

Teresa Malecka

SŁOWO, DŹWIĘK, SACRUM W MUZYCE HENRYKA MIKOŁAJA GÓRECKIEGO WOBEC KATEGORII LOGOSU

„Muzyka, to gość z innego świata” (H. M. Górecki)¹

*„Logos, jako posłaniec Boga, jako pośrednik między
Nim a światem” (M. Osmański)²*

*„Logos, to znaczy myśl, wolność, miłość nie jest na
końcu, tylko na początku, (...) logos jest prąródłem
i mocą obejmującą wszelki byt” (Joseph Ratzinger)³*

*„Logos oznacza zarówno rozum, jak i słowo”
(Benedykt XVI)⁴*

*„Jego [Logosu] nieustanne odkrywanie na nowo jest
wielkim zadaniem uniwersytetu” (Benedykt XVI)⁵*

Wprowadzenie

W gąszczu znaczeń i tłumaczeń pojęcia logosu (jest ich podobno około 150) natrafiamy na trudności usytuowania wobec tej kategorii muzyki w ogóle, a w tym także, co oczywiste, muzyki Henryka Mikołaja Góreckiego. W rozważaniach filozoficznych najczęściej utożsamia się Logos z Bogiem, z rozumem, z sensem, myśleniem, umysłem, ze słowem, a więc z czynnikiem intelektualnym i transcendentnym równocześnie⁶. Przy takim rozumieniu tego pojęcia trudno znaleźć po-

¹ H. M. Górecki, Wykład z okazji nadania doktoratu honorowego Akademii Muzycznej w Krakowie, maj 2008; słowa L. Kołakowskiego chętnie przywoływane przez kompozytora.

² M. Osmański, *Logos*, [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 6, Lublin 2005, s. 496–502.

³ J. Ratzinger, *Wprowadzenie w chrześcijaństwo*, tłum. Z. Włodkowa, Kraków 2012, s. 153.

⁴ Benedykt XVI, Przemówienie na Uniwersytecie w Ratyźbonie (12.09.2006), https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt_xvi/podroze/ben16-ratyzbona_12092006.html (29.10.2010).

⁵ Benedykt XVI, Przemówienie..., dz. cyt.

⁶ Benedykt XVI, Przemówienie..., dz. cyt.

le wspólne dla logosu i muzyki. Ale w rozważaniach Władysława Stróżewskiego, osadzonych mocno w myśleniu teologicznym Hansa Ursa von Balthazara pojawia się koncepcja odniesienia muzyki do sensu – logosu w sposób szczególny, bo dokonuje się to bezpośrednio. Czytamy w pracy Stróżewskiego *Logos muzyki*: „Muzyka [...] ona, i tylko ona, zdolna jest sięgnąć do samej istoty Logosu i wyrazić ją, ewokując emocjonalne i metafizyczne jakości (istności), wprost mocą dźwięków, bez pomocy materialnych kształtów lub sensów wcześniej ubranych w słowa”⁷.

Postawmy zasadnicze pytanie: czy słowo jest konieczne do udźwignięcia znaczenia, sensu, przesłania logosu muzyki Góreckiego? Poszukiwanie odpowiedzi będzie przebiegało w oparciu o rezultaty analizy utworów późnych i ostatnich kompozytora, zarówno utworów z tekstem, jak i bez tekstu: *III Kwartetu smyczkowego* „...*pieśni śpiewają*”, *Kyrie* i *IV Symfonii* „*Tansman Episodes*”.

