
JOANNA MIKLASZEWSKA

Instytut Muzykologii
Uniwersytet Wrocławski

<https://doi.org/10.56693/sch.2021.02.02>

**„BŁOGOSŁAWIONE PIEŚNI
MALINOWE. FRAGMENTY
NORWIDOWSKIE” OP. 43
HENRYKA MIKOŁAJA
GÓRECKIEGO –
INSPIRACJE, KONTEKSTY,
DETERMINANTY
STYLISTYCZNE**

inspiracje Norwidowskie w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego znalazły wyraz w tylko jednej jego kompozycji – pochodzącym z 1980 roku cyklu *Błogosławione pieśni malinowe. Fragmenty Norwidowskie* op. 43. Celem artykułu jest analiza warstwy tekstowej i muzycznej dzieła oraz ukazanie znaczenia owych pieśni na tle muzyki polskiej przełomu lat 70. i 80. XX wieku, w kontekście rezonowania w niej wydarzeń politycznych i społecznych.

Na temat *Błogosławionych pieśni malinowych* Henryka Mikołaja Góreckiego nie powstało do tej pory odrębne szersze opracowanie naukowe. Analiza cyklu op. 43 została przeprowadzona w wydanej w 1998 roku monografii kompozytora autorstwa Adriana Thomasa¹. Kwestie dotyczące twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego badała w licznych publikacjach naukowych Teresa Malecka. Znajdują się wśród nich artykuły, w których autorka podjęła zagadnienia związane z rezonansem wydarzeń historycznych i echemi polskiej muzyki tradycyjnej i kościelnej w twórczości autora *III Symfonii*² oraz jego poglądami estetycznymi³, które to tematy zostaną także poruszone w niniejszym artykule w odniesieniu do tytułowego cyklu pieśni.

Podstawą analizy *Błogosławionych pieśni malinowych* op. 43 Henryka Mikołaja Góreckiego był autograf tej kompozycji, udostępniony w serwisie Biblioteki Narodowej Polona⁴ oraz wydanie tej kompozycji dokonane przez oficynę Boosey & Hawkes⁵.

1. Inspiracje Norwidowskie w muzyce polskich kompozytorów XX i początku XXI wieku

Poezja Cypriana Kamila Norwida stanowiła źródło inspiracji dla kompozytorów wielu pokoleń, działających zarówno w pierwszej, jak i drugiej połowie XX, a także na początku XXI wieku⁶. W 1909 roku powstały *Trzy pieśni do słów Cypriana Kamila Norwida* op. 23 na głos i fortepian Ludomira Różyckiego, a w latach 1929–1930 – *Trzy pieśni* na sopran i fortepian Zygmunta Mycielskiego, z których

1 Adrian Thomas, *Górecki*, tłum. Ewa Gabryś, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1998.

2 Teresa Malecka, *O rezonowaniu historii w życiu i twórczości H.M. Góreckiego*, w: *Dzieło muzyczne i jego rezonans (4)*, red. Anna Nowak, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2008, oraz eadem, *Henryk Mikołaj Górecki wobec polskiej tradycji muzycznej. Wacław z Szamotuł, Chopin, Szymanowski, polska muzyka ludowa i kościelna*, w: *Muzyka jest zawsze współczesna. Studia dedykowane Profesor Alicji Jarzębskiej*, Musica Iagellonica, Kraków 2011.

3 Teresa Malecka, *Górecki's Road to Beauty*, w: *Music as a Message of Truth and Beauty*, red. Teresa Malecka i Małgorzata Pawłowska, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Kraków 2014.

4 Henryk Mikołaj Górecki, *Błogosławione pieśni malinowe: fragmenty Norwidowskie na głos i fortepian*, op. 43: 1980, Archiwum Henryka Mikołaja Góreckiego, Rps 14731 IV, <https://polona.pl/item/blogoslawione-piesni-malinowe-fragmenty-norwidowskie-na-glos-i-fortepian-op-43,MT14MjcyODgz/12/#info:metadata> [dostęp: 29 IX 2021].

