

...purpose of music, music – as we are taught by Blacking, comments
Bristiger – is "music itself, while it resounds; 'the soundly organized humanity', even
s to resound."
ory of the *Meetings of Serra Maiori* remains as the most effective metaphor of
ratic maieutics: the search for the truth, prompting each person to find it in them-
aw it out of their own souls. This pedagogic method, based on the active participa-
ple involved, prepares them for dialogue and communication.

Słuchając muzyki Henryka Mikołaja Góreckiego

Twórczość Góreckiego w dzieje muzyki polskiej wpisała się w sposób głęboki i nieodwracalny. Stanowi jeden z najbardziej znaczących nurtów muzyki polskiej naszego czasu. Nie ma co do tego najmniejszej wątpliwości. Podobnie jak co do tego, iż twórczość ta zaistniała również i zarazem w przestrzeni muzyki europejskiej i światowej. Stało się to wprawdzie, jak wiadomo, za sprawą jednego dzieła, ale dzieła, które zwróciło światu uwagę na całokształt twórczości autora *Symfonii Pieśni Żałosnych*. Dzieje recepcji i spektakularnego rezonansu, jaki wzbudził ten utwór – rozchodząc się po świecie w kilku nagraniach i w milionie egzemplarzy – świadczą o sile oddziaływania, jaką w sobie zawiera i niesie przez świat. Sile zadziwiającej, elementarnej, działającej przez odwoływanie się nie do powierzchniowej, estetycznej jedynie świadomości współczesnego człowieka, lecz do jego świadomości głębokiej. Archetypicznej.

1.

W połowie wieku XVIII, naznaczonej śmiercią Jana Sebastiana Bacha, wraz z dojściem do głosu dominacji myślenia oświeceniowego, racjonalistycznego, nastąpiło w sferze sztuki przesunięcie akcentów: muzykę towarzyszącą życiu przeniesiono na koncertową estradę i powierzono weryfikacji poprzez funkcję odtąd nie tylko dominującą, ale i jedyną: funkcję estetyczną. Funkcja ta miała odtąd otwierać lub zamykać drogę na estradę, w zależności od tego, czy dana muzyka spełniała czy nie rygory *esthetical correctness*. Pozostałe funkcje – a było ich wcześniej wiele – zeszyły w cień, towarzysząc odtąd jedynie muzyce niespełniającej warunków muzyki wysokiej.

Warto przypomnieć sobie funkcje, jakie muzyka miała spełniać i jakie starała się spełniać w wiekach poprzedzających ową hegemonię funkcji estetycznej. Próbował je spisać – wyrażając językiem swej epoki – Johannes Tinctoris. Wśród dwudziestu jeden powinności muzyki, jakie wymienił, znalazły się: Boga chwalić, Boga radować, dusze do pobożności pobudzać, rozpraszać smutek, kruszyć zatwardziałość serca, odbierać złą wolę, leczyć chorych, ludzi cieszyć, umysły przyziemne podnosić, wzbudzać miłość, diabła zmuszać do ucieczki¹.

Za antycypację zasad kompozycji wyrażonych przez Tinctorisa u schyłku średniowiecza uznać można ukształtowaną w kręgu pitagorejczyków i utrwaloną po korekcie Arystotelesa antyczną teorię ethosu. Zależnie od rodzaju skali, na której dany utwór był oparty, otrzymywał on określony charakter ekspresywny. Wynikało to z funkcji, jaką miał utwór spełniać: chwalić bogów lub ich błagać o coś, opiewać czyny bohaterów lub oplakiwać ich śmierć, lamentować w obliczu straty lub podnosić na duchu i uwznioślać, uspakajając lub – jak mówi Arystoteles – „wprawiać duszę w stan zachwyty”².