W ostatniej publicznej wypowiedzi Góreckiego łatwo można odczytać stan ducha charakterystyczny dla późnego okresu życia twórcy. W 2008 roku mówił: „[...] dla mnie skończył się już czas [...] autorytatywnych stwierdzeń, osądów czy sformułowań. Nastął czas refleksji, wątpliwości, zastanowień. Nastął czas pytań – co zrobiło się dobrze, a co źle? Czy warto było? Czy warto jeszcze? Czy nie należałoby już zamilknąć?...”⁸. Kompozytor ma nawet wątpliwości, czy wie, co to jest muzyka: „...MUZYKA to jedna wielka tajemnica... NIC konkretnego na ten temat nie wiem. Coraz więcej mam tych pytań, mimo że moje całe życie było i jest wypełnione MUZYKĄ. Cóż to właściwie jest MUZYKA?”; „...coraz mniej wiem, coraz więcej mam niepewności i wątpliwości”¹⁰. Można by za Tadeuszem Sławkiem powiedzieć: „«późność» stawia twórcę «twarzą w twarz» z tym wszystkim, co za mną i co dopiero teraz mogę ogarnąć wzrokiem”¹¹.

Muzyka

III Kwartet smyczkowy „...*pieśni śpiewają*” op. 67 (1995–2005), *Kyrie* op. 83 na chór mieszany, perkusję, fortepian i orkiestrę smyczkową (2013) i *IV Symfonia* „*Tansman Episodes*” op. 85 (2014).

⁷ W. Stróżewski, *Logos muzyki*, [w:] *Music as a message of truth and beauty*, eds. T. Malecka, M. Pawłowska, Kraków 2014.

⁸ H. M. Górecki, *Wystąpienie Doktora honoris causa Akademii Muzycznej w Krakowie*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” (2013) nr 3, s. 104.

⁹ H. M. Górecki, *Wystąpienie...*, dz. cyt., s. 106.

¹⁰ H. M. Górecki, *Wystąpienie...*, dz. cyt., s. 107.

¹¹ T. Sławek, „*Nigdy nie jest za późno, aby odkrywać nowe światy*”. *Kilka uwag o „późności”*, [w:] *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, t. 2, red. E. Borkowska, E. Knapik, Katowice 2006, s. 15.

Trzy różne utwory, trzy różne gatunki, trzy różne sytuacje słowa: dwa utwory instrumentalne, jeden – wokalnie-instrumentalny. Tytuł *III Kwartetu* „...*pieśni śpiewają*” – choć muzyczny – odnosi się nie do muzyki, lecz do poezji Wielimira Chlebnikowa, a w gruncie rzeczy – poprzez zawarte w niej słowa: „kiedy umiera słońce – gaśnie | kiedy umierają konie – rżą | kiedy umierają trawy – schną, | kiedy umierają ludzie – *pieśni śpiewają*” – do sytuacji egzystencjalnej, za pośredniczonej i wyrażonej poprzez tekst. Tekst *Kyrie*, ascetyczny z natury, u Góreckiego łączący łacinę z językiem polskim, dający się zapisać jako: „Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison, Panie zmiłuj się nad nami”, współtworzy logiczną konstrukcję dzieła, kończącego się krótkim instrumentalnym *Postludium*. Przedostatni utwór w katalogu twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego *IV Symfonia „Tansman epizody*”, mimo okolicznościowego tytułu¹², jest dziełem muzyki czystej, wręcz absolutnej.

Wybrane trzy późne utwory kompozytora zdominowane są przez trzy podstawowe kategorie: kategorię kontrastu, *ostinata* oraz ekspresji, w utworach wcześniejszych także obecne, ale nie w tak dużym stopniu.

Kategoria kontrastu przejawia się najwyraźniej i najintensywniej w materii dźwiękowej, a więc w samej istocie dzieła muzycznego, a oddziałuje na strukturę omawianych utworów. Dla kwartetów Góreckiego charakterystyczne jest maksymalne zróżnicowanie materiału dźwiękowego, zarówno w ujęciu wertykalnym, jak i horyzontalnym: 12-dźwiękowy na przemian z *quasi*-tonalnym, a niekiedy oparty na skalach modalnych lub ich fragmentach. W sferze współbrzmień i zachodzących między nimi relacji budowane są również kontrasty. Pojawiają się trójdźwięki dobarwiane przez ostre dysonanse, a także zestrojenia dwóch dysonujących ze sobą trójdźwięków. Jako szczególnie środek wyrazu oddziałują współbrzmienia konsonansowe, łagodne, trójdźwięki powiązane funkcyjnie, jak i zestawiane z pominięciem relacji funkcyjnych. Kontrasty budowane są także poprzez zestrzajanie wyraźnie odmiennych sposobów kształtowania formy, a to luźnego zestawiania niespójnych myśli muzycznych, a to nawiązywania typu reprzyzowego czy refrenicznego do materiału wcześniejszego. Jak zwykle u Góreckiego przeważają tempa wolne, liczne odcienie *Adagio*, *Lento*, zarazem nie brak w kwartetach momentów motorycznej, żywiołowej gry nasyconej ludową (góralską) tanecznością. O kwartetach można wreszcie powiedzieć, że balansują na pograniczu muzyki wysokiej i niskiej, między ludową prostotą a nowoczesnym arcyzmem, między trywialnością a wysublimowaniem., między motorycznością a narracją powolną, między mu-