5 Henryk Mikołaj Górecki, *Błogosławione pieśni malinowe/Blessed Raspberry Songs* op. 43, Boosey & Hawkes, Londyn 2013, wydanie w wersji elektronicznej (kopia autoryzowana w formacie pdf).

6 Szczegółowe zestawienie utworów polskich kompozytorów inspirowanych poezją Cypriana Kamila Norwida zawarte zostało w haśle Anny Nowak *Norwid Cyprian Kamil*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, red. Elżbieta Dziębowska, tom 7 *n-pa*, PWM, Kraków 2002.

jedna skomponowana została do tekstu Norwida. Szersze zainteresowanie kompozytorów tą poezją datuje się jednak dopiero na czasy współczesne. Oprócz *Błogosławionych pieśni malinowych* op. 43 Góreckiego w drugiej połowie XX wieku tworzyli do słów wielkiego poety m.in. Witold Friemann (1947), Witold Rudziński (1976), Bernadetta Matuszczak (*Tryptyk Norwida* na baryton, klarnet basowy i wiolonczelę, 1983) oraz Józef Świder (*Moja piosnka* wchodząca w skład zbioru *Dziesięć pieśni do słów poetów polskich*). W 2001 roku powstały *Pieśni Norwidowe* na sopran i fortepian Krzysztofa Knittla, za które dwa lata później kompozytor otrzymał Nagrodę im. Cypriana Kamila Norwida⁷ w kategorii „Muzyka”. Wspomnieć należy także o spektaklu *Norwid bezdomny – bal*, wystawionym w 2001 roku w Studiu Koncertowym Polskiego Radia w Warszawie w ramach obchodów 180-lecia urodzin poety, do którego muzykę skomponował Zygmunt Konieczny.

Poezja autora *Fortepianu Chopina* inspirowała także powstawanie form muzycznych o większych rozmiarach, choćby powstała w 1939 roku *Kantata o bohaterze (Pogrzeb generała Bema)* op. 54 na sopran lub alt, chór mieszany i fortepian Feliksa Nowowiejskiego, będącą umuzycznieniem wiersza *Bema pamięci żałobny rapsod*, oraz dzieła skomponowane w czasach współczesnych: poematy symfoniczne *In Verona/W Weronie* na chór mieszany i orkiestrę z 1981 roku Andrzeja Kurylewicza oraz *Norwidiana* na 2 soprany, mezzosopran i orkiestrę Jerzego Maksymiuka (2008), a także operę *Wanda* Joanny Wnuk-Nazarowej, której światowa prapremiera 10 września 2021 roku na dziedzińcu Arkadowym Zamku Królewskiego na Wawelu była jednym z najważniejszych wydarzeń artystycznych Roku Cypriana Kamila Norwida.

Głęboki rezonans znalazła twórczość autora *Vade-mecum* w muzyce popularnej i jazzowej – np. w pieśniach Andrzeja Kurylewicza i Czesława Niemena. Zaśpiewany przez Niemena słynny *Bema pamięci żałobny rapsod* wydany na płycie *Enigmatic* z 1970 roku stał się jednym z najbardziej znanych utworów artysty. Podniosły nastrój muzyki i patriotyczny wydźwięk treści nadawał tej pieśni charakter protest songu – przypomnijmy, że płyta z nagraniem utworu ukazała się zaledwie dwa lata po wydarzeniach marca 1968 roku, kiedy to w wielu miastach polskich miały miejsce demonstracje studentów, wyrażające sprzeciw wobec komunistycznego reżimu. W 2021 roku – Roku Norwidowskim – TVP Kultura transmitowała koncert jazzowy *Tymnie do pieśni pokornej nie wołaj. Norwid – Pawlik*. W jego programie znalazły się zarówno pieśni do słów Cypriana Kamila Norwida skomponowane przez Włodzimierza Pawlika, jak i recytacje utworów z akompaniamentem kompozytora przy fortepianie.