Otóż muzyka Henryka Mikołaja Góreckiego swoją siłą i moc zawdzięcza odwadze, z jaką sięgnął on wstecz, nawiązując do źródeł. Najdalej wstecz, jak było można, nawiązując do *arché* najdawniejszego, bo właśnie antycznego. Rozstrzygnięcia ostateczne nie zamykały się tam w kręgu praw dyktowanych logosem tonalnym. Krokami logosu kierował bowiem ethos, zdeterminowany funkcją, więc odpowiednio dookreślony ekspresywnie. Muzyka nie powstawała przecież jako czysta kombinacja dźwięków w ramach określonej skali, lecz jako hymn pochwalny lub żałobny tren, jako euforyczny dytyramb albo elegijna lamentacja.

Słuchając muzyki Henryka Mikołaja Góreckiego – i obserwując reakcje na jej obecność we współczesnym świecie – dojść można do przekonania, iż ta obecność podważyła hegemonię i wyłączność oświeceniowego paradygmatu odbioru muzyki. Podważyła w sposób zasadniczy wyłączność kryterium estetycznego, które w znanym, autotelicznym sformułowaniu Edvarda Hanslicka³ sprowadzało dzieło muzyczne do gry dźwięków, a akt odbioru do satysfakcji czysto estetycznej.

2.

Muzyka Góreckiego – jako autora nie tylko *Symfonii Pieśni Żałobnych*, ale także takich utworów, jak: *Beatus vir* czy *Miserere*, jak *Kwartety smyczkowe* czy *Lerchenmusik* – nie da się zamknąć w pozytywistycznej, hanslickowskiej formule. Transcenduje ją w określonym kierunku, stając się zarazem i równocześnie czymś więcej niż tylko przedmiotem estetycznym. Staje się zaproszeniem do skupienia i kontemplacji, do oderwania się od codziennego „tu i teraz”, do uwznioślenia uczuć i myśli jej słuchacza. Niekiedy wprost – staje się zaproszeniem do modlitwy. Słowo to zresztą, coraz częściej *expressis verbis* pojawia się w recenzjach z koncertowych spotkań z muzyką Góreckiego. On sam nie ukrywał swojej postawy w tym względzie, wyznając: „Dla mnie muzyka jest rezultatem religijnej koncentracji i medytacji. Wszystkie nuty kreślone na pięcioliniach

nią komentarzem tych spraw i rzeczy, które widzę i przeżywam. (...) Cieszę się tym, co widzę i podziwiam tego Kogoś, który to stworzył”⁴.

W rezultacie komponuje Górecki muzykę budującą nowy paradygmat relacji między dziełem muzycznym a jego słuchaczem. W paradygmacie tym muzyka niesie ludziom, do których zdoła dotrzeć, przesłanie natury ponaddźwiękowej i ponadestetycznej. Transcendującej dźwięki. Ale jedynie i właśnie poprzez dźwięki ma ona szansę owo przesłanie unieść. Tak więc rozgrywa się jakby w podwójnej przestrzeni: czystodźwiękowej, wystawionej na osąd estetyczny i ponaddźwiękowej, w której do głosu dochodzi muzyki tej przesłanie. Jego charakter jest natury egzystencjalnej i transcendentnej. Dotyczy spraw granicznych i ostatecznych. W całej twórczości autora *Ad Matrem* nie znajdziemy tematów błahych (nawet jeśli zostaną przekornie nazwane *Muzyczkami*) ani przedmiotów zainteresowania nienaznaczonych piętnem osobistym. A przy tym – jak to celnie zauważono – „niezmiennie uderzającą cechą tej sztuki jest niezwykle siła przekazu, moc i pewność, z jaką twórca objawia światu swoją prawdę”⁵.

Objawianie własnej prawdy przebiegało u Góreckiego w sposób zróżnicowany, choć na ogół jednokierunkowy. Na jego drodze twórczej nie ma dzieł, które by zbyt szybko zbaczaly z jasno wytkniętej drogi. Znaczą ją utwory, które krok po kroku zmiierają do celu. Wyrzcił ów cel kiedyś Górecki, tak charakterystycznym dla siebie sformułowaniem: „Zobaczyć czystą wodę, zieloną ziemię, zdrowe lasy, odetchnąć czystym powietrzem. Widzieć Stwórcę i Jemu pisać”⁶.

3.