¹² Utwór powstał na zamówienie Andrzeja Wendlanda, organizatora festiwalu im. Aleksandra Tansmana. Pierwotnie miała to być *passacaglia*, ostatecznie litery imienia i nazwiska polskiego kompozytora żydowskiego pochodzenia posłużyły jako symbole nazw dźwięków głównych motywów.

zyką własną a przywołaną, ale bliską (np. w części środkowej *III Kwartetu*, gdzie pojawia się cytat z pierwszej części *II Kwartetu* Szymanowskiego) (por. przykład nutowy 1).

W *Kyrie* kontrastowanie materiału dźwiękowego wyznacza makrostrukturę utworu (znany to z utworów o wyraźnym przesłaniu religijnym: *Ad Matrem* i *II symfonii „Kopernikowskiej”*). Dla części I charakterystyczny jest chromatyczny, dysonansowy materiał dźwiękowy. Relacje sekundowe i trytonowe stanowią zasadniczy trzon dzieła, z jego motywem kluczowym, wykrzyknieniem *ff* „*Kyrie*”, budującym zarazem każdorazowo centra dramatyczne dzieła. W części II panuje łagodna konsonansowość wahająca się między A-dur a a-moll. Dominuje prosty śpiew chóru *a cappella*, w którym zasadniczą rolę odgrywają następstwa konsonansowych trójdźwięków w pokrewieństwach albo tonalnych-diatonicznych (A – D – A – E – A), albo chromatycznych (as – g – fis – g) (por. przykład nutowy 2).

W *IV Symfonii* kontrasty materiału dźwiękowego oddziałują nie jak w *Kyrie* – na makroformę, lecz bliższe są sytuacji kwartetów, czyli wewnętrznego zróżnicowania, wewnętrznego rozczłonkowania formy. Z kolei, podobnie jak w *Kyrie*, dysonansowość ma szczególny charakter, bowiem powstaje przez „zabrudzanie” trójdźwięków konsonansowych – współbrzmieniami dysonującymi sekund małych. Ten typ ostrych brzmień kontrastowany jest z łagodną konsonansowością, zarówno w wymiarze horyzontalnym, jak i wertykalnym. W *Symfonii* kontrast, co oczywiste, budowany jest również, czy przede wszystkim, poprzez instrumentację. Skrajnym przypadkiem jest nagłe pojawienie się w części IV solo fortepianu przywołującego w konsonansowych akordach zestawianych modalnie lub chromatycznie motyw czołowy w wolnym tempie (por. przykład nutowy 3).

Kontekst dla tego pięknego *quasi*-chorału fortepianowego stanowi z jednej strony częśćka *Marcato* o charakterze motorycznym w szybkim tempie w ruchu ósemkowym dynamice *forte*, z drugiej następujący po nim finałowy ciąg wielkich akordów *tutti* w ambitusie 8 oktaw *fortissimo*.

