

TWÓRCZOŚĆ HENRYKA MIKOŁAJA GÓRECKIEGO W PERSPEKTYWIE SONORYSTYKI

Iwona Lindstedt

Czy awangarda to jest ten, co gryzie klarnet czy łamie skrzypce? Trzeba pisać muzykę, a nie wymyślać. A tego, jak muzyka jest zbudowana, należy się uczyć obserwując wszystko, co było przed nami¹.

Powyższe stwierdzenie, skłaniające do refleksji nad stosunkiem Henryka Mikołaja Góreckiego do pojęcia awangardy, podobnie jak niektóre jego wypowiedzi naznaczone sceptycyzmem wobec prób muzykologicznego ujęcia muzyki², stawiają badacza jego wczesnej twórczości w dość niekomfortowej sytuacji. Powstałe wówczas dzieła wydają się bowiem tak różne od tej części dorobku Góreckiego, która skierowała na jego osobę uwagę światowej opinii publicznej i zapewniła mu komercyjny sukces, że czasem trudno uwierzyć, iż *Scontri* czy cykl *Genesis* skomponował ten sam człowiek, który napisał *III Symfonię Pieśni żałosnych* czy utwory na chór *a capella*. W całościowej perspektywie awangardowe utwory Góreckiego jawią się więc przede wszystkim jako interesujący, przejściowy etap twórczego rozwoju, w drodze

1. Już taki jestem drań. Z Henrykiem Mikołajem Góreckim rozmawia Wojciech Widłak, „Vivo” 1/11/1994, ss. 38–39.
2. Por. np. *Muzyka? Gość z innego świata* Z Henrykiem Mikołajem Góreckim rozmawiają Małgorzata i Marcin Gmysowie, „Krytyka muzyczna” IV/2011 na www.demusica.pl/cmsimple/images/file/krytyka_4_gmysowie.pdf, [data dostępu:] 19.08.13. Kwestia ta związana jest oczywiście z osobowością kompozytora oraz z kontekstem, w jakim tego rodzaju wypowiedzi były formułowane. Ze względu na tematykę i ograniczoną objętość niniejszego artykułu, nie będzie w nim jednak szerzej rozważana.

ku kompozytorskiej dojrzałości³. O ile nie warto jego znaczenia przeceniać, o tyle nie wypada też nie doceniać choćby z tego względu, że wejście Góreckiego na awangardową scenę muzyczną było bardzo spektakularne i wyprzedziło w czasie „mocne wejście” Pendereckiego, dając już w 1958 roku asumpt do pisania o narodzinach „polskiego webernizmu” i odkryciu „talentu kompozytorskiego na wysoką miarę”⁴.

Wysoki stopień komplikacji używanych przez Góreckiego środków warsztatowych skłonił Krzysztofa Drobę do zastosowania w pionierskiej periodyzacji twórczości kompozytora pojęcia konstruktywizmu⁵. Do 1985 roku, wedle Droby, muzyka Góreckiego ewoluowała w następujących fazach: „konstruktywizmu motorycznego” (1955–1957), „konstruktywizmu serialnego” (1957–1961), „fazie środków sonorystycznych” (1962–1963), „konstruktywizmu redukcyjnego” (1964–1970) i wreszcie „konstruktywizmu syntetycznego” (1971–1985). Cóż w gruncie rzeczy ma znaczyć to pojęcie? W intuicyjnym rozumieniu odnieść je można do użycia w procesie komponowania pewnych procedur strukturalnych, takich jak technika serialna czy kanoniczna. Trzeba jednak zauważyć, że odsyła ono także do – wedle słownikowej definicji – „kierunku w plastyce, poezji i teatrze, głównie w Rosji (1917–1925) [który] w malarstwie i rzeźbie wypowiada się w formach geometryczno-abstrakcyjnych, w architekturze upraszcza formę i uzależnia ją od wymagań konstrukcji”⁶. A kwestia geometryzacji przestrzeni i formy w sztukach wizualnych znajduje swą analogię w geometrycznych aspektach techniki kompozytorskiej Góreckiego, typowej dla lat 60-tych ubiegłego stulecia.

Zjawisko to, niepowiązane wszakże z genezą pojęcia konstruktywizmu, zainspirowało swego czasu Danutę Mirkę do objęcia dwóch wyróżnionych przez Drobę faz periodyzacyjnych („sonorystycznej” i „konstruktywizmu redukcyjnego”) wspólną nazwą, jako „okresu geometrycznego” (1962–1970) w jego twórczości⁷. Zwróćmy jednak uwagę, że we wchłoniętej niejako przez propozycję Mirki periodyzacji Droby

3. Na przykład Teresa Malecka konstruuje periodyzację twórczości Góreckiego na podstawie modelu Mieczysława Tomaszewskiego zaczerpniętego z jego pracy *Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans* [w:] *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003. Są to kolejno: I faza – „początkowa” (1955–1957), II faza – „twórczości wczesnej” (1957–1963), III faza – „twórczości dojrzałej” (1964–1970), IV faza – „twórczości szczytowej” lub „drugiej dojrzałości” (1975–1979) i V faza – „twórczości późnej” (od 1980). Por. Teresa Malecka, *Henryk Mikołaj Górecki. Styl późny*, „Res Facta nova” 11/20/2010, na http://www.resfacta-nova.pl/pliki/archiwum/numer_20/RFN20%20Malecka%20-%20Henryk%20Mikolaj%20Gorecki.pdf, [data dostępu:] 19.08.13.
4. Bohdan Pocię, *Muzyka polska na II „Warszawskiej Jesieni”*, „Ruch Muzyczny” 22/1958, s. 12.
5. Krzysztof Droba, *Górecki Henryk Mikołaj*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. III, Kraków 1986.
6. Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1970, s. 403.
7. Danuta Mirka, *Góreckiego musica geometrica* „Dysonanse” 1/1998, ss. 20–30. Tekst ten opublikowany został także w języku angielskim jako *Górecki's musica geometrica*, „The Musical Quarterly” 87/2/2004, ss. 305–332.

