

„A CÓŻ PIĘKNIEJSZEGO NAD NIEBO...” O II SYMFONII „KOPERNIKOWSKIEJ” HENRYKA MIKOŁAJA GÓRECKIEGO

Kinga Kiwała

Geneza, inspiracje, źródła

W klasycznej już pracy *Świętość*, opublikowanej w 1917 r., Rudolf Otto pisał „Najskuteczniejszym środkiem przedstawienia *numinosum* w różnych sztukach jest (...) wzniosłość”¹. Kategoria wzniosłości – organicznie wręcz stopiona z pojęciem *sacrum* – przypisywana jest muzyce Góreckiego niemal we wszystkich pracach podejmujących problematykę jego twórczości pochodzącej z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku². Krzysztof Droba wprost stwierdza, iż utwory Góreckiego z tego okresu, począwszy od *Ad Matrem* (1971), realizują „ideę muzyki wzniosłej, sakralnej”³. Z tej właśnie fazy – uważanej przez Teresę Malecką za szczytowy moment całej drogi twórczej kompozytora⁴ – pochodzi pozostająca (chyba nieślusnie) nieco w cieniu późniejszej *III Symfonii*, *II Symfonia „Kopernikowska”* op. 31. Powstała ona w 1972 r. z okazji 500 rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika i w dorobku kompozytora była

1. Rudolf Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1968, s. 102.
2. Krzysztof Droba, Górecki, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. III [3] red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1987; Bohdan Pocij, *Kosmos, tradycja i brzmienie*, „Ruch Muzyczny” 15/1973, ss. 3–4; B. Pocij, *Wielkość w muzyce współczesnej: Górecki*, „Tygodnik Powszechny” 18/1973, s. 6; Małgorzata Gąsiorowska, *Symfonia pieśni żałobnych*, „Ruch Muzyczny” 3/1978, ss. 3–5.
3. K. Droba, *op.cit.*, s. 424
4. Teresa Malecka, *III Symfonia i Beatus vir – faza szczytowa w drodze twórczej Góreckiego*, [w:] *Dzieło muzyczne i jego rezonans*, red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2008.

wówczas dziełem o największej obsadzie i jednym z najdłuższych czasów trwania. Górecki długo zmagał się z tematem „kopernikańskim” i sposobem jego artystycznej, muzycznej egzemplifikacji; w krystalizacji naczelnej idei symfonii pomogły dopiero – jak sam wspominał – rozmowy z Krzysztofem Zanussim.

Zanussi powiedział, że właściwie ów Kopernik (...) jest to jedna z największych tragedii, jakie w ogóle zdarzyły się w dziejach ducha ludzkiego: runął cały sposób myślenia, na którym opierał się stosunek człowieka do otaczającej go rzeczywistości. Przestaliśmy być pępkiem świata, w obliczu bezkresu, staliśmy się niczym. Wtedy cały temat wydał mi się jasny, oczywisty dla opracowania muzycznego. Stąd dwoistość dwuczęściowej *Symfonii*: najpierw cały – powiedzmy – mechanizm świata, następnie kontemplacja⁵.

Ze słów kompozytora wyłania się nadrzędna perspektywa egzystencjalna, która staje się podstawą indywidualnej interpretacji odkry-

5. Henryk Mikołaj Górecki, *Powiem Państwu szczerze...*, „Vivo” 1/1994, s. 45.

cia Kopernika. Nie jest ono ujmowane przede wszystkim w kategoriach „naukowych”, jako jedno z największych przewrotów odkrywających naturę kosmosu, lecz pada tutaj pytanie o sytuację człowieka stojącego w obliczu podobnego odkrycia. Wydaje się, że może ono z jednej strony fascynować; poszerzona nagle do nieskończoności przestrzeń otwiera nowe horyzonty. Jednak z drugiej strony odkrycie takie musi budzić egzystencjalny lęk, oznacza bowiem utratę ustalonego, wydawałoby się – niewzruszonego – porządku rzeczy, w którym świat człowieka zajmował poczesną pozycję w „centrum wszechświata”. Pokora, bunt, lęk pytanie o swoje miejsce – takie uczucia mogą towarzyszyć człowiekowi znajdującemu się w podobnej sytuacji.

Problem inspiracji jest jednak w przypadku *II Symfonii* głębszy i wielowymiarowy. Analizując dialektycznie rozumianą kategorię inspiracji Władysław Stróżewski przypomina, że czynnik inspirujący nigdy nie jest aksjologicznie obojętny dla twórcy; przeciwnie – jest nośnikiem wartości. Autor pisze:

Najistotniejszym bodaj momentem w doświadczeniu inspiracji jest szczególna dialektyka „zewnętrzności” i „wewnętrzności”. To co inspiruje, czy to jako treść, czy to jako pewnego rodzaju „wezwanie”, doświadczane jest jako przychodzące, czy „nachodzące” nas, niezależnie od nas i do nas nie należące. (...) Z drugiej wszelako strony to, co „przychodzi”, (...) zostaje „przyjęte” i uznane niejako za własne. (...) fenomen „dania na własność” towarzyszący inspiracji jest czymś dla niej konstytutywnym: to ja stałem się niejako „wybrany” podmiotem inspiracji i ja w dalszym ciągu ponoszę odpowiedzialność za jej losy⁶.

Wydaje się, że w interpretowanym utworze mamy do czynienia z co najmniej podwójną inspiracją. Pierwsza, bezpośrednio uchwytna, pierwotnie „zewnątrzna”, wynika z tematu kopernikańskiego; druga, głębsza, bardziej „wewnętrzna” (już wcześniej „przyswojona” i przejawiająca się w wielu dziełach kompozytora) najbardziej „naocznie” wyraża w doborze tekstu słownego. Kompozytor sięga do wybranych wersetów dwóch psalmów pochwalnych 146 (145) i 136 (135) oraz zdania pochodzącego z *De revolutionibus orbium coelestium* Kopernika, z których – swoim zwyczajem – „komponuje” warstwę słowną dzieła, niosącą głęboko religijne przesłanie. W ten sposób przywoływana przez kompozytora perspektywa egzystencjalna, człowiecze „tu i teraz” splata się z perspektywą transcendentną; w utworze Góreckiego człowiek przeżywający swego rodzaju „sytuację graniczną” w perspektywie wiary kieruje swe obawy i pytania do Stwórcy.

Idea przewodnią zredukowanej warstwy słownej *Symfonii „Kopernikowskiej”* jest jednak przede wszystkim medytacja nad pięknem Stworzenia. Uwaga kompozytora skupia się zwłaszcza na problematyce światła. Z jednej strony Górecki, za psalmistą, zachęca słuchaczy do zachwytu nad doskonałością stworzonych „luminaria magna”; słońca, księżyca, gwiazd, lecz z drugiej – wydaje się, że pojmuje światło głębiej, w sensie kosmologicznym, ale i symbolicznym. Wyjaśnia to do pewnego stopnia finalny fragment tekstu słownego *II Symfonii* zaczerpnięty z dzieła Kopernika: „A cóż piękniejszego nad niebo, które przecież ogarnia wszystko co piękne?” Jak pisze Bohdan Pociąg, „W zdaniu tym (...) odnajdujemy starą myśl o pięknie, harmonii i porządku absolutnym wszechrzeczy”⁷. Wyrażany zachwyt nad Stworzeniem skierowany jest w stronę osobowego Boga, co podkreślają powtarzane przez kompozytora inwokacje „Deus”. Bardzo często jednak sama muzyka dookreśla i nadaje nowy sens wypowiedzi słownej.