Ostinato – kategoria obecna w muzyce Góreckiego od dawna, szczególnie w dziełach o wyraźnym przesłaniu religijnym – w kwartetach smyczkowych urasta do rangi jakości formotwórczej¹³. Ostinatowe są w kwartetach zarówno fragmenty żywiołowe, wręcz ludyczne, ale i te przepojone wewnętrznym smutkiem, głęboką zadumą i tragizmem. Także w *Kyrie* kategoria ta odgrywa wyróżnioną, wręcz podstawową rolę. *Ostinato* dysonansowych współbrzmień fortepianu (dwie sekundy wielkie), tamtamu i bębna dobarwiane w mniejszym lub większym stopniu przez dzwony buduje dramat dzieła w sensie sposobu prowadzenia narracji. *Ostinato* trwa stale w dynamice *p* i *mp*, milknie, gdy chór woła – krzyczy *ff* „*Ky-*

¹³ Por. T. Malecka, *Kwartety smyczkowe Henryka Mikołaja Góreckiego wobec tradycji gatunku*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” (2014) nr 4, s. 53–70.

rie eleison” czy gdy chór *a cappella* śpiewa łagodnie *piano* prostą i prosto harmonizowaną melodię „Christe eleison” i, gdy pod koniec chór dwukrotnie zaśpiewa *piano* kilka prostych akordów w A-dur z polskim tekstem: „Panie zmiłuj się nad nami”. *Ostinato* stanowi fundament fakturalny, dramaturgiczny, ale, co najważniejsze, fundament ekspresyjny *Kyrie*. To *ostinato* jest nieubłagane. Forma *IV Symfonii* budowana jest z kilku podstawowych rodzajów muzyki, kształtowanych niemal wyłącznie w oparciu o zasadę *ostinato*. Zasadzie tej podlegają wszystkie typy ugrupowań, zarówno wielowarstwowe w wielkim ambitusie *fff* akordy *tutti*, jak i te, w których górny głos tworzy krótki motyw oparty na dźwiękach wywiedzionych z liter imienia Aleksandra Tansmana, czy motoryczne, określane przez kompozytora, jako *Marcato*, a także fragmenty o wyraźnie lirycznej ekspresji. Ich procesualne następstwa tworzą silne wzrosty i spadki napięcia, budując silną ekspresję.

Ekspresja

Słynne są precyzyjne słowne dookreślenia typów ekspresji zapisane przez Góreckiego w jego partyturach: np. *con grande tensione* czy *Deciso – Marcatissimo – forte fortissimo*, albo *Lento – Cantabile – Dolce*, czy *Molto Lento – tranquillo, tranquilissimo* i wreszcie: *Allegro deciso – Energico, molto espressivo e molto marcato ma sempre ben tenuto*. Jednak siła ekspresji omawianych utworów tkwi przede wszystkim wprost w materii muzycznej, w jej kondensacji; przeważa typ ekspresji immanentnej. W *Kwartetach* melodyka jest elementem raz nieobecnym, a kiedy indziej znaczącym. Bywa w tym drugim przypadku nasycona relacjami małosekundowymi, tworząc nastrój smutku i rzewności, co wraz z *ostinato* buduje silną, choć jakby wewnętrzną, w pewnym sensie introwertyczną ekspresję. We fragmentach w tempach wolnych osiągnięta jest ekspresja nostalgii, rzewności. Odcinki szybkie, motoryczne, żywiołowe ewokują ekspresję ludycznego, choć jednak nie wesołego szaleństwa. W partyturze *Kyrie* znacznie mniej, niż zwykle u Góreckiego, słownych określeń ekspresyjnych, a i agogiczne są raczej oszczędne. Dominuje tempo *lento*, z nieznacznymi krótkimi wahaniami *allargando – a tempo*. Napięcia budowane są w części I w oparciu o nasycenie dysonansowe i w oparciu o kształtowanie dynamiki między *pp* a *fff* w kulminacji. Tylko dwukrotnie pojawia się charakterystyczne dla twórcy określenie *Con grande tensione*. W części II *Cantabile* natomiast brakuje wzrostów i spadków napięcia, panuje spokój łagodnej konsonansowej aury brzmieniowej, stabilnej dynamiki *p* i *pp* i nieznaczących wahań tempa. Sfera brzmieniowa części III, wahania między dysonansowością materiału budującego *ostinato* a mollowym klimatem momentów melodycznych w specyficznej mollowej harmonii stanowią podstawę budowania ekspresji.