2. Chopin – Norwid – Górecki. Postawy estetyczne

W cyklu *Błogosławione pieśni malinowe* zaznacza się głęboki związek z polską tradycją i kulturą XIX wieku, wyrażony nie tylko przez

⁷ Nagroda im. Cypriana Kamila Norwida została ustanowiona w 2001 roku przez Sejmik Województwa Mazowieckiego i jest przyznawana artystom działającym na terenie Mazowsza w czterech kategoriach: literatura, muzyka, sztuki plastyczne i teatr.

wykorzystanie tekstu Norwidowskiego, ale i wiele muzycznych i estetycznych cech dzieła. Nasuwa się zatem pytanie: w jaki sposób Górecki pojmował w swojej twórczości piękno i czy nawiązał w pewnym zakresie do dziewiętnastowiecznych koncepcji estetycznych? Władysław Stróżewski w artykule zatytułowanym *Chopin i Norwid* zwraca uwagę na głębokie zrozumienie twórczości Chopina przez Norwida, odwołując się do poematu *Promethidion*, w którym poeta wyraża swoje poglądy na sztukę, w szczególności – Chopinowską. Autor interpretuje obecną w wierszu kategorię piękna jako naczelną ideę wiersza. Piękno, jak stwierdza Stróżewski, jest konstytuowane przez dwa elementy: formę oraz „tę odmianę treści, która nazwana zostanie miłością: «Cóż wiesz o pięknem? – ...kszałtem jest miłości –»”. I dalej: „Miłość nie zamyka się jednak w sferze zwykłej uczuciowości: odnosi się do przeżyć emocjonalnych, ale i do ogółu ludzkich doświadczeń, do przeżywania [...] człowieka i świata, siebie i Boga”⁸. Stróżewski pisze także o obecnej w wierszu idei ludowości (choć potraktowanej ironicznie). Ukazując postawę Norwida wobec muzyki Chopina, autor pisze: „Rozumieć muzykę Chopina to także rozumieć «narodowe» i «ogólnoludzkie». I z tym Norwid nie miał problemu”⁹.

Rozpatrując twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego w kontekście postaw estetycznych dziewiętnastowiecznych twórców – Fryderyka Chopina i Cypriana Kamila Norwida – dostrzec można nawiązanie do wymienionych przez Stróżewskiego sposobów pojmowania przez nich sztuki, aczkolwiek tylko w pewnym zakresie. Także Góreckiemu bliska była idea piękna rozumianego jako doskonałość formy oraz wypełnionego treścią wynikającą z głębokich przeżyć emocjonalnych¹⁰ oraz relacji ze światem współczesnym i z Bogiem. Podobnie jak Chopin Górecki w mistrzowski sposób włączał do swej muzyki elementy narodowe, inspirował się i polską muzyką ludową, i pieśnią powszechną. Do postawy estetycznej Norwida zbliżał się zaś poprzez widoczne w jego twórczości odniesienie do wyznawanego przezeń systemu wartości. Stróżewski, pisząc o wartościach estetycznych i nadestetycznych w twórczości Norwida, jako te drugie wymienia wartości „istnienia”, „prawdy i prawdziwości”, „moralne” i najwyższe spośród nich „wartości *sacrum*”¹¹. W muzyce Góreckiego, w której rezonują znamienne wydarzenia z historii Polski przełomu lat 70. i 80. XX wieku, odnaleźć można wartości prawdy i wartości *sacrum*, obecne w wybitnych utworach religijnych powstałych w tym okresie (np. *Beatus vir*, *Miserere*, *O Domina Nostra. Medytacje o Jasnogórskiej Pani Naszej*). Na zasadniczy przełom filozoficzno-estetyczny, który dokonał się w muzyce w latach 70. XX wieku, polegający m.in. na zainteresowaniu współczesnych kompozytorów przeszłością i dziedzictwem duchowym poprzednich pokoleń¹², wskazuje Leszek Polony, gdy orzeka: „Mamy do czynienia ewidentnie z nawiązaniem do pewnych kategorii filozofii, estetyki i stylu romantycznego”¹³.

