękowych) jest identyczna ze strukturą skrzypcowego *glissando* w porzuconym x12 (zob. wyżej). Nic jej nie wiąże z podstawową serią wysokościową *Elementi*. Tym niemniej wiadać całkiem wyraźnie, że Fragmenty 13–15, z ich konstrukcją bądź to komórkową bądź też opartą na sukcesji wzorców ostinatowych – a uwzględnić należy też wysoki melizmat skrzypcowy – zapowiadają już dwa kolejne dzieła cyklu *Genesis*.

Fragment 16 – 11 struktur (numery od 18 do 19)

Ten fragment jest najbardziej chyba prostolinijny ze wszystkich: wszystkie trzy instrumenty grają jednaście czterodźwięków na wszystkich strunach, ffff, za każdym razem zmieniając kierunek smyczka.

Fragment 17 – 6 struktur (od numeru 19 do ośmiu taktów po numerze 20)

Górecki ponownie maskuje łączenie, gdyż nieregularne tremolo skrzypcowe (w artykulacji *sul ponticello*), następujące bezpośrednio po jedenastu strukturach Fragmentu 16, należy już *de facto* do fragmentu omawianego teraz (honorowa struktura dwunasta), nie zaś do figury (granej *ordinario*) rozpoczynającej się w numerze 19. Ucho tego nie wychwyci. Także ten fragment używa prostego języka muzycznego: cztery różne wejścia skrzypiec; po jednym wejściu rozstrojonych tutaj altówki i wiolonczeli (grających na swych najniższych strunach nuty pedałów). Czasy trwania są określone sekwencją znanych nam liczb: 5", 3", 7" z pauzą ćwierćnutową, 7" oraz 9".

Fragment 18 – 9 struktur (od dziewięciu taktów po numerze 20 do dziesięciu po numerze 22)

Fragment ten jest jakby reminiscencją początku fragmentu 1. Od tego zdania rozpoczyna Górecki swój wpis w szkicowniku. To w jakiś sposób wzruszające, skoro w żadnym innym miejscu swego komentarza nie zamieszcza podobnej uwagi o charakterze refleksyjnym. Jakie uczucie się za tym kryje? Na pierwszy rzut oka Fragment 18, w porównaniu z 1, jest o wiele bardziej powściągliwy – wychodzi od *mp sempre* i osiąga *mf*, *quasi p*, następnie zaś *f*, *ff* oraz *fff*. Jednak narracja jest całkiem podobna: stopniowe nagromadzenie dźwięków ciągłych (tym razem w rozstrojonych kwintach), wznoszące *glissando* całego zespołu (struktura 5), nieregularne tremolo całego zespołu (struktura 6) oraz kontrapunkt faktur. Ten fragment jest drugim pod względem długości (1') – zaraz po fragmencie 1 (który wyprzedza go znacznie, bo trwa 1'40"). Faktura w numerze 22 jest nową heterofonią, kombinacją 3, 5 i 7 pulsów na takt (struktury 7-9, w zapisie czteroliniowym). Stopniowe *crescendo* prowadzi do początku Fragmentu 19.

Fragment 19 – 2 struktury (od 11 taktów po numerze 22 do numeru 23)

Fragment ten wysadza w powietrze trzy komórki poprzedzających go taktów, choć nadal wykorzystuje (w sposób niemetryczny) ich materiał. Czytelnicy partytury mogą poczuć zaskoczenie, kiedy natrafiają na wskazanie czasu trwania (18") pod koniec czwartego taktu tej dziewięciotaktowej sekcji. Nasuwa się jedno tylko wyjaśnienie – to wskazanie jest pozostałością wstępnej wersji partytury. Należy je rozumieć następująco: faktura trwa 18" (9 taktów). Takie uwagi dotyczące czasu trwania byłyby zazwyczaj usuwane z partytury drukowanej. Pozostały też we fragmencie 8 (numery 11-12: 9", 7", 11") oraz w heterofonii Fragmentu 2 (numery 5-6: nakładające się

połączenia 3" i 5"). W innych miejscach, w których mogłyby być użyteczne, uwag takich brakuje – zostały prawdopodobnie usunięte. Drugą strukturę Fragmentu 19 stanowi jednolite, dwudźwiękowe ffff tremolo.