Wtedy na przedtakcie lat 60. zaczynał Górecki na dobre komponować, droga do określonego w powyższy sposób celu była przed nim jeszcze dosyć daleka. Warto – choćby w wielkim skrócie, czyniąc to z lotu ptaka – przebiec ją w myśli i słuchowej pamięci, od wczesnego *Epitaphium*, do ostatnich kwartetów, pisanych u progu nowego stulecia.

Epitaphium (1958) to pierwsze wejście w obszar egzystencjalny, w przestrzeń metafizyki. Chodzi o umuzycznienie (techniką serializującą i fakturą punktualistyczną podparzonymi u Weberna) kilku słów, które Julian Tuwim nakreślił na parę chwil przed własną śmiercią: „(...) dla oszczędności zagaście światło wiekuiste, gdyby miało mi kiedyś zaświecić”. Paradoks: przyszyły czołowy polski twórca muzyki religijnej zaczął od młodzieńczego granania z pograniczem życia i śmierci. Dwu głównym częściom utworu nadał przy tym tytuły – *chorał* i *antyfona* – ewokujące w tym ateizującym kontekście skojarzenia religijne.

I. *Symfonia*, dookreślona w tytule rokiem swego powstania: „1959”, zdaje się podążać śladem *Epitaphium*. Staje się poligonem dla własnych poszukiwań brzmieniowych kompozytora – wywiedzionych z techniki serialnej oraz z sonorystycznego myślenia artykulacją i barwą. Zarazem i tutaj, tej muzyce powstającej jako erupcja czystej brzmieniowości nadaje kompozytor nazwy sięgające w głąb wieków średnich: *antyfona*,

⁴ H.M. Górecki, z wypowiedzi w dyskusji na temat sytuacji muzyki religijnej w Polsce, ATK, Warszawa 1986, za: T. Malecka, *O rezonowaniu historii w życiu i twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, w: *Dzieło muzyczne i jego rezonans*, red. A. Nowak, Bydgoszcz 2008.

⁵ J.W. Havel, E. Knapik, A. Lason, *List...*, w: *Profesorowi H. M. Góreckiemu*, Katowice 2003, s. 10.

⁶ H.M. Górecki, z wypowiedzi w dyskusji na temat sytuacji muzyki religijnej w Polsce, ATK, Warszawa 1986, za: T. Malecka, *O rezonowaniu historii w życiu i twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, w: *Dzieło muzyczne i jego rezonans*, red. A. Nowak, Bydgoszcz 2008.

¹ Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3, Kraków 1967, s. 281.

² Arystoteles, *Polityka*, księga VIII, rozdz. 7.

³ „Tönend bewegte Form” – E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* | Leipzig 1854

chorań, tauda. Zwieńczenie działań podjętego w *Symfonii „1959”* przynosi utwór, który w dyskusji z inspirującą go muzyką Luigiego Nona otrzymuje tytuł *Zderzenia*: buntownicze *Scontri* stają tu naprzeciw przyjaznych *Incontri* włoskiego mistrza.

W tym miejscu Górecki zamyka przymierzanie cudzych kostiumów. Następuje długa seria partytur naznaczonych poszukiwaniem środków niezbędnych dla własnego samookreślenia. Cofa się w czasie i sięga w głąb, najbardziej jak można – do samego rdzenia muzycznych brzmień. Zamierza budować muzykę od nowa, od *Genesis*, począwszy od najbardziej pierwotnych, nieokrzęsanych i topornych jej elementów. *Elementi, Canti strumentali, Choros, Refren* – znaczą etapy kolejnych prób. Powstaje muzyka, której obcy staje się wszelki modny blichtr, epatowanie oryginalnością za wszelką cenę, awangardową ekstrawagancją. Muzyka zgrzebna, surowa, bezbarwna, niemal szara, nazwana „muzyką ubogą”⁷, kreślona z rozmachem i *in modo geometrico*, jako ćwiczenie ducha: osiągnąć najwięcej możliwości za pomocą środków najbardziej ograniczonych.