Indywidualna postawa estetyczna Góreckiego wpisuje się jednak w typowo dwudziestowieczne tendencje, widoczne z jednej strony

8 Władysław Stróżewski, *Chopin i Norwid*, w: idem, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 292. [Por. także Andrzej Fabianowski, *Sonata norwidowska*, NIFC, Warszawa 2019 – przyp. red.]

9 Ibidem, s. 293.

10 Enrico Fubini, charakteryzując myśl Wilhelma Heinricha Wackenrodera, niemieckiego pisarza i krytyka, przedstawiciela wczesnego romantyzmu, pisze o muzyce stanowiącej „pierwotny język uczuć” (*Historia estetyki muzycznej*, tłum. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1997, s. 260).

11 Władysław Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, w: idem, *Wokół piękna...*, op. cit., s. 190.

12 Leszek Polony, *W kręgu muzycznej wyobraźni. Eseje, artykuły, recenzje*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, s. 217–218.

13 Ibidem, s. 219.

w nowatorskim, niekiedy rewolucyjnym języku muzycznym (np. w eksperymentalnym *Scontri* z 1960 roku, ale i w utworach późniejszych, jak np. *III Symfonia* „*Symfonia pieśni żałosnych*” i *Koncert klawesynowy*)¹⁴ oraz pojmowaniu piękna jako doskonałości matematycznej konstrukcji dzieła muzycznego. Teresa Malecka zwróciła uwagę na inspirację Henryka Mikołaja Góreckiego myślą Michała Hellera poprzez dostrzeganie związku między wszechświatem, matematyką, muzyką i pięknem¹⁵, ale także w postrzeganiu piękna w niesionym przez dzieło znaczącym przesłaniu¹⁶. W twórczości kompozytora po roku 1970 dostrzec można natomiast nawiązania do romantycznego emocjonalizmu, na które wskazuje Paweł Strzelecki w monografii poświęconej nowemu romantyzmowi w twórczości kompozytorów polskich. Pisząc o wzrastającym w muzyce lat 70. znaczeniu formotwórczym afektywności oraz postulowanej przez Herberta Reada równowadze elementów emotywnych i formalnych w utworze muzycznym¹⁷, autor podaje jako przykład pierwszą część *III Symfonii* Góreckiego, którą określa jako „konstruktywistyczną i jednocześnie przesyconą ogromną ekspresją”¹⁸.

3. Błogosławione pieśni malinowe. Konotacje sakralne tekstu

W dorobku kompozytorskim Henryka Mikołaj Góreckiego gatunek pieśni zajmuje miejsce szczególne. Odnajdujemy w jego twórczości zarówno pieśni solowe na głos z fortepianem (np. *Śpiewy do słów Juliusza Słowackiego* op. 43), jak i na głos z orkiestrą (*Dwie pieśni sakralne* op. 30 i op. 30 bis) oraz na chór *a cappella* (*Szeroka woda* op. 39). Na chór *a cappella* Górecki dokonał także licznych artystycznych opracowań melodii polskich pieśni ludowych (np. *Wieczór ciemny się uniaży* op. 45) oraz dwudziestu polskich pieśni kościelnych¹⁹. Wszystkie te dzieła powstawały w różnych okresach twórczości Góreckiego, jednak o prawdziwym rozkwicie jego twórczości pieśniowej możemy mówić w okresie 1979–1986, kiedy pisze do słów Norwida, Słowackiego i Tuwima na głos i fortepian, a także dokonuje licznych opracowań pieśni ludowych i kościelnych na chór *a cappella*. Omawiane w niniejszym artykule *Błogosławione pieśni malinowe* wpisują się w obecne w twórczości pieśniowej Góreckiego tendencje do ukazywania zarówno elementów narodowych, jak i sfery *sacrum*.