Fragment 20 – 11 struktur (numery 23–25)

Wrażenie większego ensemble'u, charakteryzujące drugą połowę Elementi, trwa tu dalej. Szkic jest zwięzły i rzeczowy, jak w poprzednim Fragmentcie 19. Zespołowe opadające glissadno podwójnych dźwięków w dynamice mp (numer 23) stanowi strukturę pierwszą, ożywioną przez artykulację ff, której puls oparty jest na znanym nam typie tabeli liczbowej:

vn 1 4 2 5 3

vl 5 2 3 4 1

vc 2 3 4 1 5

Kolejne trzy struktury są kumulacją wejść solowych, prowadzących do numeru 24, gdzie po sześciódźwiękowym *paśmie* (struktura 5, 7") następuje *pasmo* spokojniejsze, choć podobne (struktura 6, 7"). W tym miejscu muzycy grają po raz pierwszy *pizzicato* (ostatnie pięć struktur). To drobny, ale olśniewający przykład mistrzostwa Góreckiego – jego umiejętności wprowadzania pod koniec utworu wiele mówiących gestów. Efekt jest elektryzujący i wyśmienicie naprowadza na trop właściwego odczytania całej kompozycji.

Fragment 21 – 5 struktur (numery 25–26)

Górecki wyjaśnia znaczenie fragmentu w nagłówku strony: „Jedyny fragment, w którym występuje seria: postać O od dźwięku 1 (fis). Podzielono ją na trzy odcinki”.

To decyzja znacząca i symboliczna. Dalej Górecki pisze, że trzeci segment przypisany został skrzypcom (dźwięki 8-12), drugi – altówce (dźwięki 6-7), pierwszy – wiolonczeli (dźwięki 1-5, lecz w odwróceniu). Wszystkie 12 dźwięków jest dwojonych w czystych, dolnych kwintach (instrumenty są wciąż rozstrojone, więc zarówno kwinty jak i dokładnie zanotowane wysokości są jedynie nominalne). Pięć struktur – pięć „akordów” sześciodźwiękowych – słychać bardzo wyraźnie.

Fragment 22 – 11 struktur (od numeru 26 do końca)

Jeśli Fragment 21 był symboliczną krystalizacją wszystkiego, co go poprzedzało – jakby kodą (por. wejście sopranu solo w *Ad Matrem* lub liczne inne kody) – to w tym fragmencie finałowym Górecki prezentuje swą wersję wygasania *al niente*. Wszystkie 11 struktur następuje w ramach jednej sekwencji, w ramach której każda zmiana faktury identyfikuje nową strukturę. Trzy znaki <> na pustej strunie skrzypcowej G są strukturami 8-10. Skrzypce kończą utwór nutą stałą G, graną *mp*, 17" po numerze 27. Finałowa pauza ćwierćnutowa, co wcale nie dziwi, wpisuje się w arytmetyczne kalkulacje Góreckiego.

Kilka wniosków

Dotarłszy do końca Fragmentu 22 Górecki naszkicował – na osobnej kartce papieru, wklejonej potem do Szkicownika – listę kontrolną z wypisanymi wszystkimi fragmentami, wraz z ich czasami trwania i liczbą taktów, jaką każdy z nich obejmuje. Następnie sprawdzał i przekreślał każdy sprawdzony fragment. Dodał też na tym etapie kilka rzeczy nowych. Za pomocą pionowej (przerywanej) podwójnej linii odnotował oś symetrii między Fragmentami 11 i 12. A także, co o wiele bardziej znaczące, pogrupował 22 Fragment w sześć podgrup: • 1-4, • 5-7, • 8-11, • 12-15, • 16-19, • 20-22. Dodał też – między Fragmentami 7 i 8 – litery CH (ich sens jest niejasny). Te sześć podgrup nie odegrało żadnej roli w procesie komponowania (z oczywistym wyjątkiem punktu środkowego). Można przypuszczać, że Górecki poświadcza w ten sposób istnienie większych akapitów formalnych wynikających z unifikacji pogrupowanych fragmentów. Podobną rzecz uczynił ze *Scontri*, gdzie 28 *arkuszy* także zostało pogrupowanych w sześć większych akapitów. Jak można było oczekiwać, owe podziały w wielkiej skali okazują się – w najlepszym razie – mało przejrzyste. Podobne zatarcie granic zaobserwować można na niższych szczeblach hierarchii formalnej – na poziomie fragmentów i struktur. Niektóre z nich zaznaczają się dość wyraźnie: granice między Fragmentami 7 a 8, 11 a 12, 15 a 16. Dwie pozostałe granice nie są tak ewidentne, gdyż faktury/figury przez nie przenikają. Jednak dość łatwo zaproponować inne, klarowniejsze podziały mające za podstawę konwencjonalne procesy zmian fakturalnych/figuracyjnych. Można by tu zacytować numer 7 (Fragment 3, struktura 3) lub numer 22 (Fragment 18, struktura 7).