W *IV Symfonii* powraca Górecki do szczegółowego i częstego dookreślenia słowami typów ekspresji. Stanowią one ważne dopowiedzenie do tego, co zawarte jest w samej materii dźwiękowej. Do fragmentów *fff*, budowanych z wielogłosowych akordów *tutti*, dodaje określenia typu: *Deciso – Marcatissimo – ma ben tenuto*, do fragmentów lirycznych w skameralizowanej obsadzie dopowiada: *Piu largo – Cantabile czy Tranquillo e cantabile*. Budowanie ekspresji w *IV Symfonii* dokonuje się także w zakresie materiału dźwiękowego. Wybór dźwięków pochodzących z imienia i nazwiska Aleksandra Tansmanna, co wiąże się z genezą utworu, jest znaczący: a e es a | d e d | c a es e a (por. przykład nutowy 4) i daje spore możliwości tworzenia silnych napięć, głównie ze względu na jego zogniskowanie wokół relacji trytonu, najpierw, w motywie otwierającym – jako kroku wznoszącego, potem, w dalszych fragmentach – opadającego. Ostre „dysonansowanie” pozornie diatonicznych zwrotów lub współbrzmień stanowi również ważny materiał dla powstawania silnych napięć.

Styl późny a logos

Tadeusz Sławek pisze: „Późność» [...] pozwala się opisać jako nastrój. [...] Dzieło, w którym rozpoznaję «styl późny», to pewien akustyczny, wizualny, słowny nastrój”¹⁴. Jaki jest zatem nastrój późnych utworów Góreckiego? Jest w nich nastrój niepokoju, smutku, dramatycznego wołania. Przy czym w *Kyrie* dzięki słowu nastrój ów zostaje dookreślony: jest to modlitwa, wręcz dramatyczny krzyk, aby Bóg się zmiłował – „*Kyrie eleison*”. W *IV Symfonii* krzyk ten wyrażany jest wielkimi, niemal drastycznymi akordami, powtarzanymi jakby z uporem. Pozbawione słowa, a jednak są dramatycznym wołaniem. W utworach tych jednak odnajdujemy także nastrój innego smutku, bliższego rzewności, zarazem – beznadziejności, rezygnacji. W późnych dziełach kompozytora rozbrzmiewają poruszające swym smutkiem melodie. W *III Kwartecie* słyszemy (w *IV części*) niejako „śpiew” I i II skrzypiec (por. przykład nutowy 5).

Może to kolejna pieśń „żałosna”, jak te w *III Symfonii pieśni żałosnych*¹⁵. W *Kyrie* jest to w zasadzie szereg dźwięków skali es-moll naturalnej w górę, zakończony wahającym zwrotem małosekundowym (es-d-cis-d) tworzącym atmosferę rzewnego lamentu. Podkreślona jest ona specyficzną, również rzewną harmonią – następnym trójdźwięków mollowych: as, g, fis, g (to tonacje określane na ogół jako:

¹⁴ T. Sławek, „*Nigdy nie jest za późno...*”, dz. cyt., s. 20.

¹⁵ Por. A. Chłopecki w rozmowie z B. Bolesławską, [w:] B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki. Portret w pamięci*, Kraków–Warszawa 2013, s. 423.

ponure, żałobne, zarazem metafizyczne, wyrażające smutek)¹⁶, kolejno jednak – w śpiewie polskiego „Panie zmiłuj się nad nami” – rozjaśnioną akordami durowymi: A, D, A, E zwiększony, A, choć przez obecność trójdźwięku zwiększonego – nieco posmutniała. W *IV Symfonii* jest takich momentów wiele, np. gdy w części III po smutnej „muzyce cyrkowej” (dęte blaszane i smyczki) – *deciso marcatisimo* – pojawia się cudowny „śpiew” wiolonczeli z delikatnym akompaniamentem fortepianu *tranquillo e cantabile!*

Wydaje się, że obiektywne jakości dźwiękowe i typ zawartej w tych smutnych melodiach ekspresji, ze względu na kontekst ich pojawiania się, jakby w innej rzeczywistości, jakby spoza realnej przestrzeni i realnego czasu – funkcjonują również jako tzw. momenty epifaniczne. Tak Mieczysław Tomaszewski określa sytuację, kiedy w utworze pojawia się nagle coś nowego, jakby „spoza”, co odwołuje się do idiomu sakralności¹⁷.