Ad Matrem (1971) to pierwsze wyrwanie się z narzuconych samemu sobie ograniczeń. Motyw lamentacji osobistej zostaje wpisany we wzniosłość myślenia sakralnego. Zderzenie dwu światów brzmieniowych: ekspresji buntu (*furioso, energio, con massima passione*) z ekspresją czułości (*cantabilissimo, dolcissimo*). Wraca słowo jako słowo, niezdeformowane serialistycznymi sztuczkami, niosąc wykrzyczane *con tutta forza* przesłanie: „*Mater mea, lacrimosa, dolorosa!*”.

II. *Symfonia*, nazwana przez kompozytora „Kopernikańska”, bo na słowach wyjętych z *De revolutionibus orbium coelestium* kulminuje. To zdumiewający obraz wszechświata przechodzącego ze stadium pierwotnego, porażającego chaosu w stan ładu i harmonii sfer, harmonii brzmiącej już niemal neotonalnie. Słowa wzięte z psalmów stawiają kropkę nad i: śpiewają hymn temu, „*qui fecit coelum et terram*” i „*luminaria magna*”.

III. *Symfonia Pieśni Żałosnych* (1977) to utwór, o którym można było przeczytać w roku 2007 w „Gazecie Wyborczej”, iż „pokochały go miliony ludzi na całym świecie”. Trzy lamentsy zestrojone dopełniającą się tu sakralno-profaniczną tematyką. Muzycznie wywiedzione z melodii kurpiowskiej i śląskiej, zbudowane ze ścisłością kontrapunktyczną. Słuchacza wrażliwego nie pozostawiają obojętnym, wciągające do współuczestniczenia w medytacji nad sprawami życia i śmierci.

Kolejne dzieło to *Beatus vir* (1979) – potężna kantata, wykrzyczanymi i wyśpiewanymi słowami psalmów błagalnych i pochwalnych jednocząca słuchaczy w zasluchaniu i kontemplacji. Utwór, który przez jakiś czas – wraz z III. *Symfonią* – przedzierał się przez mur obojętności i krytyk. Pisano: „Utwór wychodzący poza granice sztuki.”, „Aberracja!”⁸. Dla kompozytora stał się zarazem wyrazem głębokiego hołdu dla osoby, która stała mu się szczególnie bliska, z której ideami się identyfikował (Jan Paweł II). Przemawiając z okazji jednego z doktoratów *honoris causa*, cytował słowa papieża, podpisując się pod nimi: „To, co najważniejsze w sztuce, mieści się w samej głębi człowieka, gdzie dążeniu do nadania sensu swojemu życiu towarzyszy ulotne przeczucie piękna i tajemniczej jedności rzeczy”. Przeczucie piękna postrzegane jest jako „odbicia piękna Boskiego”⁹.

⁷ K. Droba, *Górecki Henryk Mikołaj*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, t. efg, red. E. Dziębowska, Kraków 1987, s. 428

⁸ L. Erhardt i S. Kisielewski, w dyskusji redakcyjnej „Ruch Muzyczny” 1980, nr 22.

⁹ Słowa Jana Pawła II, wypowiedziane 20 V 1985 w Brukseli, cytowane przez H. M. Góreckiego 28 II 1995 w Waszyngtonie, przy okazji uzyskania doktoratu *h.c.* Podaję za: A. Thomas, *Górecki*, Kraków 1998, s. 141

Lorchemusik (1984-86) to muzyka skomponowana po paroletniej pauzie w pisaniu na estradę profesjonalną. Zaskakująca niezależnością, a zarazem odmiennością, nawet wobec własnego, dotychczasowego sposobu wypowiedzi. Może się wydawać, iż nie rygoru kontrapunktu, a prawa wyobraźni, błędzącej według zasady „*spiritus fiat ubi vult*”, kierowały tu ręką kompozytora. Punktem wyjścia stała się elegijna medytacja nad czymś odejściem¹⁰, punktem dojścia – przywoływane z pamięci strzępy brzmień wibrujących w przestrzeni, aż do echa muzyki cudzej, do prześladowanej pamięć frazy z Beethovena.