Nadany przez kompozytora cyklowi op. 43 podtytuł *Fragmenty Norwidowskie* obrazuje szczególny sposób potraktowania tekstu słownego, typowy dla muzyki wokально-instrumentalnej Góreckiego, opisany przez Eugeniusza Knapika w wywiadzie udzielonym Beacie Bolesławskiej-Lewandowskiej: „[Górecki] raczej nie sięgał po tekst poetycki, ale po słowo, które ma konotację sakralną, religijną. Tak jest w niemal wszystkich jego utworach wokально-instrumentalnych”²⁰. Użyte przez kompozytora w poszczególnych ogniwach cyklu teksty stanowią przeważnie (z wyjątkiem pieśni trzeciej) krótkie wyjątki pochodzące z różnych utworów Norwida. Są to kolejno:

14 Enrico Fubini pisze o „rewolucji języka muzycznego w drugiej połowie XX wieku, która wstrząsnęła podstawami twórczości zachodniej” (op. cit., s. 468).

15 Teresa Malecka, *Górecki's Road to Beauty*, op. cit., s. 336.

16 Teresa Malecka podkreśla, że „dla Góreckiego piękno jest niezbędne, by przekazać ważne przesłanie”, ibidem, s. 337 [tłum. J.M.].

17 Paweł Strzelecki, „Nowy romantyzm” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975, *Musica la-gellonica*, Kraków 2006, s. 112–113.

18 Ibidem, s. 113.

19 Zbiór *Z pieśni kościelnych*, pochodzący z 1986 roku, nie został ukończony przez kompozytora. Opublikowało je Polskie Wydawnictwo Muzyczne w 2013 roku.

20 Beata Bolesławska-Lewandowska, *Górecki. Portret w pamięci*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2013, s. 62.

początkowy fragment wiersza *Próby (jako wstęp do zarysów obyczajowych pięciu)* w pieśni nr 1 *Błogosławione pieśni malinowe*, czterowers zaczerpnięty z powstałej w 1850 roku komedii *Noc tysięczna druga* w pieśni nr 2 *Co ranek, skoro ustępują cienie*, umuzyczniony w całości wiersz *Litość* ze zbioru *Vade-mecum* powstałego w latach 1865–1866 w pieśni nr 3 oraz fragment napisanego w 1853 roku wiersza *Pierwszy list, co mnie doszedł z Europy* w pieśni nr 4 *O! Boże...*

Wybrane przez kompozytora teksty łączy jeden wspólny element – odwołanie do sfery *sacrum*. W pieśni pierwszej znajdujemy anaforę, polegającą na dwukrotnym powtórzeniu w kolejnych wersach słowa „błogosławione” występującego na początku pierwszego wersu. Akcentowanie tego słowa pojawia się nie tylko we fragmencie użytym przez Góreckiego, ale i w całym Norwidowskim wierszu *Próby* (rozpoczyna ono większość zwrotek), co nasuwa analogię ze strukturą ewangelicznych ośmiu błogosławieństw wypowiedzianych przez Jezusa Chrystusa podczas Kazania na górze. W tekście pierwszej pieśni cyklu można także odnaleźć inspirację Norwida muzyką. Kazimierz Wyka w zbiorze studiów poświęconych twórczości poety stwierdza obecne w niej bodźce płynące z rozmaitych sztuk: rzeźby, architektury, malarstwa i właśnie muzyki, której rola jest szczególnie istotna: „Ani architektura, ani malarstwo, choć praktycznie bliższe Norwidowi, nie dostarczają mu tylu i tak świetnych artystycznie obrazów, co muzyka”²¹. Wyka, analizując inną (nieumuzycznioną przez Góreckiego) część wiersza Norwida *Próby*, wskazuje na asocjacje muzyczne powstające po lekturze tego fragmentu. Poeta opisuje podobne do harfy gałęzie wiosenne na tle czystych niebios: „Na tej harfie drzew gra wiosna”²². W początkowej strofie, po której fragment sięgnął Górecki, także pojawiają się tego typu inspiracje: sformułowanie „Błogosławione pieśni malinowe, błogosławione pieśni kalinowe” ewokuje skojarzenie z muzyką rodzącą się z natury i przywodzi na myśl rodzimy krajobraz.