W *IV Symfonii*, w przedostatnim dziele kompozytora znajduje się więcej momentów szczególnych. O akordach solo fortepianu w kontekście wielkoobsadowych fragmentów była mowa przy omawianiu kategorii kontrastu. Zaraz po nich (*nb.* w silnym do tego kontraście) pojawia się kolejny zadziwiający moment. Oto pełna orkiestra z organami i fortepianem (bez bębnow) rozbrzmiewa następstwem zwielokrotnionych trójdźwięków (B, g, g, Es) stanowiących wypełnienie harmoniczne dla motywu Zygryda z *Tetralogii* Ryszarda Wagnera zinstrumentowanego po Wagnerowsku (por. przykład nutowy 6).

Trudno znaleźć wyjaśnienie dla tej sytuacji: piękny chorał *tutti* orkiestry, niczym wzniosłe *sacrum*, i motyw Zygryda reprezentującego najbardziej ze wszystkich postaci Wagnerowskich fizyczność, postaci najbardziej zarazem oddalonej od sfery duchowości. Jedyne komentarz racjonalny może stanowić przypomnienie najwyższego zachwyty, jakim obdarzał Górecki *Tetralogię*, a w niej *Walkirię* właśnie, część, w której rodzi się ów bohater ze świata natury raczej niż kultury. Mamy tu chyba do czynienia z czymś w rodzaju podwójnego kodowania. Może należałoby przypomnieć również inną sytuację podwójnego kodowania w muzyce Góreckiego – zestrojenia kategorii *requiem* z szaleńczym czeskim tańcem w *Małym requiem dla pewnej polki*, o której David Drew napisał: „Klown ukrywa pod szminką niewysłowiony smutek”¹⁸.

Wracając do kategorii *sacrum* u późnego Góreckiego, powiedzieć trzeba, iż nie ma znaczenia, czy w dziele funkcjonuje słowo, czy, tak jak w *Kwartecie* i *IV Symfonii*, muzyka oddziałuje na odbiorcę właściwymi sobie środkami. Można nawet

¹⁶ Por. R. D. Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998, s. 128.

¹⁷ M. Tomaszewski, *Sacrum i profanum w muzyce*, z prof. M. Tomaszewskim rozmawia M. Janicka-Słysz, „Maszkaron” (2000) styczeń–luty–marzec, s. 30.

¹⁸ D. Drew, *Komentarz do płyty*, za: A. Thomas, dz. cyt., s. 188.

powiedzieć, paradoksalnie, że ekonomia słowa i budowanie ekspresji przez samą muzykę sprawiają, iż łatwiejsze staje się stworzenie atmosfery *sacrum*. Kategorie kontrastu, *ostinato* i kontrastu u Góreckiego mają charakter immanentny, budowane są przez jakości muzyczne. Roman Ingarden pisze o pewnych przypadkach, kiedy „jakby w zarysie pewnej melodii [...] jawi się szczególna jej «rzewność», «słodycz», «smutność». W samym zestroju harmonicznym pewnego doboru następujących po sobie akordów ucieleśniona jest widomie «powaga», «groza» lub niepokój”¹⁹. Taki pogląd może potwierdzać myślenie Carla Dahlhausa o muzyce absolutnej. Pisał on: „Idea muzyki absolutnej polega na przekonaniu, że muzyka instrumentalna właśnie dlatego, że jest pozbawiona pojęć, przedmiotu i celu, wyraża istotę muzyki w sposób czysty, niezmacony”²⁰. Dodajmy również przekonanie autora, że „«muzyka absolutna» to muzyka dająca przecucie absolutu”. Wydaje się, że utwory późne, czy wręcz ostatnie, Góreckiego zbliżają się do takiej właśnie sytuacji. Także jednak, i to w szczególnym stopniu, spełniają to, o czym pisze Stróżewski, *III Kwartet* i *IV Symfonia*. Przypomnijmy: „Muzyka [...] ona, i tylko ona, zdolna jest sięgnąć do samej istoty Logosu i wyrazić ją, ewokując emocjonalne i metafizyczne jakości (istności), wprost mocą dźwięków, bez pomocy materialnych kształtów lub sensów wcześniej ubranych w słowa”²¹.