6. Władysław Stróżewski, *O pojęciu inspiracji*, [w:] W. Stróżewski, *Wokół piękna*, W. Stróżewski, *Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 316, 317.

7. B. Pociąg, *Kosmos, tradycja i brzmienie...*, s. 3.

Forma, brzmienie, ekspresja

Indywidualna interpretacja „przewrotu kopernikańskiego” stała się dla Góreckiego ideowym punktem wyjścia dla konstrukcji dzieła. Dwie części *Symfonii* wykonywane są *attaca*; śpiew pojawia dopiero pod koniec dynamicznej części pierwszej mającej – według słów kompozytora – ukazywać „mechanizm świata”, by rozwinąć się w diametralnie odmiennej, kontemplacyjnej części drugiej, gdzie zaczyna pełnić rolę pierwszoplanową. Ów kontrast między częściami jest podstawową zasadą w kształtowaniu formy symfonii. Część I na poziomie mikro jest wewnętrznie skontrastowana pod względem agogicznym, wyrazowym, harmonicznym. Posiada ona formę *quasi-refreniczną*; można w niej wyodrębnić pięć głównych odcinków ABA'C (z elementami

A) oraz A", oddzielanych zazwyczaj pauzami generalnymi. Część tę charakteryzuje bardzo ostra, brutalna ekspresja, której podkreśleniu służą wszystkie elementy muzyczne. Dookreślona jest ona poprzez sugestywne i liczne – co charakterystyczne dla kompozytora – oznaczenia ekspresywne od *marcatissimo, con massima passione – con massima espressione – con grande tensione* w częściach A, aż po *furioso energico ritmico*. Według Krzysztofa Drobby część I *Symfonii „Kopernikowskiej”* można uznać – obok I cz. *Symfonii pieśni żałosnych* – za najbardziej dramatyczną muzykę, jaka wyszła spod pióra Góreckiego⁸. Budziła ona w interpretatorach nieraz plastyczne, „kosmiczne” skojarzenia; Bohdan Pocij określał ją jako „dramat stwarzania” lub „napór ekspansywnej energii”, Malecka – jako „wielki wybuch”, Mieczysław Tomaszewski jako „apokaliptyczny chaos początku”, a Stróżewski pisał, iż wieje z niej „groza potęgi wszechświata i groza Apokalipsy”⁹. W jej ramach chwilowe odprężenie przynoszą krótkie fragmenty (*molto lento, tranquilissimo – cantabilissimo – legatissimo; tranquillo semplice*), antycypujące jakby część II utworu. Przy ostatnim powrocie refrenu zostaje wprowadzony chór ze słowami psalmisty „Deus, qui fecit caelum et terram, qui fecit luminaria magna” – co stanowi najważniejszy moment kulminacyjny części I, a zarazem wyjście w stronę następnej.

Część II *Symfonii* pomyślana jest na zasadzie jednolitego przebiegu pozbawionego wyrazistych cezur, typowych dla cz. I. Można w niej zaobserwować przejście od kształtowania formy opartego na ostrym kontraście w stronę tzw. „kontrastu niuansowego”¹⁰, typowego dla późniejszych utworów Góreckiego. Jak zauważa Bohdan Pocij,

Część ta jest jednym wielkim przepływem – a raczej trwaniem – brzmienia, współbrzmienia, jego narastaniem, jego falowaniem, jego gęstnieniem i rozrzedzaniem, rozszczepianiem, przenikaniem, opalizowaniem. Wszystko to dokonuje się w sposób ciągły i wszystko nastawione jest na jedno wielkie rozjaśnianie¹¹.

Ta pełna wewnętrznego skupienia część, w której fundamentalne znaczenie posiada wypowiedź głosów solowych; sopranu i barytonu, determinowana

8. K. Droba, *op. cit.*, s. 431.

9. B. Pocij, *Kosmos, tradycja i brzmienie...*, s. 4; B. Pocij, *Bycie w muzyce. Próba opisanego twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Katowice 2005, s. 131; T. Malecka, *Górecki's creative journeys between nature and culture. Around the „Copernican” Symphony, „Interdisciplinary Studies in Musicology”*, Poznań 2010; W. Stróżewski, *Recenzja w związku z nadaniem profesorowi Henrykowi Mikołajowi Góreckiemu tytułu doktora honoris causa Akademii Muzycznej w Krakowie*; [w:] *Profesor Henryk Mikołaj Górecki, doktor honoris causa Akademii Muzycznej w Krakowie*, Kraków 2008; Mieczysław Tomaszewski, *Recenzja w związku z nadaniem profesorowi Henrykowi Mikołajowi Góreckiemu tytułu doktora honoris causa Akademii Muzycznej w Krakowie*; [w:] *Profesor Henryk Mikołaj Górecki...*

10. K. Droba, *op. cit.*, s. 431.

11. B. Pocij, *Kosmos, tradycja i brzmienie...*, s. 4.

jest również poprzez diametralnie inne niż w części I oznaczenia agogiczno-ekspresyjne: *lento sostenuto contemplativo, largo tranquillissimo cantabilissimo, molto lento semplice*. W interpretacjach tej części *Symfonii* pojawiały się określenia: „pełna zachwyty medytacja”, „religijne *adagio* potęgujące duchowe uniesienie” (Pociej), „świat kontemplacji piękna” (Malecka) „harmonijny Kosmos Boży, kontemplowany i sławiony zgodnym na koniec dwugłosem barytonu i sopranu” (Tomaszewski)¹². Elementem formotwórczym jest tu bez wątpienia semantyka tekstu słownego, za którą podąża – i w sposób swoisty dookreśla – muzyka. Jednak próbując bliżej określić formę tej części, wydaje się, że ściera się w niej kilka tendencji w mistrzowski sposób połączonych w jedno:

- po pierwsze – część ta rozwija się w sposób zbliżony do formy łukowej z podwójną kulminacją na słowach „luminaria” oraz „solem”;
- po drugie – zawiera ona w sobie elementy formy refrenicznej. Funkcję krótkiego *quasi*-refrenu pełni, kilkakrotnie powracający, dwudźwiękowy, opadający chromatycznie motyw, towarzyszący inwokacji „Deus”, zaczerpnięty z refrenu części I. Motyw ten pełni zresztą ważną, podwójną rolę w całym utworze. Z jednej strony, jako motyw załączkowy, stale ewoluujący, staje się źródłem warstwy melodycznej utworu. Z drugiej strony jednak, w wyróżnionych fragmentach występuje on w dwudźwiękowej wersji oryginalnej – może być wtedy uznany za swoisty, refrenicznie powracający, „motyw przewodni” całej *Symfonii*. W ten sposób stanowi on najistotniejszy łącznik między obiema częściami utworu (zob. przykład 1 a, b)¹³;
- po trzecie w II części *Symfonii* występuje – jak się wydaje – silna predylekcja do myślenia finalnego (co w tym wypadku nie wyklucza zarazem łukowości). Górecki stosuje tutaj jednak bardzo ciekawy zabieg formalny. Na zakończenie wypowiedzi wokalne głosów solowych w II części zostaje wprowadzony chór, intonujący cytat XV-wiecznego, 4-głosowego chóru *Laude digna prole*, skojarzony w tym miejscu ze słowami wyjętymi z traktatu Kopernika. Cytat ten, zaczerpnięty z antyfonarza Bożogrobców z Miechowa, stanowi „ideową”, wyrazową kulminację całej symfonii, a w odbiorze audytywnym sprawia zarazem wrażenie punktu dojścia, finału cz. II. Jednak po tej ostatecznej kulminacji następuje jeszcze trwające kilka minut współbrzmienie pentatoniczne. Kompozytor osiągnął tu efekt swoistego „zatrzymania” czasu muzycznego; „przebieg”, czy też „akcja” muzyczna utworu kończy się bowiem właściwie wraz z zamknięciem głosów ludzkich. W ten sposób występuje swoisty rozdzźwięk między architekturą utworu, a wrażeniem przepływu czasu; wprowadzony

12. B. Pociej, *Kosmos, tradycja i brzmienie...*, s. 4; B. Pociej, *Bycie w muzyce...*, s. 131; T. Malecka, *Górecki's creative journeys...*; M. Tomaszewski, *Recenzja ...*.

13. Przykłady nutowe według: H. M. Górecki, *II Symfonia „Kopernikowska”* na sopran solo, baryton solo, chór mieszany i wielką orkiestrę, partytura PWM 1973.

H. M. Górecki (1973)

TEMPO 1=92 **I** - con massima passione - con massima espressione
con grande tensione - ma ben tenuto

2 4 2 4 2 4 3 4 2

6 **II** 8

LENTO 1=52 sostenuto - contemplativo

p sostenuto - contemplativo

p sempre

x) Dźwięk „BEMOL” to dźwięk alteracji (B1-B2-B3-B4-B5), B¹ affetti the entire staff (B¹-B²-B³-B⁴-B⁵).

© 1973 by PWM Edition, Kraków, copyright assigned to S.M.S., Warszawa. Printed in Poland.

Przykład 1a

Przykład 1b

H. M. Górecki, II Symfonia „Kopernikowska”, początek obu części. (© PWM 1973)

Ricordi
Alta vox

Ten.
Basso

lau-de di-gna pro-le cum ma-tre pro-cre-a-ta si-ne pa-tre la-u-dent om-nes cum iu-bi-to

Przykład 2a: Chorał *Laude digna prole* z antyfonarza Bożogrobców z Miechowa (XV w.)

Przykład 2b: H. M. Górecki, *II Symfonia „Kopernikowska”*, cz. II, cytat, partytura, s. 78-80.

© PWM 1973)

cytat znajduje się bowiem niemal dokładnie w złotym środku II części, ale w odbiorze audytywnym, jest jednocześnie jej finałem, punktem dojścia (zob. przykład 2 a, b oraz 5).

Bodaj najistotniejszym, czysto-muzycznym aspektem *Symfonii „Kopernikowskiej”* Góreckiego, jest idea charakterystycznego brzmienia, na tle którego rodzi się – wraz z wprowadzeniem głosu wokalnego – szeroka fraza melodyczna. W *Symfonii „Kopernikowskiej”* brzmienie to wynika ze specyficznej techniki kompozytorskiej, obecnej w muzyce twórcy *Refrenu* już od połowy lat sześćdziesiątych, zwanej przez Krzysztofa Droby mianem „redukcjonizmu”¹⁴. Technika ta polega on na coraz większym ograniczaniu warstwy materiałowej utworów, przy jednoczesnej monumentalizacji obsady, formy i intensyfikacji ekspresji. Redukcja materiału w *II Symfonii* nie dotyczy w równej mierze całego dzieła, ale posiada charakterystyczne dla języka

14. K. Droba, *op. cit.*, ss. 430-431.

kompozytora cechy: powtarzalność struktur motywicznych i harmonicznych, ograniczanie ilości dźwięków w poszczególnych fragmentach utworu, operowanie starannie wybranymi typami współbrzmień, traktowanie aparatu orkiestrowego jako – posługując się sformułowaniem kompozytora – jednego głosu, barwowego monolitu, jakby „jednego instrumentu”, na wzór organów¹⁵. Przejawem tej redukcji jest np. warstwa melodyczna całego refrenicznego odcinka A cz. I, zbudowana jedynie z 4 dźwięków: *cis, dis, e, fis*; a także operowanie jednym typem współbrzmienia w dużych fragmentach utworu (całotonowe w cz. I, pentatoniczne, lub akord *As-dur* ustawiony na tercji w II cz.).

Na poziomie organizacji wysokości dźwięku w symfonii Góreckiego występują różne porządki i pewnego rodzaju niejednoznaczność: czytelne nawiązania tonalne lub modalne są bowiem typowe dla linii melodycznej, zwłaszcza partii wokalne (pochody po dźwiękach skali lub gamy, podkreślanie dźwięku prowadzącego), podczas gdy warstwa harmoniczna wykorzystuje najczęściej określone typy współbrzmień: całotonowe, pentatoniczne, i tylko w niektórych fragmentach części II trójdźwięki *dur* lub *moll* (czasem z dodanymi składnikami), pozostające w odniesieniach *quasi* funkcyjnych. Zdarza się więc, że linia melodyczna „dysонуje” z warstwą harmoniczną np. w „kulminacji ideowej” II części, gdzie wraz z wprowadzeniem cytatu kompozytor zachowuje jego oryginalną skalę dorycką (w partii chóru), zestawiając ją w tym momencie z brzmącym w smyczkach współbrzmieniem pentatonicznym (zob. przykład 2 b). Najczęściej jednak „wychwycenie” tych nakładających się różnych porządków dźwiękowych możliwe jest jedynie w analizie, gdyż w odbiorze audytywnym dostępne są pewne homogeniczne brzmienia, o określonej, specyficznej barwie, niejednoznaczne w odbiorze. Poza tym daje się jednak zaobserwować w utworze pewne dominujące centra brzmieniowe: we fragmentach refrenicznych części I nawiązanie do *cis-moll*, zaś w II cz. utworu oscylację między *es-moll* harmonicznym, a przetransponowaną skalą dorycką (od *es*). Tego rodzaju niejednoznaczność skalowa jest cechą charakterystyczną dla późniejszej twórczości Góreckiego i ma niewątpliwie źródło w muzyce ludowej.