Trzeci wers pieśni drugiej *Co ranek, skoro ustępują cienie* odsyła do biblijnej księgi Genesis – stworzenia światła i oddzielenia go od ciemności. Tekst wiersza *Litość* zamieszczonego w zbiorze *Vade-mecum*, który datowany jest na lata ok. 1865–1866, zawiera natomiast aluzje polityczne do walki toczonej przez Polaków podczas zrywów niepodległościowych – zapewne znalazły w nim echo wydarzenia powstania styczniowego, które Norwid komentował w swoich pismach. Za podmiot liryczny uznać tu można naród polski. Dwa pierwsze wersy: „Gdy płyną łzy, chustką je ocierają / Gdy krew płynie, z gąbkami pośpieszają” – to niewątpliwie nawiązanie do tragicznych wydarzeń powstania 1863 roku – ran i śmierci tysięcy żołnierzy i pacyfikacji przeprowadzanych przez wojska rosyjskie, a także żałoby narodowej po stłamszeniu wywoleńskich walk. W drugiej części wiersza: „Ale gdy duch sączy się pod uciskiem, / Nie nadbiegną pierwsi z ręką szczerą, / Aż Bóg to otrze sam piorunów błyskiem; – Wtenczas dopiero!...” – mowa jest o upadku ducha w społeczeństwie polskim po powstaniu, ale i o nadziei, jaką Norwid

21
Kazimierz Wyka, Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 67.

22
Ibidem, s. 74.

pokładał w wyznawanej przez uciskany i poddawany represjom trzech zaborców od blisko stulecia naród wierze w Boga.

Do czwartej pieśni cyklu, *O! Boże...*, Górecki wybrał lakoniczny dwuwiersz zaczerpnięty z pisanego jedenastozgłoskowcem *Pierwszego listu, co mnie doszedł z Europy*, przy czym tekst wiersza zostaje przez kompozytora poszerzony poprzez powtórzenia jego fragmentów. Norwidowska poezja: „O! Boże... Jeden, Który JESTEŚ – Boże, / Ja także jestem... / choć jestem przez Ciebie”, nawiązuje do biblijnej Księgi Wyjścia i do słów wypowiedzianych przez Boga do Mojżesza: „Bóg odrzekł Mojżeszowi: – JESTEM, KTÓRY JESTEM! I dodał: – Tak odpowiesz synom Izraela: «JESTEM przysłał mnie do was». I dalej mówił Bóg do Mojżesza: – Tak powiesz do synów Izraela: TEN, KTÓRY JEST, Bóg waszych ojców, Bóg Abrahama, Bóg Izaaka, Bóg Jakuba posłał mnie do was. Takie ma być moje Imię na zawsze, takie upamiętnienie mojej [Osoby] z pokolenia w pokolenie”²³.

4. Technika kompozytorska i integracja formy

Cykl *Błogosławione pieśni malinowe* op. 43 jest przeznaczony na głos²⁴ i fortepian. Trzy z czterech pieśni (nr 2, 3 i 4) mają formę dwuczęściową AB, natomiast pierwsza ujęta jest w strukturę odcinkową z elementami formy ronda. W zakresie stosowanej techniki kompozytorskiej Górecki wprowadza procedury postminimalistyczne, które przejawiają się w całym dziele przede wszystkim w redukcji warstwy rytmicznej. Ograniczenie rytmu widoczne jest zwłaszcza w partii wokalne – np. w pieśni nr 2, *Co rano, skoro ustępują cienie*, w linii głosu solowego wykorzystane zostały tylko dwie wartości rytmiczne: ćwierćnuta i półnuta, w pozostałych pieśniach partia wokalna obejmuje od trzech (w nrach 1 i 4) do czterech (w nrze 3) wartości. Ponadto we wszystkich ogniach cyklu w partii głosu solowego zaznacza się dominacja jednej wartości rytmicznej, używanej częściej niż pozostałe. Najjaskrawszym przykładem tej tendencji jest czwarta pieśń, *O! Boże...*, w której w partii wokalne półnuty stanowią 73 proc. wszystkich wartości. Tendencję do redukcji warstwy rytmicznej w głosie solowym obrazuje tabela:

Tabela 1. Udział poszczególnych wartości rytmicznych w partii wokalne w podziale na poszczególne pieśni cyklu:

Nr 1: <i>Błogosławione pieśni malinowe</i>		
Wartość rytmiczna	Liczba	Odsetek
ćwierćnuta	90	60,4 proc.
półnuta	57	38,3 proc.
cała nuta	2	1,3 proc.