słowo konstruktywizm opuszczone zostało tylko w jednym przypadku – gdy mowa o „fazie środków sonorystycznych” (1962–1963). Czynnikiem decydującym o takim posunięciu autora była zapewne ogólna tendencja do przypisywania sonorystyce cech antyintelektualnych, głównie powierzchowno-wrażeńiowych, zrodzonych w wyniku spontanicznego eksperymentu z dźwiękową materią raczej, niż w rezultacie konstruktywistycznej kalkulacji. Jak bowiem pisze Droba:

Technika sonorystyczna wykształcona w *Genesis* mimo wszystko nie odpowiadała silnej potrzebie dyscypliny konstrukcyjnej, potrzebie wyrażonej i zaspokojonej w ultrakonstruktywistycznych utworach okresu serialnego. Uczynienie z barwy elementu formotwórczego zagroziło kompozytorskiemu zmysłowi logiki formy⁸.

Przekonująco udokumentowane przez Mirkę działania Góreckiego, prowadzące do geometryzacji wykonawczej, graficznej i muzycznej przestrzeni⁹ jego dzieł, znoszą radykalizm cytowanej tezy Droby. Autorka z jednej strony tłumaczy bowiem różnicę między *Genesis* a późniejszymi utworami lat 60-tych zmianą rodzaju materiału (nieokreślony wysokościowo *versus* tradycyjny, o określonej wysokości) przy zachowaniu „praw konstrukcyjnych wywiedzionych z geometrii”¹⁰, z drugiej zaś łączy twórczość „przedgeometryczną” Góreckiego z „okresem geometrycznym” kierując się obecnością w niej operacji właściwych technice dodekafonicznej i serialnej (podstawowe postaci serii są w rozumieniu geometrycznym rezultatem „odbić oryginału względem dwóch prostopadłych osi symetrii – pionowej i poziomej – oraz ich złożenia”¹¹).

W niniejszym artykule, zgadzając się z przekonaniem Danuty Mirki o znacznie mniej zasadniczym, niż się to zwykło przyjmować, charakterze zmiany stylistycznej w twórczości Góreckiego zachodzącej między 1963 a 1964 rokiem, proponuję analogicznie mniejszą rangę nadać cezurze 1961 roku, oddzielającej okres serialny od sonorystycznego. W udowodnieniu tej hipotezy pomocne będzie pojęcie sonorystyki muzycznej oraz kategorii właściwe teorii sonologii muzycznej wprowadzonej do polskiej muzykologii przez Józefa Michała Chomińskiego.

Termin „sonorystyka” rozumiany, za Chomińskim, jako sposób (czy też zespół sposobów) na uczynienie brzmienia pierwszoplanowym i formotwórczym elementem dzieła muzycznego¹² oraz jego przymiotnikowe wersje,

8. K. Droba, *Górecki, op. cit.*, s. 427.

9. Przestrzeń wykonawczą rozumie Mirka jako przestrzeń estrady koncertowej, na której rozmieszczone są instrumenty i wykonawcy, przestrzeń graficzną – jako odpowiadającą kartce papieru partytutowego miejscu kreślenia geometrycznych wzorów za pomocą znaków notacji, muzyczną natomiast jako przestrzeń dwuwymiarową, czasowo-częstotliwościową, w której zachodzą geometryczne prawidłowości. Por. D. Mirka, *Góreckiego musica geometrica, op. cit.*, s. 20, 22, 23–24.

10. *Ibidem*, s. 28.

11. *Ibidem*, s. 29.

jak „technika sonorystyczna”, „regulacja sonorystyczna”, zostały wywiedzione z obserwacji przemian zachodzących w XX-wiecznej muzyce. Potem zaś związane z teorią analityczną służącą wykazaniu jak zmienia się podejście kompozytorów do problemów fakturalnych i instrumentacyjnych w sytuacji, kiedy „wszelka czynność kompozytorska musi zaczynać się od realnego brzmienia utworu, uzależnionego od funkcjonowania konkretnych środków wykonawczych” oraz jak zmienia się „wzajemny stosunek i współdziałanie elementów muzycznych”¹³.

Pełen zespół zjawisk dźwiękowych typowych dla sonorystyki muzycznej scharakteryzował Chomiński najpełniej w części swego, nigdy w całości nieopublikowanego traktatu pt. *Podstawy sonologii muzycznej*, gdzie przyporządkował je zakresom dotyczącym „równorzędności materiału dźwiękowego”, czyli pełnego potencjału dźwięków i szmerów, jakie ma do dyspozycji współczesny kompozytor, a ponadto „wymiarom czasu i szybkości”, „stanom gęstości i rozrzedzenia brzmienia” oraz „modulacji sonorystycznej”¹⁴.

Wszystko to związał Chomiński z przemianami formy w muzyce sonorystycznej, którą opisywał posługując się przede wszystkim pojęciem „struktury”, definiowanej jako układ elementów pozostających do siebie w określonym stosunku i decydujących o integralności dzieła. Podkreślał przy tym Chomiński wielką różnorodność nowych „układów strukturalnych” powstających na kanwie zjawisk dźwiękowych opisanych w pierwszych dwóch częściach *Postaw sonologii muzycznej*.

Zauważyć trzeba, że eksponowane przez muzykologa pojęcie, miało ważne znaczenie także dla Henryka Mikołaja Góreckiego. Choć kompozytor strzegł tajemnic swego warsztatu kompozytorskiego, uznawał je za sprawę bardzo osobistą, a nawet planował spalenie przed śmiercią wszystkich swych szkiców odzwierciedlających procedury porządkowania materiału¹⁵, to na szczęście kilkakrotnie odstepił od tej zasady, dzięki czemu znane są na przykład jego plany

12. Chomiński nazywa sonorystykę „techniką czysto brzmieniową”, a jej istoty upatruje w „wysunięciu na pierwszy plan jako głównego środka ekspresji i tym samym jako czynnika konstrukcyjnego wartości czysto brzmieniowych”. Por. *Muzyka Polska Ludowej*, Warszawa 1968, s. 127.