Totus Tuus (1987) jest utworem przypomnianym tu jako *par pro toto*, jako jeden z wielu, bardzo wielu utworów muzyki sakralnej wprost i bezpośrednio wpisujących się na służbę jeśli nie liturgii, to muzyki kościelnej. Lista jest długa i sięga wstecz do lat 70: psalm *Euntes ibant et flebant* (1972); zaskakujące *Amen* (1975), czyli modlitwa skonstruowana z 16 powtórzeń tego jednego słowa; medytacja jasnogórska *O Domina nostra* (1985); sekwencja *Przybądź Duchu Święty* (1988), a ponad to i przede wszystkim: obszerny repertuar pieśni kościelnych – szczególnie Maryjnych – opracowanych dla śpiewu powszechnego (zbiory z roku 1985 i 1986). To miejsce, gdzie Górecki kompozytor spotyka się z Góreckim członkiem wspólnoty, by śpiew, którym oddychał od dzieciństwa, wnieść na poziom sztuki, która nie wstydzi się ani diatoniki, ani własnej funkcji.

Małe Requiem dla pewnej Polki (1993) to utwór pełen tajemnic, przede wszystkim tej, dotyczącej imienia desygnanta. Zaskakująca szczególną koegzystencją: kontemplacja ciszy, dobarwionej uderzeniami „dzwonów” fortepianu zderza się tu z wybuchającą nagle muzyką podejrzaną prowiniencji. „Wściekle dźwięki jakiejś cyrkowej kapeli” – jak ją określił Władysław Stróżewski¹¹. Utwór zaskakujący także muzyką finałów: każdy z nich zmierza do owej wyjściowej ciszy. W jednym ze swych przemówień zacytował Górecki słowa Jana Pawła II: „Muzyka rodzi się w ciszy z zachwytu lub też z protestu szerszego serca”¹². Muzyką ciszy (i tutaj dopełnianej brzmieniem dzwonów) nazwać by można utwór dedykowany pamięci Michaela Vynera, nazwany *Good Night* (1990). Studium wybrzmiewania, zapraszające do współkontemplacji, przerwane jest na moment frazą śpiewu o piękności w naszym wieku niespodziewanej.

Na końcu drogi twórczej Góreckiego stoją *Kwartety smyczkowe*. Cofnął się w nich kompozytor kolejny raz do muzyki czysto instrumentalnej, niedopowiadanej słowem, ale nie przestał rozumieć muzyki jako mowy. Konstruowanej według praw logosu, a naznaczonej określonym etosem. Już samymi tytułami otwiera Górecki przed słuchaczem okno na świat, w którym rozgrywać się będzie jego muzyka. Pierwszy z kwartetów to *Już się zmierzcha* (1988). Można go słuchać jako odgłosów wieczoru zapadającego na podhalańską wsi, przerywanego nagłymi wybuchami kapeli góralskiej. Albo też – w błąd za ciągiem dalszym *incipitu* pieśni Wacława z Szamotuł: „(...)nadchodzi noc, prosimy Boga o pomoc...” – można zagłębić się w medytację, po odgonieniu „złych czarów”. Kwartet drugi, *Quasi una fantasia* (1991) zdaje się stanowić zapis kompozytorskiego dziennika intymnego. Aura zmienna, Beethovenowska, zderza tu ze sobą la-

¹⁰ Na śmierć Poula Rovsinga Olsena.

¹¹ W. Stróżewski, *Z wielką radością*, w: *Profesorowi H. M. Góreckiemu – Księga*, Katowice 2003, s. 39.

¹² Słowa Jana Pawła II zacytowane przez Góreckiego 28 II 1995 w Waszyngtonie. Podaję za: A. Thomas, *op. cit.*

ment z tancem, *turioso* inspirowane *West story* z echem kolędy *Cicha noc*. Kwartet trzeci został obdarzony tytułem *Pieśni śpiewają* (1999). Również i tutaj można się zastuchać, towarzysząc kompozytorowi w kontemplacji sprowokowanej lekturą czterowiersza Wielimira Chlebnikowa, znalezionej w domowej bibliotece. Czterowiersz mówiącego o odmiennym rodzaju umierania: koni, ziół, słońca i ludzi. „Gdy umierają ludzie” – powiada poeta – „śpiewają pieśni”¹³. Także i ten kwartet ma partie bliskie miłczeniu, kiedy odgłosy dzwonów brzmią jak *memento* ze słynnego wiersza Goethego „*warte nur, balde...*”¹⁴.