Powróćmy na koniec do pytań i wątpliwości twórcy, do jego niepewności, czy wie, co to jest muzyka. Otóż on sam znajduje odpowiedź na najbardziej podstawowe pytanie: „czym jest muzyka?” – w tekście Leszka Kołakowskiego. Filozof stwierdza: „muzyka to gość z innego świata”²².

Z jakiego świata? Ostatnie akordy muzyki Góreckiego (finał *Kyrie* i finał *IV Symfonii*) rozbrzmiewają w A-dur, w tonacji związanej w XIX-wiecznych klasyfikacjach z kategoriami pozytywnymi: z miłością, intymnością, poświęceniem, ale przede wszystkim z radością. Więc może chodzi o świat, o którym mówił Górecki w 2008 roku: „Jest w poezji, w piśmiennictwie podhalańskim piękne określenie: NIEBIAŃSKIE POLANY. Jeśli są – Niebiańskie Polany – to są też Niebiańskie Istoty. Przekazywanie TAM naszych muzycznych myśli. My TU Oni TAM. My TU oni TAM”²³.

¹⁹ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973, s. 116.

²⁰ C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. A. Buchner, Kraków 1988, s. 10.

²¹ W. Stróżewski, *Logos muzyki*, dz. cyt.

²² Henryk Mikołaj Górecki doktorem honoris causa Akademii Muzycznej w Krakowie, 12 maja 2008 roku, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” (2013) nr 3, s. 110.

²³ Henryk Mikołaj Górecki doktorem..., dz. cyt., s. 118.

Przykłady nutowe

74

90

Meno mosso ($\text{♩} = c100$) molto espressivo e ben tenuto

79

85 Lo stesso tempo ma poco dolce

85

Tempo I (Allegro $\text{♩} = c144$) - marcato

85

100

II. 1. H. M. Górecki, III *Kwartet smyczkowy* „Pieśni śpiewają”

119 **II^o poco allarg** $\frac{4}{4}$ Lento **J** Lento - Cantabile dolce $\text{♩} = 54-56$ **pochiss allarg**

Tam-t
BD
Pno
S
A
T
B
V I I
V II
Vla
Vc

E - LEI - SON E - LEI - SON CHRI - STE E - LEI - SON
E - LEI - SON E - LEI - SON CHRI - STE E - LEI - SON
E - LEI - SON E - LEI - SON CHRI - STE E - LEI - SON
E - LEI - SON E - LEI - SON CHRI - STE E - LEI - SON

fff *p* *poco ten*
uniso *p*
assoluto senza cesura

126 **a tempo** **allarg** $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{4}$ **a tempo** $\frac{9}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ten*

S
A
T
B

CHRI - STE CHRI - STE E - LEI - SON KY - RI - E E - LEI - SON

134 **poco allarg** **K** **a tempo**

S
A
T
B

KY - RI - E E - LE - I - SON CHRI - STE E - LE - I - SON

pochiss

142 $\frac{9}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ten* **poco allarg**

S
A
T
B

CHRI - STE E - LE - I - SON KY - RI - E E - LE - I - SON

pochiss

Il. 2. H. M. Górecki, *Kyrie*, cz. II - c.d.