13. *Ibidem*, s. 128.

14. Zachowały się dwie, nieco różniące się od siebie kopie tego maszynopisu. Pierwszy pt. *Podstawy sonologii muzycznej*, jest własnością Zakładu Teorii i Estetyki Muzyki Instytutu Muzykologii UW: cz. I. [bez podtytułu], Falenica, 9 grudnia 1976 r. (oryginał maszynopisu z odręcznymi poprawkami autora); cz. II. *Systematyka zjawisk dźwiękowych*, Falenica 1977 r. (kserokopia maszynopisu); cz. III. *Forma*, Falenica 1978 r. (kopia przez kalkę z odręcznymi poprawkami autora). Drugi natomiast z tytułem *Fundamenta sonologiae/Podstawy sonologii muzycznej*, przechowywany jest w AKP XX wieku BUW, cz. I. *Wiadomości elementarne*, 1976 (kopia przez kalkę), cz. II. *Systematyka zjawisk dźwiękowych*, 1977 (oryginał maszynopisu), cz. III. *Forma*, 1978 (kopia przez kalkę). Więcej na temat teorii sonologii [w:] Iwona Lindstedt, *Teoria sonologii muzycznej* Józefa Michała Chomińskiego, „Muzyka” 1-2/2006, ss. 33-69.

i sekrety związane z cyklem *Genesis* (wywiad z Leonem Markiewiczem¹⁶), a rozmaite „sposoby strukturyzowania kompozycji” uznać można za istotny element procesu twórczego Góreckiego, szczególnie w dziełach takich jak np. *I Symfonia*, *Scontri*, *Monologi* czy *Elementi*. W rozmowie z Mają Trochimczyk kompozytor tymi słowami precyzował swe podejście do problemu:

później[...] to wszystko przestaje być ważne; kompozytor myśli o formach, do których muzyka powinna być »wlewana«. Tak więc można odwrócić kolejność między strukturą a muzyką. Z jednej strony wymyślasz formę i konstrukcję całego dzieła; z drugiej zaczynasz od muzyki, która może być zapisana i ustrukturyzowana na różne sposoby. Próbuję powiedzieć, że muzyka zaczyna się od dźwięku. Zawsze jest oparta na jakiejś muzycznej asocjacji, muzycznym temacie lub strukturze. [...] Komponując zawsze zaczynam od wprowadzenia pewnego porządku. Wiele rzeczy mam przygotowanych znacznie, znacznie wcześniej niż w momencie rozpoczęcia procesu komponowania. W ten sposób zbadałem i zanalizowałem możliwości dostarczane przez mój materiał. Jednakże wiele utworów, nad którymi pracowałem nigdy nie zostało ukończonych. Uporządkowałem tylko materiał [...] Dla kompozytorów bardzo ważne jest przemyślenie takich idei. Jeśli Chopin by nie przemyślał i nie rozważał wszelkich opcji, nie byłby w stanie w ogóle komponować muzyki. Schubert, Beethoven... Nie byłoby nic. Musisz stworzyć porządek w swoim dziele, musisz rozpocząć od tego porządku¹⁷.

W autointerpretacji Góreckiego pojęciu struktury najbliższe jest, jak się wydaje, do pojęcia porządku, zarówno w sensie konstrukcyjnego ładu, jak i sposobu organizacji materiału. Jednocześnie ściśle wiąże się ono z kwestią penetrowania możliwości danych przez ten materiał, jego wstępnego przygotowania. Górecki zatem, podobnie jak Chomiński, w punkcie wyjścia wszelkich działań kompozytorskich sytuuje kwestie materiałowe. Za pomocą właściwych teorii Chomińskiego postaram się więc dowiedzieć, że w dziełach klasyfikowanych w trzech różnych (choć przylegających do siebie) fazach periodyzacyjnych wyróżnionych przez Drobą („konstruktywizmu serialnego”, „środków sonorystycznych” i „konstruktywizmu redukcijnego”, 1957–1970) istnieje znacząca jedność środków techniczno-wyrazowych i ukazać jakie są tego konsekwencje.

Przedmiotem analitycznego opisu¹⁸ będą tu trzy wybrane dzieła Henryka Mikołaja Góreckiego: *Scontri*, *Canti strumentali* z cyklu *Genesis* oraz *Refren*, które krytyka muzyczna, już po pierwszych prezentacjach, po pierwsze postrzegła

15. „*Composing is a Terribly Personal Matter*”: Henryk Mikołaj Górecki in *Conversation with Maja Trochimczyk*, na http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/6.2.03/GoreckiKattowice.html, [data dostępu] 19.08.13.
16. Leon Markiewicz, *Rozmowa z Henrykiem Góreckim*, „Ruch Muzyczny” 17/1962, ss. 6–7.

17. „*Composing is a Terribly Personal Matter*”..., op. cit.

jako znaczące osiągnięcia artystyczne, po drugie wiązała z zainteresowaniem kompozytora „czystym brzmieniem” i po trzecie traktowała jako przejawy logicznego rozwoju jego stylu. Egzemplarycznie rzecz ujmując, po prawykonaniu *Scontri* (1960) Bohdan Pociąg pisal:

Wyrafinowana kolorystyka *Zderzeń* służy wyzwalaniu kolosalnych zasobów energii. Inwencja Góreckiego o charakterze wybitnie ekspansywnym, wybuchowym jest zaprzeczeniem postawy kolorystycznie-kontemplacyjnej. *Zderzenia* są przede wszystkim grą sił rozprzestrzeniających materiał dźwiękowy¹⁹.

Po pierwszym wykonaniu *Canti strumentali* (1962) Tadeusz A. Zieliński zauważył:

To już utwór wyższej klasy, znakomicie wyrównujący to, czego brakowało *Zderzeniom* i będący może nawet najlepszym polskim utworem festiwalu [...] To właśnie w pierwszym rzędzie uderza przy słuchaniu *Śpiewów*: poczucie logiki przebiegu, mocnego i skondensowanego, zawierającego jakąś potężną siłę parcia naprzód i nieomyślność jego kierunku²⁰.