23

Pismo Święte. Stary i Nowy Testament w przekładzie z języków oryginalnych, opracował zespół pod redakcją ks. Michała Petera (Stary Testament), ks. Mariana Wolniewicza (Nowy Testament), Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 2006, s. 83.

24

Kompozytor nie określił w partyturze rodzaju głosu. Utwór przez wiele lat pozostał niewydany, opublikowało go dopiero w 2013 roku wydawnictwo Boosey & Hawkes. Nagranie cyklu pieśni op. 43 ukazało się na płycie CD *Górecki – Pieśni – Kryger, Rappé, Gierlach, Guz-Seroka* (DUX 1592).

Nr 2: Co raneek, skoro ustępują cienie		
Wartość rytmiczna	Liczba	Odsetek
ćwierćnuta	25	55,6 proc.
półnuta	20	44,4 proc.

Nr 3: Litość		
Wartość rytmiczna	Liczba	Odsetek
ósemka	69	57,5 proc.
ćwierćnuta	39	32,5 proc.
ćwierćnuta z kropką	6	5 proc.
półnuta	6	5 proc.

Nr 4: O! Boże...		
Wartość rytmiczna	Liczba	Odsetek
ćwierćnuta	15	23,8 proc.
półnuta	46	73 proc.
cała nuta	2	3,2 proc.

Ograniczenie rytmu w partii wokalne wynika z powiązania źródeł wykorzystanego materiału muzycznego oraz ekspresji dzieła Góreckiego ze stylem typowym dla pieśni kościelnych, również opartych na prostej rytmice i melodyce sylabicznej. Tendencja do redukcji warstwy rytmicznej występuje także w akompaniamentach fortepianowym, ujętym przeważnie w fakturę akordową (jakby na wzór towarzyszenia organowego do śpiewu wiernych w kościele). Asceetyczne potraktowanie rytmu widoczne jest zwłaszcza w akompaniamentach fortepianu do pieśni *Co raneek, skoro ustępują cienie*. Partie prawej i lewej ręki są jednolite rytmicznie i skomponowane w formie pionów akordowych granych głównie w półnutach, które stanowią 95,4 proc. spośród użytych tu wartości rytmicznych, dopełniają zaś ten rytm trzy całe nuty przelegowane o wartość całej nuty występujące na zakończeniu utworu.

Kompozytor stosuje w pewnym zakresie technikę repetytywną, polegającą na powtarzaniu struktur harmonicznyc, która nadaje formie utworu charakter statyczny. Łączy zarazem procedury repetytywne z melodyką, której źródła są w pieśni powszechnej. W pieśni *Litość* powtarzane, niemal nieruchome struktury harmonicznymelodyczne części A kontrastują z bardziej zróżnicowaną melodycznie i dynamicznie częścią B z punktem kulminacyjnym utworu.

Dynamika w cyklu jest w większości zróżnicowana, poza czwartą pieśnią, w całości utrzymaną w *piano* (z *crescendem* i *diminuendem* na słowach: „który JESTEŚ”). Zastosowana w kompozycji dynamika harmonizuje z modlitewnym charakterem tekstu i muzyki. Największe kontrasty dynamiczne występują w pieśni nr 3, *Litość*. Znalazły

się w niej oznaczenia dynamiczne: *p*, *subito mp (mf)*, *f*, *più f*, *ff*, *ff molto (fff)* oraz znak *crescenda*. Największy poziom dynamiki – *ff molto (fff)* – wprowadza kompozytor w odcinku, w którym umuzyczniane są słowa wiersza Norwida: „aż Bóg to otrze sam piorunów błyskiem”, stanowiącym kulminację utworu. W pieśni nr 2, *Co ranek, skoro ustępują cienie*, dynamika podkreśla wewnętrzny podział formalny – częśćka A utrzymana jest w *piano*, częśćka B zaś – w *forte*.