4
Słuchając muzyki Góreckiego, szczególnie tej, która przeszła „smugę cienia”, dochodzimy do przekonania, że wskazała ona drogę, na której – jak to określił Roman Berger w swym poświęconym Góreckiemu, wartym uwagi eseju – można „wyskoczyć z systemu”¹⁵. A wróciwszy do źródeł, wejść na wyższą orbitę. System, z którego – zdaniem Romana Bergera – Górecki „wyskoczył”, to system muzyki zwanej „festiwalową”. Już w roku 1980, w dyskusji nad sytuacją utworów w rodzaju *Beatus vir*, Krzysztof Droba miał tę intuicję, by wypowiedzieć zdanie: „Za bardzo tu [na Jesieni Warszawskiej – M.T.] artystycznie i estetycznie, żeby usłyszeć posłanie [idące – M.T.] z trochę innych regionów”¹⁶. Berger nie miał wątpliwości, nazywając przesłanie muzyki Góreckiego „odśnianiem Prawdy Bytu”¹⁷. Władysław Stróżewski, nieco ostrożniejszy, autorkę *Symfonii Pieśni Żałosnych* nazwał „kompozytorem głębi”. Pisał: „sięga [on – M.T.] tego, co archaiczne, najgłębsze w nas samych: do naszej miłości, naszego bólu, naszych dramatów i naszych radości. I naszej potrzeby modlitwy, kontemplacji, oddania części *Sacrum*”¹⁸.

Oparta na bezbłędnej znajomości kompozytorskiego rzemiosła, a uskrzydloną wyobraźnią śmiałą i nieznaną sztucznych ograniczeń, zakorzeniona w muzyce rodzimej – tak o profanicznej (ludowej), jak i sakralnej proweniencji, a w swoim czasie niestroniąca od doświadczeń awangardowych – muzyka Henryka Mikołaja Góreckiego wniosła do muzyki polskiej nowy sposób myślenia i odczuwania. Zdaje się stać u progu nowego paradygmatu. Jego ideę przewodnią stanowi chęć przywrócenia muzyki zwanej „wysoką” – rozgrywającej się dzisiaj przede wszystkim w przestrzeni elitarnego – społeczeństwa.

¹³ V. Chlebnikow: „Kiedy umiera słońce – gaśnie, Kiedy umierają konie – rżą, Kiedy umiera trawa – schnie, Kiedy umierają ludzie – pieśni śpiewają (...)”.

¹⁴ J.W. Goethe, *Wanderers Nachtlied* („Über allen Gipfeln ist Ruh...”).

¹⁵ R. Berger, *Tajemnica muzyki, w: Profesorowi H. M. Góreckiemu – Księga*, Katowice 2003, s. 59.

¹⁶ *Styl czy indywidualność*, Rozmowa o XXIV Warszawskiej Jesieni, „Ruch Muzyczny” 1980, nr 22.

¹⁷ R. Berger, *op. cit.*, s. 57.

¹⁸ W. Stróżewski, *op. cit.*, s. 38.

Listening to the Music of Henryk Mikołaj Górecki

An attempt to look upon the artistic path of the recently deceased composer in the perspective of his „yewitlness”: a listener of successive first performances and, also, (in the years 1858-1988) a publisher of his musical works. A short survey, in which the stress has been put on the things that appeared particularly interesting, surprising and meaningful in the compositions of the author of *Au Matrem*, *Symphony No. 3: Symphony of Sorrowful Songs* and the quartet *Already It Is Dusk*.

Many facts indicate that, as it was noted before (R. Berger, K. Droba), Górecki made the nature of “jumping out of the system”. He consciously abandoned the composition of music for a “festival” stage and in compliance with its unwritten standards. Writing the music based on atypical values and referring to the original functions of a musical work, Górecki achieved resonance going far beyond the limited circle of functioning of the modern, avant-garde music. He showed a way out for “high” modern music from a kind of isolation in which it found itself in the former century.