A Tadeusz Kaczyński uznał zaprezentowany w 1966 roku *Refren* za:

mniej lub bardziej adekwatny w stosunku do pierwotnego planu etap realizacji cyklu dzieł, określanego wspólną nazwą *Genezis*. Termin ten najprecyzyjniej chyba mówi, na czym polega indywidualne doświadczenie kompozytorskie Góreckiego. Co najwyżej można tylko dodać, że idea twórcy bez przeszkód trafia do odbiorcy, dla którego dzieła Góreckiego są zawsze sięganiem do prąródół muzyki. *Refren* jest etapem na drodze coraz bardziej wyrafinowanego „sięgania”, coraz staranniejszej selekcji praelementów i równocześnie poszukiwania coraz bardziej oryginalnych sposobów ich reinkarnacji²¹.

Scontri i *Refren* to utwory orkiestrowe, lecz o ile w pierwszym przypadku jest to orkiestra symfoniczna ze spotęgowaną obsadą smyczków i perkusji, która stwarza możliwość wykorzystania pełnego spektrum dwunastu dźwięków oraz brzmień o nieokreślonej wysokości i efektów szmerowych, o tyle w drugim kompozytor ogranicza się niemal wyłącznie do materiału dźwiękowego o określonej wysokości,

18. W przypadku *Scontri* i *Śpiewów* instrumentalnych przedstawiona analiza nawiązuje do ustaleń poczynionych w mej książce *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku* (Warszawa 2010). Jednakże w połączeniu z *Refrenem*, poniższe spostrzeżenia składają się na nową próbę ujęcia tytułowej problematyki.

19. Bohdan Pociąg, „Zderzenia” Henryka Góreckiego, „Ruch Muzyczny” 18/1960, s. 7.

20. Tadeusz A. Zieliński, *O muzyce polskiej na festiwalu dobrze i źle*, „Ruch Muzyczny” 22/1962, s. 3.

21. Tadeusz Kaczyński, Bohdan Pociąg, *Dwugłos o „Refrenie”*, „Ruch Muzyczny” 23/1966, s. 6.

dokonując przy tym starannej selekcji instrumentarium (smyczki, dęte drewniane, dęte blaszane, kotły i akcydentalnie tam-tam). *Canti strumentali* przeznaczone są z kolei dla 15 wykonawców obsługujących instrumenty smyczkowe (3 skrzypiec i 3 altówki), perkusyjne podzielone na dwa zespoły, a także fortepian, mandolinę i gitarę oraz flet, flet piccolo i trąbkę. Tym samym – jak w *Scontri* – kompozytor stwarza tu sobie możliwość wykorzystania zarówno dźwięków jak i szmerów.

Regulując czas i szybkość zdarzeń dźwiękowych w *Scontri* i *Refrenie* operuje Górecki konwencjonalnymi oznaczeniami miar taktowych. Jednocześnie posługuje się częstymi zmianami metrum i wahaniami tempa, a także znacznie różnicuje długość wartości rytmicznych. W *Refrenie* istotną rolę pełni metryczno-rytmiczna symetria, której na przykład na początku utworu podporządkowane są kolejne, oddzielane pauzami generalnymi frazy (zob. przykład 5). Specyfikę organizacji czasu w *Zderzeniach* wyznacza natomiast technika serialna wynikająca z przyjęcia nadrzędnego wzorca: addycyjnej serii 12 długości trwał. Dyspozycja tych wartości odpowiada kolejnym transpozycjom szeregu podstawowego: G-H-B-A-Gis-Cis-D-F-Es-E-Fis-C. Ponadto znaczące konsekwencje ma fakt, iż w utworze istnieje korespondencja między nadrzędną serią interwałów (wysokości) a szeregiem porządkującym trwania i dynamikę. Zjawisko to przypomina ideę numerycznego „kwadratu magicznego”, jakiej użył na przykład Pierre Boulez w *Strukturach na dwa fortepiany*²².

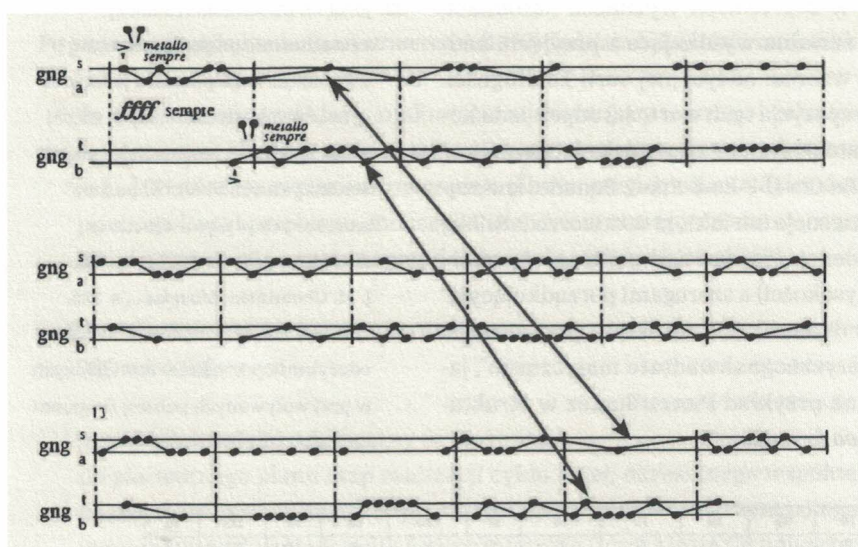
22. Józef M. Chomiński tłumaczy zastosowanie przez Góreckiego dwunastkowego podziału jednostek rytmicznych i dynamicznych raczej przez przejęcie „pewnych propozycji strukturalnych K. Stockhausena” wyrażonych w jego esejach... *...wie die Zeit vergeht...* z 1957 roku. Por. J. M. Chomiński, *Muzyka...*, s. 125.
23. W tabeli znajdzie czytelnik klucz do odczytania porządków dźwiękowych w przywoływanych poniżej fragmentach partytury *Scontri*.