Nie sposób wydedukować w pełni logicznego uzasadnienia dla tego podziału na sześciu akapitów, jaki proponuje Górecki. Mądrzej będzie nie wdawać się w ogóle w takie spekulacje.

Wiele owoców przyniesie spojrzenie na to dzieło jako na twórczość-w-toku (*creation-in-progress*), w stanie przepływu – niczym magma, która wybucha, płynie i zastęga. W rozmowie z Leonem Markiewiczem, późnym latem 1962 roku, Górecki użył przydatnej analogii do „zarodków, atomów”⁵. Jeśli wziąć pod uwagę, że Górecki buduje *Elementi* z elementów często drobnych, zazwyczaj zupełnie nie uwzględniając rozległych wyliczeń i dociekań parametrycznych wykonanych na etapie prekompozycyjnym – okaże się, że nadzwyczajna integralność wyrazowa utworu jest rodzajem alchemicznego cudu. Ta ekspresywność sprowadza się w znacznej mierze do świadomego ograniczenia palety, osiągniętego poprzez odfiltrowanie, już na poziomie rozpi-sków, wielu innych, „barwnych” elementów. Kiedy Górecki zamierza osiągnąć miejsce szczególnie wymowne, wtedy radykalnie zmienia fakturę: na łagodne tryle Fragmentu 22, na brząkające „akordy” *pizzicato* tuż przed Fragmentem 22.

5. Leon Markiewicz, *Rozmowa z Henrykiem Góreckim*, „Ruch Muzyczny” 17/1962, s. 6.

Tym niemniej zwraca uwagę, w jak wielkim stopniu czerpie Górecki swój materiał – w każdej kolejnej strukturze – z arbitralnej lub przynajmniej ograniczonej żonglerki zbiorami liczbowymi, trzy-, cztero- czy też pięcioelementowymi. Kiedy mówił Markiewiczowi: „jeśli zaś chodzi o zjawiska dźwiękowe, ich kolejność, czas trwania, dynamikę – reguluję je tylko uchem”⁶ – zapomniał wspomnieć o tych małych grach liczbowych, których kontrolowany irracjonalizm rządzi w tak licznych miejscach tego utworu. Jednak nie ma tu niczego, czego nie można by znaleźć w jego wcześniejszych kompozycjach. Przy całej fragmentaryczności wewnętrznego rozplanowania formy, uderzający jest symfoniczny wymiar *Elementi*. Grają wprawdzie tylko trzy instrumenty, lecz Górecki wyczarowuje dzieło obdarzone tak silnym – ewolucyjnym i elementarnym – momentem pędu, że wszystko zostaje zmiecione z drogi, po której się ono porusza. Stąd gotowość Góreckiego – a raczej przemożne pragnienie – by zacierać, zaniechać lub buntować się przeciw wszelkim ograniczeniom, jakie sam sobie nałożył (por. Fragmenty 1-7 lub łańcuchową sekwencję Fragmentów 12-15). W *Elementi* nie ma w zasadzie przerwy na oddech. Oczywiście, zdarzają się chwile – zwykle o regularnej rytmice lub metroritmice – w których słuchacz może złapać oddech (przejście do Fragmentu 4 i jego odpowiednik z drugiej połowie – we Fragmentcie 16), jednak w pozostałych miejscach niepoohamowany roz-pęd muzyki dominuje zdecydowanie. Druga połowa, na etapie szkiców, zapiera dech w piersiach w mniejszym stopniu niż pierwsza. Jej konstrukcję można traktować jako retrogradację pierwszej. Lecz to wszystko ulotniło