W strukturze interwałowej uproszczonej linii melodycznej dominuje repetycyjność, z charakterystycznym dla wielu utworów Góreckiego oscylującym w ramach sekundy ruchem, mającym w tej symfonii źródło w motywie inicjalnym. Melodyka pełni jednak niejednakową, pod względem ważności, funkcję w całym dziele. W pierwszej części warstwa melodyczna, ograniczona niemal wyłącznie do eksponowania motywu inicjalnego, pełni rolę drugorzędną w stosunku do nadrzędnej idei potężnego brzmienia. W części

15. *Konwersatorium* z H. M. Góreckim poświęcone *Beatus vir*, Baranów Sandomierski, wrzesień 1979 r. (materiały niepublikowane, zredagowany tekst umieszczono [w:] Kinga Kiwała, *Problematyka sacrum w polskiej muzyce współczesnej na podstawie wybranych utworów związanych z osobą Ojca Świętego Jana Pawła II*, praca magisterska, Akademia Muzyczna, Kraków 2002.

drugiej, wraz z pojawieniem się głosów solowych, melodyka staje się elementem absolutnie pierwszoplanowym i formotwórczym. Jest ona tu również zdecydowanie bardziej zróżnicowana, niż w części pierwszej; obok stałego *melosu* oscylującego występuje linia melodyczna wznosząca (co intensyfikuje ekspresję) i opadająca (rzadziej), chromatyczna i poruszająca się po dźwiękach skali. W ramach szerokich fraz pojawiają się wreszcie, charakterystyczne dla Góreckiego, trzydzięciowe motywy sekundowe (w ruchu wznoszącym lub opadającym), które, ze względu na częstotliwość występowania w muzyce twórcy *Ad Matrem*, zostały przez Adriana Thomasa określone mianem „motta”¹⁶. Motywy te pełnią ważną funkcję; wprowadzane są na początku, lub końcu kolejnych fraz, bądź towarzyszą słowom w pewien sposób „wyróżnionym” przez kompozytora (np. „*terram*”).

W warstwie harmoniczej kompozytor operuje dwoma podstawowymi typami współbrzmień: „klastalami skalowymi”¹⁷ (przede wszystkim całotonowymi i pentatonicznymi) oraz trójdźwiękami (niekiedy z dodanymi składnikami) pozostającymi wobec siebie w odniesieniach *quasi* funkcyjnych; pojawiają się one w istotnych momentach części II. Podstawą warstwy harmoniczej utworu jest więc *de facto* tradycyjny kontrast między brzmieniem gęstym, dysonansem, stanowiącym podstawę części pierwszej, a konsonansem, dominującym w drugiej. Kompozytor w całym utworze stosuje technikę zwielokrotnień oktaowych akordów – co daje wrażenie maksymalnego zapełniania przestrzeni dźwiękowej. Generalną zasadą jest powtarzalność często dwuakordowych struktur, co jest źródłem ciekawych efektów brzmieniowych; np. na początku cz. I przesuwając o sekundę małą dwa klastery całotonowe kompozytor prezentuje pełny materiał dwunastotonowy, a jednocześnie z tego przesunięcia rodzi się motyw przewodni (opadająca sekunda mała – zob. przykład 1 a).

Charakterystyczna instrumentacja i faktura stanowią w utworze jeden z najważniejszych elementów. Podstawowe znaczenie posiada w utworze typowa dla dzieł kompozytora tego okresu faktura „homogeniczna” całego aparatu orkiestrowego (lub wybranych grup instrumentów, przede wszystkim smyczków), która – poprzez technikę zwielokrotnień i operowanie pełną

16. Adrian Thomas, *Górecki*, przekł. Ewa Gabryś, Kraków 1998, s. 118.

17. Przewartościowanie pojęcia „klastalu”, kojarzonego zazwyczaj z typowym dla sonoryzmu „pasmem dźwiękowym”, dokonał Droba, analizując twórczość Góreckiego z okresu „redukcyjnego”. Píše on: „Klastal, który dotąd był używany ze względu na właściwości barwowe /zacierał mianowicie czytelność określonych wysokości dźwięków, działał na zasadzie plamy barwnej/ nabiera tutaj nowego znaczenia, *par excellence* harmonicznego: przestaje funkcjonować jako kategoria czysto barwowa /przestaje działać sonorystycznie/, zaczyna funkcjonować jako czytelny w swej strukturze pion harmoniczny.” K. Droba, *Jeszcze o III Symfonii Henryka Mikołaja Góreckiego*, „Zeszyt naukowy” nr 68, red. E. Sasia-dek, Akademia Muzyczna, Wrocław 1996, s. 56.

skalą, od najniższych do najwyższych rejestrów – sprzyja realizacji idei brzmienia zapełniających przestrzeń. W *II Symfonii* istotną sprawą są „geometryczne” wręcz proporcje obsady obejmującej aż 114 instrumentów¹⁸. Mimo tej potężnej orkiestry kompozytor dokonuje jej redukcji w poszczególnych fragmentach, a nawet całych częściach utworu. Dotyczy to przede wszystkim instrumentów perkusyjnych, które – poza kilkoma uderzeniami tam-tamu w kulminacji z cyta-tem – w ogóle nie pojawiają się w II cz. symfonii. W I cz. ograniczoną funkcję pełni harfa i fortepian, wtapiając się w homogeniczne brzmienie orkiestrowego *tutti*, podczas gdy w II cz. charakterystyczne, pojedyncze „wejścia” tych instrumentów tworzą specyficzny, typowy dla dzieł religijnych Góreckiego klimat brzmieniowy. W I cz. ważną, wręcz „solową” funkcję spełniają kotły i bębny, których pojedyncze, gwałtowne uderzenia w zasadniczy sposób wpływają na charakter części (zob. przykład 1 a)¹⁹. Kompozytor również w inny sposób modyfikuje podstawową fakturę „homogeniczną”; charakterystyczne są zwłaszcza stopniowe (bądź nagłe) zaciemniania i rozjaśniania brzmienia, przede wszystkim poprzez stosowanie licznych i wielokrotnionych *divisi* instrumentów smyczkowych, stopniowe wprowadzanie instrumentów w niskich lub wysokich rejestrach, lub stosowanie charakterystycznych środków artykulacyjnych, zwłaszcza w partii instrumentów perkusyjnych i harfy (glissanda, tryle).

18. Proporcje obsady: 36 skrzypiec (podzielonych na trzy partie po 12), 12 altówek, 12 wiolonczel, 12 kontrabasów; poczwórna obsada instrumentów dętych drewnianych i blaszanych (oprócz pojedynczej tuby). Perkusja – 11 instrumentów podzielnych na 6 wykonawców z zachowaniem idei parzystości (cztery grupy inst. – 3 tmb, 3 tp, 3 gc i 2 tmt.); fortepian na cztery ręce i harfa.
19. Partii kotłów powierzono zostało zresztą szczególne zadanie tworzenia swego rodzaju pogłosu w I cz. utworu. Dla uzyskania tego efektu kompozytor stosuje trzy kotły pedałowe (altowy, tenorowy i basowy), z których każdy ma operować jedynie trzema wysokościami – możliwie najwyższą, najniższą i średnią. Górecki jednak zaznacza, że idealnym rozwiązaniem byłoby skorzystanie z aż dziewięciu kotłów, z których każdy nastrojony byłby na inną wysokość. Zalecenie to może dać dodatkowo wyobrażenie o monumentalności zaplanowanej obsady utworu.