	I0	I4	I3	I2	I1	I6	I7	I10	I8	I9	I11	I5
P0	1 G 1 pppp	2 H 2 ppp	3 B 3 pp	4 A 4 p	5 Gis 5 quasi p	6 Cis 6 mp	7 D 7 mf	8 F 8 quasi f	9 Es 9 f	10 E 10 ff	11 Fis 11 fff	12 C 12 ffff
P8	9	1	11	8	10	4	3	6	2	12	7	5
P9	10	5	1	11	8	3	2	7	12	6	9	4
P10	8	4	5	1	11	2	12	9	6	7	10	3
P11	11	3	4	5	1	12	6	10	7	9	8	2
P6	6	8	10	9	7	1	5	2	4	3	12	11
P5	12	10	9	7	6	11	1	3	5	4	2	8
P2	4	6	12	2	3	9	10	1	8	11	5	7
P4	2	9	7	6	12	8	11	4	1	5	3	10
P3	3	7	6	12	2	10	8	5	11	1	4	9
P1	5	12	2	3	4	7	9	11	10	8	1	6
P7	7	11	8	10	9	5	4	12	3	2	6	1

Tabela 1: Kwadrat magiczny dla *Scontri*²³

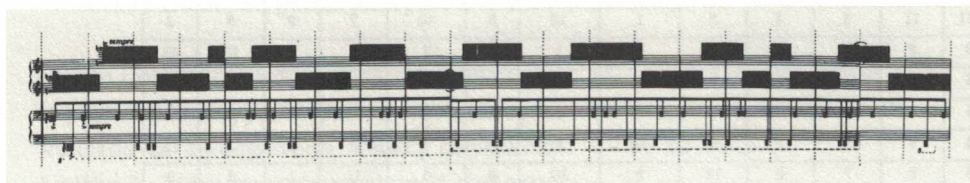
Metryczno-taktowa zasada regulacji czasu oraz znaczne zróżnicowanie długości trwał obowiązuje także w drugim ogniwie cyklu *Genesis*. Takty na 2/4 wykonywane są tu w zmiennym tempie tak, że ćwierćnuta jako podstawowa jednostka trwać może 1 lub 2 sekundy. Konwencjonalnie zanotowane wartości rytmiczne są tu jednak rzadkością, dominuje relatywny sposób notacji, trwania przekraczające granice kresek taktowych i nieregularne, dowolne ich następstwa. Cechą charakterystyczną tej partytury jest ponadto wykorzystanie geometrycznych wzorów i symetrii podczas porządkowania impulsów rytmicznych. Przykładem może być symetryczna ekspozycja brzmień wydobywanych z czterech rejestrów gongów: sopranowym, altowym, tenorowym i basowym z 10 numeru partytury²⁴. Linie sopranu-altu oraz tenoru-basu czytane od końca są tu swymi własnymi inwersjami, z osią symetrii przypadającą na środek 9 taktu tego wzorca.

24. Por. także D. Mirka, *op. cit.*, s. 23.



Przykład 1: H. M. Górecki, *Canti strumentali*, nr 10, gongi. (© PWM 1977)

Kolejny układ lustrzany daje się zauważyć w partii fortepianu, między drugim taktem numeru 11. a ósmym taktem numeru 13. partytury *Śpiewów*.



Przykład 2: H. M. Górecki, *Canti strumentali*, nr 11-14, fortepian. (© PWM 1977)

Obydwa te, dość łatwe do wzrokowego wyodrębnienia w nutach, modele opierają się de facto na dwóch wymiarach przestrzeni muzycznej. Gdy bierzemy pod uwagę przebieg dźwięków w czasie jest to wymiar horyzontalny, lecz określa go także wertykalna współrzędna – przybliżone (gongi) lub konkretne wysokości dźwięku (w pasmach klasterowych).

Kategoria stanów gęstości i rozrzedzenia brzmienia może być traktowana jako szczególnie cenny probierz jakości i znaczenia techniki sonorystycznej w danym utworze. Według Chomińskiego odpowiada bowiem „sonologicznemu ujęciu” zjednoczonych kwestii harmonii, kontrapunktu i instrumentacji. Trzy dzieła będące tu przedmiotem badawczej uwagi zawierają wyrafinowane przykłady takich zjawisk, wśród których procesy zagęszczania brzmienia zdecydowanie dominują nad procesami jego rozrzedzania.

Charakterystyczne dla *Scontri* zderzenia „kompleksów” i „pasm” dźwiękowych²⁵, które zdefiniował Górecki mając zapewne na myśli selektywne i nieselektywne skupiska dźwięków, wspiera działanie techniki serialnej. Wiele współbrzmień dwunastodźwiękowych i horyzontalnych sekwencji wynika z podstawowej serii i jej transformacji. Klasterzy jako najczęstsza i najbardziej reprezentatywna dla *Zderzeń* forma zagęszczenia brzmienia notowane są w utworze zwykle za pomocą zaczerpniętych prostokątów, lecz często występujące, wertykalne dwunastodźwięki seryjne, także brzmią jak klasterzy. Nieselektywne pasma dźwięków wplata zaś kompozytor w układy kontrapunktyczne podporządkowane nadrzędnej serii. Dzieje się tak na przykład w 4. arkuszu partytury, gdzie smyczki prezentują układ symetryczny, którego trwania regulowane są parą serii P2/R2 (4-6-12-2-3-9-10-1-8-11-5-7), a dynamika szeregami P10/R10. Ponadto klasterzy te mają 12 różnych szerokości pasma.