6. Tamże.

się w ostatecznej wersji partytury. Wydaje się, że głównym zadaniem części drugiej jest wprowadzenie elementu transcendencji, rozwiązania, a nawet regularności (powtarzane „komórki” we Fragmentach 13-15 oraz 18-19), choć także tu nie brakuje momentów wulkanicznych. Kolejne dzieła Góreckiego pokazały ponad wszelką wątpliwość, że była to kluczowa składowa jego charakteru – zarówno muzycznego jak i psychologicznego. Nigdzie indziej nie objawia się to z taką otwartością jak we fragmencie przedostatnim. To jakby wydestylowana esencja tej koncepcji: seria dwunastodźwiękowa, posiekana w jemu tylko właściwy sposób, zdublowana dolnymi kwintami (lecz na rozstrojonych strunach), brzmiąca jak chorał zwierający sześć regularnych ćwierćnut przypadających na „akord” centralny (struktura 3), o której zakomponowaniu rytmicznym nie ma nawet wzmianki w Szkicowniku. Innymi słowy, Górecki wyzwala się całkowicie od wszelkich z góry narzuconych zasad rytmicznych organizujących ten fragment, a jednocześnie czyni aluzję do samej istoty całego dzieła.

Ostatnie słowo powinno należeć do kompozytora. Właściwa kompozycja *Elementi* dokonała się w bardzo krótkim czasie, podobnie jak w przypadku wielu innych jego utworów. Na całą realizację potrzebował zaledwie 21 dni. *Scontri* zabrały mu pięć tygodni, *Śpiewy instrumentalne* będą wymagać tylko 10 dni (po podwójnym falstarcie, który zajął wcześniej kolejne 10 dni), *Mondram* został ukończony w 19 dni. Dość często – już po ukończeniu dzieła, choć niekoniecznie natychmiast po skomponowaniu – Górecki odczuwał potrzebę zapisania na swój własny użytek jakiegoś credo lub idei utworu. Tak też było 15 czerwca 1962, prawie trzy miesiące po napisaniu *Elementi* i dwa tygodnie po prawykonaniu w dniu 29 maja (i po napisaniu *Śpiewów*). Dodał wtedy komentarz do partii *Elementi* na końcu Szkicownika 1. Ten sam zapis – z wyjątkiem ostatniego zdania – znalazł się wcześniej w *Brulioniku nutowym 2*.

„Elementy” są pierwszym utworem dużego cyklu pt. „Genesis”. Utwory składające się na ten cykl są odrębnymi kompozycjami, mają własne tytuły oraz różny skład instrumentów.

Zasadniczym czynnikiem łączącym je w całość jest ustawicznie wyzwalająca się ENERGIA istniejąca poprzez RUCH – symbol manifestacji ŻYCIA.

Motto:

Na początku był ruch.

To była, jak się zdaje, deklaracja oficjalna – hasło – niezależnie od tego, czy miało ujrzeć światło dzienne. Równie fascynujące – a może bardziej jeszcze – są pewne dogłębne uwagi w *Brulioniku Notowym 2* (‘2.X.61-IX.62’), zanotowane wcześniej niż powyższe credo. Znajdują tu swój wyraz znane uczucia Góreckiego, lecz surowa dosadność tych stwierdzeń ma siłę ogromną i charakterystyczną.

Co ja mogę powiedzieć o muzyce, kiedy ja nic nie wiem. Nie mam żadnej teorii, czy idei. Jest tylko dobra muzyka lub zła muzyka. Sztuka jest manifestacją życia, trzeba ją pojmować w najsilniejszym zbliżeniu do faktu życia. Muzyka jest dla mnie tajemnicą, chciałbym ją odkryć, dlatego się męczę. Komponujesz, stawiasz dźwięk obok dźwięku – częśćkę własnej krwi. Aby tworzyć trzeba cierpieć. „Coś” wpakowane w ruch, wytwarza energię. Energia, energia i jeszcze raz energia. Dynamit. Sztuka nie lubi kompromisów i manier. Jest „brutalna” i zdecydowana. Lubię masę i zgrzyt. Na początku był ruch. Dzięki Ci składam za dźwięk.

Na końcu znajduje się dopisane małymi literami, krótkie zdanie – rodzaj refleksji nad konseptem rozmowy z Markiewiczem z roku 1962: „Elementy są początkiem nowego okresu. Od tego zaczyna się biegi”.

(tłumaczył Marcin Trzęsiok)