Relacje, znaczenia, wartość

Symfonia „Kopernikowska” Góreckiego nie jest utworem, którego sens zawie- rałaby się jedynie w zagadnieniach czysto-muzycznych, warsztatowych, lecz posiada głębokie przesłanie ideowe i symboliczne. Ma ono dwa podstawowe źródła: tekst słowny i wspomnianą, indywidualną interpretację przewrotu kopernikańskiego, ujmowanego z perspektywy egzystencjalnej. Wydaje się, iż istotą i najbardziej „narzucającym się” w percepcji fenomenem *II Symfonii* jest swego rodzaju dialektyczność mająca swe odzwierciedlenie w konstrukcji utworu. Pierwszą część utworu, nazwaną przez kompozytora „mechanizmem świata”, można chyba uważać jako swego rodzaju „obiektywną

prezentację wszechświata”, natomiast kontemplacyjną część II, jako subiektywną nań reakcję człowieka-stworzenia. Według interpretacji Bohdana Pocięja, I część utworu ukazuje akt kreacyjny²⁰. W tym kontekście również nie bez znaczenia jest wprowadzenie głosów ludzkich dopiero pod jej koniec – w biblijnym opisie stworzenia człowiek pojawia się przecież jako ostatnie, najdoskonalsze dzieło Stwórcy. Co ważne sam Górecki przyznawał, iż śpiew pełni w jego twórczości głęboko podmiotową funkcję²¹. Dlatego też Malecka tak pisze o kulminacyjnym momencie II cz. *Symfonii*:

prosty, zestrojony w oktawach śpiew sopranu i barytonu wyraża jakby zachwyt człowieka: kobiety i mężczyzny nad stworzonym przez Boga Wszechświatem, jak czytamy w Księdze Rodzaju: „A Bóg widział, że wszystko, co uczynił, było bardzo dobre”²².

22. T. Malecka, *Górecki's creative journeys...*

Biorąc pod uwagę relację słowo–dźwięk w utworze trzeba przypomnieć, iż II *Symfonia „Kopernikowska”* wpisuje się w nurt muzyki, w której tekst słowny i jego semantyka zalicza się do aspektów najważniejszych i formotwórczych. Droba pisał o muzyce Góreckiego powstałej w latach 70-tych, jako o jednym ciągu twórczości „ewokującej słowo”, z tym, że – jak dodawał mając na myśli religijną orientację wybieranych przez kompozytora tekstów – „słowo” w tym przypadku należało by pisać z wielkiej litery²³. Jak przyznawał sam Górecki, tekst słowny stanowi punkt wyjścia dla jego muzyki, a związek słowa z dźwiękiem powinien być w utworze jak najbardziej naturalny. Mówił:

Uważam, że każde słowo rodzi taki a nie inny dźwięk. (...) Potwierdzenie tego znajdujemy w analizie dzieł Bacha, Beethovena, Mozarta i innych wielkich kompozytorów, gdzie muzyka dopełnia słowo, a słowo jest dopełnieniem muzyki. Treść tego słowa jest w tym a nie innym dźwięku. (...) Nie można więc pisać muzyki niezależnie od tekstu²⁴.

W II *Symfonii* zasada o nadrzędnej funkcji tekstu słownego obowiązuje jednak jedynie częściowo; główny trzon dramaturgii rozgrywa się bowiem w warstwie czysto muzycznej. Muzyka interpretuje tekst, dopowiada i wyjaśnia. W dużych fragmentach – niemal w całej części I – utwór obywat się bez słowa; jak pisze Thomas: „Górecki

20. B. Pocięj, *Kosmos, tradycja, brzmienie...*, s. 5.

21. Twórca mówił o tym m, in. w kontekście psalmu *Beatus vir*, gdzie solowy głos barytonu miał być głosem św. Stanisława (utwór został zamówiony na 900. rocznicę śmierci biskupa-męczennika). *Konwersatorium...*

23. K. Droba, *Słowo w muzyce Góreckiego, „Ruch Muzyczny”* 22/1981, s. 4.

24. Wypowiedź H. M. Góreckiego podczas *Dyskusji ogólnej* w ramach *Seminarium nt. Aktualna sytuacja muzyki religijnej i liturgicznej w Polsce*, [w:] *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, red. ks. Jerzy Pikulik, t. X, ATK, Warszawa 1988, s. 86.

kieruje uwagę słuchacza na pozbawione tekstu, instrumentalne obrazy, wy-
 czarowane przez ogromną orkiestrę"²⁵. Niemniej,
 z drugiej strony, biorąc pod uwagę naturę rela- 25. A. Thomas, *op. cit.*, s. 104.
 cji słowo-dźwięk w utworze można stwierdzić jej
 dwustronność: tekst stygmatyzuje i „semantyzuje” tu w pewien sposób muzy-
 kę całej symfonii, zaś muzyka dookreśla niejako, lecz zwykle w sposób symbo-
 liczny, warstwę zredukowanego tekstu. Owa „semantyzacja muzyki” polega m.
 in. na tym, iż motywy, czy współbrzmienia, które we fragmentach z tekstem
 towarzyszą określonemu słowu, „przenoszą” niejako jego znaczenie, gdy poja-
 wiają się w momentach czysto instrumentalnych (np. motyw inicjalny, który
 we fragmentach z tekstem zawsze związany jest ze słowem „Deus” czy akord
As-dur towarzyszący w II cz. słowu „luminaria” funkcjonujący jako „współbr-
 zmienie światła”); innymi słowy, całą muzykę symfonii można interpretować
 w kontekście słowa. Swoiste dookreślanie tekstu ma natomiast miejsce wtedy,
 gdy – mówiąc językiem fenomenologii – czysto muzyczne rozwiązania „uwy-
 datniają” (podkreślają) jakby cechy „przedmiotów przedstawionych” w tek-
 ście słownym, co może wpłynąć na większe skonkretyzowanie się wyglądów
 tych przedmiotów. Dzieje się to jednak zazwyczaj nie „naocznie”, za pomocą
 pewnego rodzaju ilustracyjności, ale symbolicznie; poprzez nagłe wprowadze-
 nie akordu durowego czy najwyższego w danym fragmencie utworu dźwięku
 na słowie „światło”, nagłe *tutti*, dynamikę *forte*, użycie wysokich, „rozświe-
 łonych” rejestrów instrumentów na słowie „słońce” itp.