25. Jak wyjaśniał Górecki kompleksy to dźwięki rozległe w pionie lub poziomie (od 1 do 12), a pasma – dźwięki skupione w pionie (od 1 do 88). Por. Henryk Mikołaj Górecki, *Zderzenia*, komentarz w książce programowej „Warszawskiej Jesieni” 1960, s. 27.

seria trwari klasterów: P2/R2
seria dynamiczna klasterów: P10/R10

tutti archi sili pont. vn

vc

vb

Przykład 3: H. M. Górecki, *Scontri*, kontrapunktyczna gra klasterów, nr 4. (© PWM 1962)

W *Canti strumentali* już na początku utworu smyczki budują narastający odśrodkowo (od dźwięków C i Cis) klaster: c2-cis2-h1-d2-b1-dis2-a1-e2-gis1-f2-g1-fis2, który z jednej strony uznać można za projekcję dwunastotonowej serii wszechinterwałowej, a z drugiej za dźwiękowy palindrom, z symetrycznym rozkładem klas interwałowych (1-2-3-4-5-6-5-4-3-2-1)²⁶. W drugim numerze partytury klaster ten zmienia jednak swą strukturę wewnętrzną, która wynika teraz z nakładających się małych tercji: C-Es Cis-E D-F Fis-A G-B Gis-H, co znów daje symetryczny układ interwałów: 3-2-3-2-3-1-3-2-3-2-3. Do końca trzeciego numeru partytury pojawiają się jeszcze trzy, analogicznie zbudowane klasterzy przechodzące jeden w drugi glissandem. Inną formą zagęszczenia brzmienia są w *Śpiewach* nałożenia najwyższych możliwych do wydobywania dźwięków w poszczególnych instrumentach, związane najczęściej z jednoczesnym stosowaniem niekonwencjonalnych artykulacji oraz nieregularnych następstw wartości rytmicznych.

26. Posługując się tym przykładem w *Muzyce Polskiej Ludowej* (op. cit., s. 155 i 157), Chomiński wyjaśniał problem wyrazistości działania współbrzmień intensywnych, które wprowadzane są sukcesywnie.

Przykład 4: H. M. Górecki, *Canti strumentali*, nr 1-2. (© PWM 1977)

Z kolei *Refren* to niemal w całości wyrafinowane studium klasterów. Utwór rozpoczyna się od dźwięku C prezentowanego jednocześnie w pięciu różnych oktawach i postępuje w serii sześciu fraz (refrenów) smyczków oddzielonych od siebie pauzami generalnymi, kontrapunktowanych delikatnymi impulsami blachy na dźwięku Fis. Każda z nich jest nie tylko metryczno-rytmicznym palindromem²⁷, ale też rozwinięciem melodycznym i harmonicznym poprzedniej. Linie melodyczne przesuwają się równolegle o całe tony lub półtony, a zawartość dźwiękowa współbrzmień systematycznie

się powiększa. W szóstym refrenie osiągnięte zostaje pełne spektrum dwunastotonowe zbudowane z dwóch transpozycji skali całotonowej.

27. Wnikliwą analizę struktur palindromicznych w Refrenie przedstawiła Anna Masłowiec w: „The Utmost Economy of Musical Material: Structural Elements in the Works of Górecki from Refrain (1965) to Ad matrem (1971), na http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/6.2.03/Maslowiec.html [data dostępu:] 19.08.13.

Przykład 5: H. M. Górecki, *Refren*, schemat struktury harmoniczej i metryczno-rytmicznej, od początku do 3. taktu nr 5. (© PWM 1971)

Dla sekcji środkowej tego utworu charakterystyczne są z kolei współbrzmienia o symetrycznej budowie interwałowej, jak na przykład występujące

w numerze 9 partytury: H-Cis, E-Fis, Es-F, Gis-Ais, G-A, C-D (2-3-2-3-2-3-2-3-2-3-2), czy Ces-Es, Des-F, Es-G, F-A, E-Gis, Fis-Ais, As-C, B-D (4-2-4-2-4-2-4-5-4-2-4-2-4-2-4) (zob. przykład 7).

Konsekwencje zarysowanych wyżej zjawisk dźwiękowych w zakresie formy analizowanych dzieł wydają się najciekawszym aspektem sonorystycznej techniki Góreckiego. Bez wątpienia wspólną cechą struktur dźwiękowych wykorzystywanych w każdym z objętych uwagą utworów jest owo, zgłębi-
ne przez Danutę Mirkę, zamiłowanie Góreckiego do geometryzacji przestrzeni partyturowej i muzycznej. W *Scontri* i *Refrenie* pojawiają się na przykład charakterystyczne symetryczne modele dźwiękowe wplecione w fakturę hoketową. W *Zderzeniach* zjawiska te są szczególnie wyraźne w I odcinku konstrukcyjnym²⁸, w *Refrenie* zaś zdominowują środkową sekcję, zwłaszcza między 9 a 14²⁹ numerem partytury.

28. Por. A. Thomas, *op.cit.*, s. 55.

29. *Ibidem*, s. 76

Na przykład w 7 arkuszu *Scontri* Górecki tworzy z pasm i kompleksów instrumentów dętych swoiste wysokościowe „magiczne kwadraty”. Ich symetria wynika z zastosowania zwierciadlanych form podstawowej serii. W pionach drzewa są to postaci zasadnicze/retrogradacje serii w następujących transpozycjach: P₇/R₇, P₁/R₁, P₃/R₃, P₄/R₄, P₂/R₂, P₅/R₅, P₆/R₆, P₁₁/R₁₁, P₁₀/R₁₀, P₉/R₉, P₈/R₈, P₀/R₀ (zob. tabela 1), a z horyzontalnych linii poszczególnych głosów wyłaniają się postacie raka inwersji. Współbrzmienia instrumentów dętych blaszanych ukazują z kolei ten sam schemat w odwróceniu R/P (R₀/P₀, R₈/P₈, R₉/P₉, R₁₀/P₁₀, R₁₁/P₁₁ itd.), a linie głosów zawierają transponowane inwersje podstawowego szeregu. Pod względem rytmicznym natomiast omówiona część struktury jest palindromem złożonym z szesnastkowych impulsów i pauz. Ponadto w kształtowaniu tej heterogenicznej struktury biorą udział także pozostałe grupy instrumentalne (membranofony i smyczki), których „interwencje” przypadają na miejsca ciszy w partiach instrumentów dętych.