120

BD (a)
BD (m)
BD (l)

Pno

VI I
VI II div
Vla div
Vc

GP

Maestoso ma deciso (♩ = 80-84)

125

Pno

con Ped

f

ten

130

Pno

ten

132

Pno

ten

8

4/4

ten

ten

ten

ten

4/4

ten

ten

poco allarg

II. 3. H. M. Górecki, IV Symfonia „Tansman epizody”

A L E K S A N D E R T A N S M A N

II. 4. H. M. Górecki, IV Symfonia „Tansman epizody”

29 **Tranquillo - dolce - cantabile. Morbido**

31

33

Il. 5. H. M. Górecki, III Kwartet smyczkowy „Pieśni śpiewają”

The image displays three systems of musical notation for a string quartet, measures 35 through 39. Each system consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first system (measures 35-36) shows a melodic line in the Violin I part with triplet markings and a sustained bass line in the Cello/Double Bass. The second system (measures 37-38) introduces dynamics: *mp* (mezzo-piano) for the Violin I and II parts, and *ten* (tension) for the Violin I and II parts, and *poco sf* (poco fortissimo) for the Violin I and II parts. The third system (measures 39) features *poco dim* (poco diminuendo) markings for the Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass parts. The notation includes various rhythmic values, triplet markings, and dynamic markings.

Il. 5. H. M. Górecki, III Kwartet smyczkowy „Pieśni śpiewają” – c.d.

Largo - Deciso 22 $\frac{3}{4}$ ♩ = 80

Fl 1-4
Ob 1-4
Cl 1-4
Bsn 1-3
Cbn

ff molto

GP

Tpt 1-4
Hn 1-4
Tbn 1-3
Tuba

ff molto

BD (a)
BD (m)
BD (l)

Perc.
(con Ped)

Org

ff molto

VI I
VI II
Vla
Vcl
Db

ff molto
div in 4

Il. 6. H. M. Górecki, IV Symfonia „Tansman epizody”

Abstract

Word, tone, *sacrum* in the music of Henryk Mikołaj Górecki in terms of the category of Logos

“Music is a visitor from another world”
(H. M. Górecki)²⁴

The veritable mesh of meanings and senses of *logos* poses problems with placing music in terms of this category; it is obviously equally true in the particular case of Górecki's *oeuvre*. In its philosophical discussions, Logos is oftenest identified with God, reason, sense, thinking, mind and word, i.e. with the intellectual as well as the transcendent.²⁵ This understanding of the term makes it problematic to find common ground between logos and music. Yet the system of Władysław Stróżewski, itself strongly rooted in the theological thought of Hans Urs von Balthazar, contains the idea that music has a peculiar relation to sense, to logos, in that it is realized directly. According to Stróżewski's *The Logos of Music*, “Music... and music alone can reach into the very essence of Logos and express it with an evocation of emotional and metaphysical qualities (existences) through the direct power of sound, unassisted by material forms or senses previously clothed in words.”²⁶ Górecki's works from the period of his full maturity and in his late style is a fascinating material for contemplate the logos of his music: its sense in the full meaning of the word. The proposed paper will try to answer the following question: is word necessary to carry the crucial meanings of music? I shall base my research on the analysis and interpretation of chosen works by Górecki (from his mature and late periods): two instrumental (that is text-less) pieces – the *String Quartet No. 3* and *Symphony No. 4* (his last work, finished and premiered posthumously) and two pieces with a laconic sacral text: *Amen* for chorus *a capella*, which consists of one word (“Amen”) and *Kyrie* for chorus, piano and string orchestra, which is based on the liturgical “Kyrie Eleison, Christe Eleison, Kyrie Eleison.” It seems that the proper starting point for talking about logos in H.M. Górecki's work is precisely the absence of words, or (if present) the maximal condensation of the verbal, the special way the word functions in relation to the music.

²⁴ H. M. Górecki, *Honorary doctorate lecture, Academy of Music in Kraków, May 2008*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” (2013), nr 3, p. 110.

²⁵ H. M. Górecki, *Honorary doctorate...*, op. cit., p. 118.

²⁶ W. Stróżewski, “Logos muzyki”, in: *Music as a message of truth and beauty*, eds. T. Malecka, M. Pawłowska, Kraków 2014.