Dotykamy tu istoty sposobu traktowania tekstu słownego przez kompozytora.
 W jego utworach wokalnie-instrumentalnych pojawiają się zazwyczaj sło-
 wa-klucze, które przez zespół specjalnie dobranych środków są w szczegól-
 ny sposób podkreślone. W *II Symfonii* kompozytor wyróżnia słowa: „Deus”
 (motyw inicjalny) „caelum”, „luminaria”, „solem” stosując przy tym charak-
 terystyczne i często zakorzenione w tradycji symboliki muzycznej środki
 melodyczne, harmoniczne, dynamiczne i fakturalne, które jednak zostają
 przez Góreckiego przyswojone i wtapiają się niejako w całokształt jego mu-
 zycznego stylu. Muzyce twórcy *Symfonii pieśni żałobnych* obca jest bowiem
 wszelka konwencja i sztuczność, a wszystkie wyróżnienia w zupełnie na-
 turalny sposób wchłonięte zostają przez tok narracji muzycznej. Kompozy-
 tor podkreślając poprzez muzykę elementy tekstu słownego, dokonuje za-
 razem – jak wspomniano – jego swoistej „interpretacji”.

Podstawowym sposobem podkreślenia ważnych zwrotów tekstu jest w utwo-
 rach Góreckiego powtarzalność. Jest to zresztą istotna cecha nie tylko war-
 stwy słownej utworów kompozytora, lecz i pozostałych komponentów dzieła
 zwłaszcza melodyki oraz harmoniki. Stanowi ona podstawę specyficznego,
 indywidualnego typu kształtowania muzyki, służącego uzyskaniu określo-
 nych celów wyrazowych. Powtarzalność sprzyja też pojawieniu się typowe-
 go dla Góreckiego kontrastu „niuansowego”, gdyż w jej obliczu oddziaływa-
 nie każdej, nawet niewielkiej zmiany jest wielokrotnione. Powtarzalność

w obrębie warstwy słownej *II Symfonii* dotyczy jedynie fragmentu tekstu zaczerpniętego z psalmów. Kompozytor powtarza właściwie całe zwroty bliźniego tekstu, wydobywając jednak pojedyncze słowa. Na plan pierwszy wysuwa się tu inwokacja „Deus”, pojawiająca się dwukrotnie już w samym tekście, a w toku utworu wielokrotnie powracająca i stanowiąca swoisty punkt odniesienia. Pozostałe powtarzające się słowa – „caelum”, „luminaria” – wiążą się semantycznie z problematyką kosmologiczną i „światłą” odnosząc się tym samym do naczelnej idei utworu. Co istotne – ze słowami tymi zestrojone są główne kulminacje dzieła.

Na słowie „caelum” Górecki wprowadza długooddechową, jakby „mozolnie” ale i stale wspinającą się w górę chromatyczną, oscylującą linię melodyczną, której towarzyszy stopniowy wzrost napięcia (*con sempre piu grande tensione et espressione*), agogiki (*stringendo*) i dynamiki. Ciekawie frazę tę interpretuje Thomas: „Usiłując powoli, i z wielkim trudem zrozumieć dzieło Pana, baryton zmierza (...) ku wysokim dźwiękom w punkcie kulminacyjnym...”²⁶. Ów pierwszy punkt kulminacyjny przypada na pojawiającym się po raz pierwszy w tej części słowie

26. A. Thomas, *op. cit.*, s. 106.

„luminaria”. Baryton osiąga najwyższy dotychczas dźwięk – *es1*, dynamika osiąga po raz pierwszy poziom *fff*. Najistotniejszą funkcję posiada tu jednak harmonika; na słowie „światła” rozbrzmiewa czysty trójdźwięk *As-dur* na tercji. Oddziaływanie tego tradycyjnego od czasu *Stworzenia Świata* Haydna efektu, w utworze Góreckiego jest zwielokrotnione, gdyż takie czyste współbrzmienie pojawia się po raz pierwszy od początku utworu. Od tej pory zawsze towarzyszy ono słowu „luminaria” i jako swoiste „współbrzmienie światła” zamyka również utwór. Jednak w tej kulminacji kompozytor zastosował również jeszcze jedno, ważne rozwiązanie: na cytowanym słowie linię melodyczną niespodziewanie, w *subito p*, przejmuje sopran, który kontynuuje jej wznoszący ruch już po dźwiękach skali *es-doryckiej*, osiągając *ges2*. Czytelna jest symbolika owej szerokiej linii melodycznej i przypominać może figurę retoryczną *ascensus*, która tradycyjnie towarzyszyła zazwyczaj słowom związanym ze wstępowaniem do nieba, wzrostem duchowym, a tu może kojarzyć się z rozprzestrzenianiem światła.

Owa pierwsza kulminacja na słowie „luminaria”, choć wręcz ekstatyczna, okazuje się dopiero pierwszym punktem szczytowym całości; drugi pojawi się – dość niespodziewanie – za chwilę, na słowie „solem”. Soliści osiągają tu absolutnie najwyższe w całej symfonii rejestry (dźwięk *as2* w sopranie, *f1* w barytonie), orkiestra gra po raz pierwszy w tej części *tutti* w dynamice *subito fff*, pojawiają się „rozjaśniające” środki instrumentacyjne – wysokie rejestry smyczków, instrumentów dętych i fortepianu, *glissando* harfy. Oba „światłne” punkty szczytowe tej części można traktować jako tę samą, choć rozszczepioną jakby, kulminację. (zob. przykład 3 i 4).

Ideowy punkt kulminacyjny całej symfonii przypada jednak pod koniec utworu, gdzie kompozytor, wraz ze słowami Kopernika „Quid autem caelo pulcrius,

Przykład 3: H. M. Górecki, *II Symfonia „Kopernikowska”, cz. II, partytura, s. 65–66. (© PWM 1973)*

nempe quod continet pulcra omnia?” wprowadza cytat XV chorału *Laude digna prole* (w oryginalnym opracowaniu harmonicznym i czterogłosowej fakturze *nota contra notam*). Ten fragment *Symfonii* oddziałuje na zasadzie „momentu epifanicznego” (sformułowanie Tomaszewskiego²⁷). Zarówno słowa jak i maksymalnie skupiona, pełna szlachetnej prostoty (*semplice*) muzyka im towarzysząca zdają się opiewać piękno rozumiane tu chyba jako średniowieczna *consonantia et claritas* (harmonia i blask)²⁸. Podkreślić należy, iż cytat nie funkcjonuje tu jako „ciało obce”, lecz jest odbierany, posługując się słowami Tomaszewskiego, „jako brzmienie nieoczekiwane i – podświadomie spodziewane

27. *Sacrum i profanum w muzyce*. Z prof. M. Tomaszewskim rozmawia M. Janicka-Stysz, „Maszkaron”, styczeń, luty, marzec 2000, s. 3.
28. Warto podkreślić, że chorał ten kompozytor wykorzystał już wcześniej, w fanfarze orkiestrowej *Wratislaviae gloria*.
29. M. Tomaszewski, *Krzysztof Penderecki i jego muzyka, Cztery eseje*, Kraków 1994, s. 64.