The image displays a complex musical score for a piece titled 'Scontri, arkuś 7' by Henryk Górecki. The score is written for a large ensemble of instruments, including woodwinds (flute, clarinet, bassoon, saxophone), brass (trumpet, trombone, tuba), and strings (violin, viola, cello, double bass). The notation is highly rhythmic and complex, featuring many rests and specific rhythmic values. The score is organized into measures, with some measures containing multiple staves for different instruments. The overall structure is highly organized and rhythmic, reflecting the 'hokey' (hokejowej) structure mentioned in the text.

Przykład 6: H. M. Górecki, *Scontri*, arkuś 7. (© PWM 1962)

W Refrenie mamy z kolei do czynienia z rozległą (17 taktów) strukturą lustrzaną utrzymaną w fakturze hokejowej. Tworzą ją dźwiękowe i rytmiczne palindromy w partiach instrumentów dętych drewnianych i smyczkowych. Utrzymane w ruchu ósemkowym współbrzmienia budowane z nałożenia dwóch transpozycji skali całotonowej wypełniają oddzielane od siebie takkami na $1/8$ lub $1/4$ takty o długości 7 ćwierćnut. Grupowane są zaś na podstawie czteroelementowych liczbowych wzorców oddzielanych pauzami. W punkcie wyjścia taki wzór to 5-2-1-3, który ulega następnie permutacjom tworząc lustrzane odbicia wokół elementu środkowego (zapis wytluszczony): 5-2-1-3, 1-5-3-2, 2-1-3-5, 5-2-1-3, 5-3-1-2, 2-1-3-5, 3-1-2-5, 5-3-1-2, 2-3-5-1, 2-1-3-5, 5-2-1-3, 5-3-1-2, 2-1-3-5, 3-1-2-5, 5-3-1-2, 2-3-5-1, 3-1-2-5³⁰. Miejsca pauz wypełniane są akordami kotłów i dwunastodźwiękami instrumentów blaszanych o analogicznej, jak współbrzmienia instrumentów dętych drewnianych budowie.

30. Por. Anna Masłowiec "The Utmost Economy of Musical Material": "..., *op.cit.*

Przykład 7: H. M. Górecki, Refren, nr 9 (fragment partytury). (© PWM 1971)

W strukturach heterogenicznych *Canti strumentali* faktury hoketowej dostrzec się wprawdzie nie udaje, działa tu jednak tendencja do formowania symetrycznych układów dźwięków. Opisywany już (przykład 2) palindrom klasterów fortepianu kontrapunktowany jest na przykład przez brzmienia smyczków powtarzające dowolne lub możliwie najkrótsze wartości rytmiczne na najwyższych możliwych do wydobywania dźwiękach par strun. Są one wydobywane za pomocą symetrycznie rozdysponowanych rodzajów smyczkowania: prawie całym smyczkiem i jego końcem³¹. Na wszystko nakłada się zaś lustrzany układ wysokich dźwięków instrumentów dętych: fletu, fletu piccolo i trąbki oraz impulsów gongów.

31. Zasadę tę wyjaśnia dokładnie Danuta Mirka. *Góreckiego musica geometrica*, op. cit., s. 22.

Przykład 8: H. M. Górecki, *Canti strumentali*, nr 11-13. (© PWM 1977)

Warto odnieść się także do percepcyjnego aspektu opisanych powyżej zjawisk dźwiękowych i strukturalnych. Słusznie spostrzega Danuta Mirka, że w Góreckiego „musica geometrica” nie chodzi o percepcję, o słyszalność dokonywanych operacji, a wykonanie było dla kompozytora „wtórny” i „pomocniczym czynnikiem zaistnienia dzieła”³². Nie sposób zatem uchwycić słuchowo owych geometrycznych subtelności.

Jednakże sposób operowania budującymi formę dzieł Góreckiego strukturami poprzez ich nałożenia i następstwa dowodzi, że kierował się w niej kompozytor postrzegalną przez słuchacza zasadą kontrastu, a mówiąc językiem sonorystyki – zestawiał statyczne i dynamiczne struktury homogeniczne (stopliwe brzmieniowo) oraz struktury poligeniczne (syntezy brzmień homogenicznych), w których elementy wyodrębniają się swym indywidualnym brzmieniem. Na ich kształt miał wpływ zarówno materiał dźwiękowy, jak i sposób regulacji czasu oraz stanów gęstości i rozrzedzenia brzmienia, podporządkowany nie tylko ideom graficznej i muzycznej symetrii, lecz także przemyślanemu dobrowi środków wykonawczych. W konsekwencji konstrukcja tych utworów, daleka od repliki wziętych z tradycji schematów, jest jakością znacznie bardziej spójną niż taka, która wynikałaby z prostego zestawienia kolejnych odcinków. Na przykład struktury ukonstytuowane na 28 arkuszach partytury *Scontri*, które Adrian Thomas nazywa „mozaikami”³³ pogrupować można w sześć większych odcinków. O ile odcinek I będący, zdaniem Thomasa rodzajem „bogatej treściowo ekspozycji”³⁴, ukazuje zwiastuny wszelkich dalszych zjawisk brzmieniowych

32. *Ibidem*, s. 23.

33. Adrian Thomas, *Górecki*, Kraków 1997, s. 50.

34. *Ibidem*, s. 52.

i ma charakter heterogeniczny, o tyle w odcinkach II i III główną rolę grają smyczki (są to fragmenty brzmieniowo homogeniczne). Odcinek IV jest domeną instrumentów dętych i perkusyjnych o określonej wysokości dźwięku, w V zaś dominują instrumenty perkusyjne o nieokreślonej wysokości brzmienia. Ostatni, VI odcinek jako swoiste połączenie reprzy i kody³⁵ powraca do pełnej obsady orkiestrowej i heterogenizacji brzmienia.