Przykład 4: H. M. Górecki, II Symfonia „Kopernikowska”, cz. II, partytura, s. 70. (© PWM 1973)

zarazem”²⁹; jest organicznie związany z wcześniejszym i późniejszym tokiem utworu³⁰. Bohdan Pocięj pisze:

Tu (...) genialna wyobraźnia brzmieniowa kompozytora święci największy triumf nad czasem historycznym. To przejście od brzmieniowości współczesnej do brzmieniowości sprzed czterech wieków, a następnie ponowny powrót do współczesności, nie jest żadnym „skokiem”, żadnym przejściem, ani cofnięciem się; ów chór nie jest li tylko „echem szacownej przeszłości”: symbolizowana przezeń tradycja jawi się nam jako wielkie, wspaniałe teraz...³¹

30. Wrażeniu temu sprzyja fakt, że chór ten nie należy do szczególnie znanych – Górecki natknął się prawdopodobnie na niego w jednym z dwóch opublikowanych w tym czasie artykułów A. Sutkowskiego, prezentujących nowe odkrycia z zakresu dawnej: *Nieznane zabytki muzyki wielogłosowej z polskich rękopisów chorałowych XIII i XV wieku*. „Muzyka” 3/1958, ss. 28-36 lub *Organum 'Surrexit Christus hodie' i inne zabytki średniowiecznej muzyki wielogłosowej*, „Ruch Muzyczny” 19/1958, ss. 2-6.

Muzyczna symbolika nie wyczerpuje się w utworze Góreckiego jedynie we fragmentach wokalo-instrumentalnych. Za jeden z najbardziej genialnych muzycznych obrazów „kosmosu” rozumianego jako absolutna harmonia elementów, można bowiem uznać przedostatnie współbrzmienie *Symfonii*. Jest to rodzący się z niemal z niczego, narastający od najniższych do najwyższych rejestrów, rozjaśniany kolejnymi wejściami smyczków (w wielokrotnionym *divisi*) oraz pozostałych instrumentów klaster pentatoniczny – długie statyczne, lecz jednocześnie opalizujące, i maksymalnie wypełniające przestrzeń współbrzmienie. Pocię trafnie pisze o „świecie, wzniosłości i czystości brzmienia”³² zrealizowanych w tych ostatnich taktach utworu Góreckiego. Słuchając ich przychodzą na myśl słowa Kanta: „niebo gwiaździste nad nami...” (zob. przykład 5).

Wszystkie wskazane właściwości słowno-muzyczne *II Symfonii „Kopernikowskiej”* wydają się łączyć w swoisty zestrój i kulminować w pewnej szczególnej jakości wartości, jaką jest wzniosłość, od czasów Edmunda Burke’go oraz Immanuela Kanta kojarzona zazwyczaj z pojęciem wielkości³³. W refleksji estetyczno-muzycznej dominuje natomiast klasyczne, wywołujące się ze starożytności rozumienie kategorii wzniosłości jako stylu „wysokiego”. Tomaszewski podkreśla, że jego muzycznymi wyznacznikami mogą być jasność i przejrzystość architektoniczna, skupiona faktura, zestrojenie pulsu harmonicznego z metrycznym³⁴. Próba uchwycenia muzycznego idiomu wzniosłości pojawia się też w pracach dotyczących określonych gatunków, dla których jest ona jakością konstytutywną (oda, hymn). Karol Mrowiec stwierdza, iż dla muzycznej hymniczności charakterystyczne jest „stosowanie powolnego ruchu i stałego schematu rytmicznego”³⁵, natomiast Stanisław Czajkowski dodaje, że dla szaty muzycznej hymnu, typowy jest „ton uroczysty, podniosły, dostoyny” oraz szlachetna prostota stylistyczno-muzyczna dotycząca przede wszystkim: formy, faktury a także podporządkowanie melodyki, rytmiki prozodii słowa³⁶. Nie ulega jednak wątpliwości, iż możliwości reprezentacji w sztuce, także w muzyce, kategorii „wzniosłości” mogą znacznie się poszerzyć i wyjść poza ograniczenia konwencji tzw. „stylu wysokiego” w stronę prób bardziej bezpośredniego jej oddania. Właśnie tak dzieje się chyba w twórczości Góreckiego.

31. B. Pocię, *Kosmos, tradycja, brzmienie...*, s. 4.

32. *Ibidem*

33. Edward Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. Piotr Graff, Warszawa 1968, s. 63; Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądownia*, przeł. Jerzy Gałęcki, Warszawa 1964, s. 136; N. Hartmann, *Ästhetik*, wyd. II, Berlin 1966, s. 363 i nst.; W. Stróżewski, *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, Kraków 2002, s. 291.

34. M. Tomaszewski, *Od wyznania do wolania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997, s. 87.

35. Karol Mrowiec, *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII wieku*, Kraków 1972, s. 88, Cyt. za: S. Stanisław Czajkowski, *Hymn*, [w:] *Od psalmu i hymnu do Songu i Liedu*, „Muzyka i Liryka”, t. 7, red. M. Tomaszewski, Kraków, 1998, s. 35.

36. S. Czajkowski, *op. cit.*, s. 29, 34.

Handwritten musical score for "The Great Wall" by John Adams. The score is written on 11 staves, numbered 1 to 11. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" (pianissimo) and "cresc." (crescendo). The score is written in a handwritten style with some corrections and annotations. The title "The Great Wall" is written at the top left. The composer's name "John Adams" is written at the top right. The score is dated "1989" and "1990". The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The score is written in a single system, with the staves numbered 1 to 11. The notation is handwritten and includes many corrections and annotations.

Przykład 5: H. M. Górecki, *II Symfonia „Kopernikowska”*, cz. II, partytura, s. 81–82. (© PWM 1973)

Wzniosłość, u której podstaw leży wielkość, budząca zarazem grozę i fascynację, ale zarazem jakość, która od starożytności najściślej związana była z pięknem, sugeruje sam tekst słowny *II Symfonii*, w którym jedynymi przymiotnikami są właśnie określenia „wielkie” i „piękne”. Warto podkreślić, że na ukonstytuowanie się kategorii wzniosłości w samym tekście dzieła, wpływa nie tylko jego treść i hymniczny charakter, ale również zastosowanie języka łacińskiego, stwarzającego dystans do tego co potoczne. Ewokowana przez tekst utworu wzniosłość charakteryzuje również samą muzykę *II Symfonii*. Leżące u podstaw tej kategorii „odczucie wielkości” oddawane jest nie tylko „dosłownie” przez „porażającą” w swej potędze brzmienia cz. I, ale również w sposób bardziej zawoalowany, w II cz. dzieła; posiada ona bowiem rys medytacji o rzeczach wielkich, przekraczających zdolności poznawcze człowieka. Pojawia się pytanie, czy można by *II Symfonię* Góreckiego (a przynajmniej jej finalną część), traktować jako swoisty hymn? Większość cytowanych wyżej, typowych dla muzycznej hymniczności cech obecna jest w tej

muzyce. Co ważne, nie wynikają one z jakiegś próby stylizacji czy naśladow-
nictwa, ale ze stosowania typowej dla Góreckiego techniki kompozytorskiej.
Droba wprost stwierdza, że w muzyce twórcy *Ad Matrem* „podstawą i środ-
kiem budowania kategorii wzniosłości (sakralności) jest specyficzna, bardzo
indywidualna technika kompozytorska, tech-
nika redukcjonizmu konstruktywistycznego”³⁷. Wzniosłość w utworze Góreckiego ma więc swo-
je źródło w samej technice, w materiale dźwię-
kowym, gdzie wraz z jego ograniczeniem nastę-
puje intensyfikacja ekspresji. Jak pisze Droba,

[tam] gdzie technika staje się bezpośrednim
źródłem ekspresji nie można nie dostrzegać
tego organicznego związku techniki z jej funkcją. Nie będzie zatem żąd-
nym nadużyciem określenie redukcjonizmu konstruktywistycznego Gó-
reckiego mianem techniki wzniosłej, sakralnej³⁸.

Wracając jednak do interpretacji II cz. *Symfo-
nii „Kopernikowskiej”* jako hymnu, nasuwa się
jednak intuicja, że mimo wszelkich zewnętrznych podobieństw i zbieżno-
ści z konwencją gatunku, istnieje w niej pewien szczególny, osobisty ton,
nie do końca współgrający z naczelną ideą religijnego hymnu rozumiane-
go jako, jak pisze Czajkowski, uroczysty śpiew
pochwalny, z elementami modlitwy błagalnej³⁹. Jest to ton egzystencjalnej trwogi, wynikającej
z zetknięcia się człowieka z czymś przekraczającym jego zdolności poznaw-
cze; ton mający swe źródło w podkreślanej przez kompozytora dialekty-
ce tkwiącej u podstaw odkrycia Kopernika burzącego ówczesny „kosmos”,
w którym żyła ludzkość. W warstwie muzycznej *Symfonii* ton ów przeja-
wia się w westchnieniowym motywie inicjalnym, towarzyszącym inwokacji
„Deus”, w opozycji między ciemną tonacją *es-moll* harmoniczną, typową
dla barytonu i rozjaśniającą *es dorycką*, w której śpiewa sopran, w ciem-
nych momentami barwach orkiestry. Fragmenty „naznaczone” tym „tonem”
występują w dziele Góreckiego obok momentów pełnych blasku i chwały.
Nie sposób nie odwołać się tu do filozoficznych definicji wzniosłości, w któ-
rych stale powraca kantowskie przekonanie o dialektyce trwogi i fascyna-
cji tkwiącej u źródeł tej wartości⁴⁰. Wydaje się
więc, że „hymn” Góreckiego jest tym bardziej
wzniosły, że jest autentyczny, że pokazuje stan
człowieka stojącego w obliczu – powtórzmy za
Blaise Pascalem – „nieskończonych przestrzeni,
których wiekuista cisza napawa trwogą”⁴¹. Waż-
ne jest jednak, że ostatnim słowem w *II Symfonii*

37. K. Droba, *Od Refrenu do Beatus vir czy-
li o redukcjonizmie konstruktywistycz-
nym i ekspresjonizmie muzyki Henryka
Mikołaja Góreckiego*, w: *Przemiany
techniki dźwiękowej, stylu i estetyki
w polskiej muzyce lat 70.*, red. Leszek
Polony, Kraków 1986, ss. 96–97.

38. *Ibidem*, s. 97.

39. S. Czajkowski, *op. cit.*, s. 219.

40. I. Kant, *op.cit.*; A. Burke, *op.cit.*,
N. Hartmann, *op.cit*

41. Blaise Pascal, *Myśli*, przeł. Tadeusz
Boy-Żeleński, Warszawa 1977, s. 185;
Cyt za: W. Stróżewski, *O wielkości...*,
s. 286.

jest nadzieja (*As-dur* jako akord światła), czym kompozytor daje chyba wyraz głęboko chrześcijańskiej ufności w Opatrzność czuwającą nad zagubionym w nieogarnionym kosmosie człowiekiem.

Na koniec warto ponownie odwołać się do teorii Otto. W jego definicji *sacrum* podstawowe znaczenie ma aspekt tajemnicy... fascynującej i budzącej grozę jednocześnie: *mysterium tremendum et fascinans*. Jest to więc jakby rozszerzona wersja definicji wzniosłości Kanta, Burke'a i szeregu innych myślicieli. Wydaje się, że w muzyce Góreckiego wzniosłość jest organicznie związana z *sacrum*. Jednak podejmując ten temat jesteśmy skazani na poruszanie się w kręgu analogii i dalekich czasem porównań. Jak pisze Stróżewski:

Sacrum, jeśli w dziele sztuki istotnie doszło do jego uobecnienia, fascynuje bardziej niż czyste piękno, a zarazem jest bardziej odległe, transcendentne, wzniosłe niż wszelka estetyczna wzniosłość⁴².

Obcując z muzyką Góreckiego możemy doświadczyć tej fascynacji, o ile – powtórzmy za Kantem – nie braknie nam wyobraźni i wrażliwości.

42. Władysław Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, [w:] W. Stróżewski, *Wokół piękna...*, s. 226.

ANEKS

Informacje o utworze

Tytuł: *II Symfonia „Kopernikowska”* na sopran solo, baryton solo, chór mieszany i wielką orkiestrę op. 31

Rok powstania: 1972 (IV-XII, Katowice)

Obsada: orkiestra: 4 fl (3.e 4. anche fl. p.), 4 ob, 4 cl (4. anche cl b.), 4 fg (3. e 4. anche cfg), 4 tr, 4 cr, 4 tn, tb, 3 tmb (s. a. t.), 3 tmp (s. a. t.), 3 gc (t. b. cb.), 2 tmt (b. cb.), ar, pf a 4 mani, archi: 12 vn I, 12 vn II, 12 vn III, 12 vl, 12 vc, 12 vb; sopran, baryton, chór mieszany.

Zamówienie i dedykacja: Fundacja Kościuszkowska w Nowym Jorku

Czas trwania: ca 37' (I cz. ca 16', II cz. ca 21')

Prawykonanie: 22 VI 1973, Warszawa. Stefania Woytowicz, Andrzej Hiolski, Orkiestra Symfoniczna i Chór Filharmonii Narodowej, dyr. Andrzej Markowski

Wydania: PWM, B&H

Źródła tekstu: psalm 146 (145) werset 6, oraz psalm 136 (135) wersety 7-9; M. Kopernik, *De revolutionibus orbium coelestium*, fragm. *Księgi I*

Deus	Bóg (Boże)
qui fecit caelum et terram Ps. 146 (145), 6	który stworzył niebo i ziemię. Ps. 146 (145), 6
Qui fecit luminaria magna	On uczynił wielkie światła.
Solem in potestatem diei	Słońce, by dniem władało.
Lunam et Stellas	Księżyc i gwiazdy,
in potestatem noctis Ps. 136 (135), 7-9	by władały nocą Ps. 136 (135), 7-9
Deus	Boże Tłum. Biblia Tysiąclecia
***	***
Quid autem caelo pulcrius,	A cóż piękniejszego nad niebo, które
Nempe quod continet pulcra omnia?	przecież ogarnia wszystko, co piękne?

Nicolaus Copernicus „*De revolutionibus orbium coelestium*”, Liber primus

Mikołaj Kopernik „*O obrotach sfer niebieskich*”
Księga pierwsza
Tłum. Władysław Tatarkiewicz