35. *Ibidem*

Budowa *Canti strumentali* także rozkłada się na fazy znacznie zróżnicowane w zakresie dominujących w nich zjawisk dźwiękowych i rodzajów struktury. Kompozytor kontrastuje i heterogenizuje brzmienie zarówno za pomocą zmian obsady instrumentalnej, nałożeń instrumentalnych warstw, zmian w zakresie aktywności rytmicznej, jak i za pośrednictwem bardzo różnorodnych sposobów wydobywania dźwięku. Brzmieniowe ramy utworu tworzy zaś opisywany powyżej stopniowo narastający klaster skrzypiec i altówek (przykład 4), który pod koniec utworu powraca w lustrzanym odbiciu, ulegając stopniowej dekonstrukcji. Po nim, na tle ciągłego Cis w smyczkach, następuje już tylko epilog, eksponujący – jak zauważa Thomas – „interwały modalnego »motta« Góreckiego”³⁶.

W *Refrenie*, jak w *Śpiewach instrumentalnych*, początek i koniec utworu związany jest obecnością

36. *Ibidem*, s.68.

analogicznej struktury (dwóch transpozycji akordów całotonowych), która w zakończeniu ulega stopniowej redukcji. Kompozytor nie powraca jednak do zwielokrotnionego oktawowo dźwięku C, lecz ze współbrzmień „zdejmuje” stopniowo górne warstwy, aż do momentu gdy grają je same wiolonczelle i kontrabasy, by zwieńczyć dzieło na delikatnych impulsach dźwięków C i Fis. Kontrast w sekcji środkowej uzyskany zostaje natomiast m.in. poprzez zastąpienie skali całotonowej dwunastodźwiękową chromatyką, powolnych następstw akordów – ostrymi impulsami lub ruchliwymi motywami oraz znacznym wzrostem poziomu dynamiki, co daje opisywany przez Adriana Thomasa efekt „bombardowania dźwiękami”³⁷.

37. *Ibidem*, s. 77.

Podsumowując powyższe spostrzeżenia podkreślić trzeba, że we wszystkich trzech analizowanych utworach Góreckiego sposoby strukturyzowania materiału pozostają w kręgu myślenia konstruktywistycznego. Perspektywa teorii sonologii wzmacnia rangę tego spostrzeżenia, gdyż kładąc nacisk na „czysto brzmieniowe” walory dzieł Góreckiego włącza w zespół środków służących emancypacji brzmienia ulubione przez kompozytora procedury geometryczne i arytmetyczne (liczbowe). Co przy tym istotne, często stosowane w teorii Chomińskiego pojęcia „wartości sonorystycznych”, „wartości wyrazowych” czy też „realnego brzmienia utworu” związać można z wymiarem ekspresywnym dzieł Góreckiego, przyjąć że technika sonorystyczna oddziaływała na tak charakterystyczną dla jego muzyki, wielką intensywność wyrazu. W chronologicznie pierwszych dwóch

utworach, *Scontri* i *Canti*, osiąga ją kompozytor za pomocą gwałtownych kontrastów, „zderzeń” różnego rodzaju struktur brzmieniowych, wywodzi z rozpętanego żywiołu dźwiękowego, w *Refrenie* natomiast wkracza w sferę, w której napięcie ekspresyjne wiąże się ściśle z nastrojem kontemplacji i osiągnięte jest na podstawie wolno rozwijającej się struktury akordowej.

Dwie ostatnie własności, w połączeniu z wolno rozwijającymi się liniami melodycznymi o wąskim ambitusie i eufonicznością brzmienia, stały się integralnymi składnikami późniejszych dzieł Góreckiego. O nich myślał zapewne i sam kompozytor, mówiąc w kontekście *Refrenu* i utworów po nim skomponowanych, o „twórczości jednej idei”³⁸.

Nie wyklucza to jednak możliwości twierdzenia, że analogicznie jednoczącą ideą była dla muzyki Góreckiego z lat 1957–1970 sonorystyka. Zjawisko to wpisało się w organiczny proces przemian stylu kompozytora, a jednocześnie ukazało swe zindywidualizowane oblicze, pozwalające mówić o odrębności artystycznych rozwiązań Góreckiego w stosunku nie tylko do innych propozycji polskiej awangardy lat 60., ale też całej zachodnioeuropejskiej muzyki³⁹. Krok tylko pozostaje do nazwania wspomnianego przedziału czasowego w twórczości Góreckiego „okresem sonorystycznym”, ruch ten powstrzymuje tylko ważkość jednej z wypowiedzi kompozytora:

Między *Scontri* a *III Symfonią* napisałem sporo innych utworów i nie widzę powodów, żeby wyróżniać jakieś fazy, pisać o przeskokach. Jeżeli się dobrze wsłuchać, to we wszystkich moich utworach można wysłyszeć wiele podobieństwa. Nie zmieniałem ubrania rewolucjonisty na habit franciszkański, ja nigdy nie miałem ani ubrania rewolucjonisty, ani habitu. Nie były mi potrzebne⁴⁰.

38. Por. *Powiem Państwu szczerze...*, „Vivo” 1/1994, s. 43.

39. Wspominając swe pierwsze zetknięcia z utworami Góreckiego Adrian Thomas podkreślał na przykład „witalną siłę” i „nieprzewidywalność” *Zderzeń*, w porównaniu z którymi *Tren* Pendereckiego wydaje się bardzo wyważony”, a także „zupełnie niezwykły spokój części skrajnych [*Refrenu*] zderzony z turbulencjami części środkowej”. Por. wywiad z Adrianem Thomasem [w:] *Beata Bolesławska, Górecki. Portret w pamięci*, Kraków 2013.

40. Nie udało się odnaleźć źródła tego cytatu. Przytaczam go za pośrednictwem strony http://www.culture.pl/baza-muzyka-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/henryk-mikolaj-gorecki-3-symfonia-symfonia-piesni-zalosnych, [data dostępu: 19.08.2013].