W cyklu op. 43 dominują tempa wolne, które kompozytor wprowadził w trzech pieśniach: *Sostenuto cantabile* ($\downarrow = 54-56$) w pieśni pierwszej, *Lento sostenuto* ($\downarrow = 44$) w trzeciej oraz *Molto lento* ($\downarrow = 38-40$) *contemplativo* w czwartej. W pieśni drugiej pojawia się natomiast tempo umiarkowane: *Tranquillo* ($\downarrow = \text{ca } 63-66$) *cantabile*, utrzymywane w całym utworze, w przeciwieństwie do pozostałych części cyklu, w których zachodzą zmiany agogiczne. W agogice pieśni zauważyć można charakterystyczne dla indywidualnego stylu muzycznego Góreckiego wykorzystanie temp takich, jak *lento* i *largo*. Np. w *Litości* pojawia się odcinek oznaczony *Più largo - più sostenuto*, poza tym kompozytor wpisuje kolejno oznaczenia *Molto espressivo - pochissimo mosso*, *Tranquillo, allargando*, *Tempo I*. Oznaczenia artykulacyjne stosowane są rzadko, jedynie w pieśni trzeciej pojawia się *marcatissimo*, w punkcie kulminacyjnym dzieła, w odcinku zapisanym w dynamice *ff molto (fff)*, ponadto w pieśniach nr 3 i nr 4 kompozytor wprowadza oznaczenie *tenuto*.

Adrian Thomas wskazuje, że rolę jednoczącą w utworze odgrywa „łańcuch tercji (z uwydatnieniem I przewrotu akordu a-moll)”²⁵. Równoczesne brzmienia tercji *f-a* oraz *c-e* występują w pieśniach nr 1 i 2, w pieśni nr 3 akordowi a-moll w I przewrocie towarzyszy dźwięk *fis* jako podstawa basowa, naprzemiennie z dźwiękiem *dis*. W pieśni nr 4 centrum tonalne częśćki A stanowi akord a-moll, którego brzmienie kontrastowane jest z akordem *As-dur*, częśćki B zaś – *C-dur*, którym kończy się utwór. Thomas zwraca uwagę na niejednoznaczność i chwiejność harmoniczną i tonalną cyklu, pisząc: „Pieśń druga, na przykład, kończy się odejściem od akordu a-moll, w innych natomiast miejscach utworu Górecki kontrapunktuje ów akord dysonującymi oscylacjami motywicznymi w basie (*des-b* w pieśni pierwszej, *fis-dis-fis-c* w trzeciej)”²⁶. Integracja cyklu dokonuje się więc poprzez nadanie szczególnego znaczenia trójdźwiękowi a-moll w pierwszym przewrocie, który pojawia się w partii prawej ręki w pieśniach 1-3, tworząc współbrzmienia z innymi dźwiękami, i powracając w pieśni 4 w partiach obu rąk. Ponadto, funkcję integrującą pełnią występujące licznie w całym cyklu motywy opadających sekund – w pierwszej pieśni są to sekundy wielkie, a w pozostałych – półtony, tzw. motywy westchnień (*Seufzermotive*), symbolizujące w zachodniej tradycji muzycznej smutek, ból i cierpienie.

Sposób potraktowania przez kompozytora słów uwidacznia wierne podążanie za tekstem wiersza, z tendencją do powtarzania niektórych wersów, niekiedy w celu podkreślenia ich szczególnego

25
Adrian Thomas, op. cit.,
s. 146.

26
Ibidem.

znaczenia. W pierwszej pieśni cały pięciowersowy fragment liryku Norwida przytoczony jest dwa razy, przy czym dwukrotnie identycznie umuzycznia kompozytor werset „I kołysane wiatrem ciężkie kłosy”, za drugim razem wpisując określenie: *Poco più tranquillo e più piano*. Każdorazowo dodaje jeszcze jakby na zasadzie echa frazę „wiatrem ciężkie kłosy”, której towarzyszy zwolnienie tempa (*poco a poco rallentando*).

W pieśni nr 2, *Co ranek, skoro ustępują cienie*, w części A tekst występuje bez powtórzeń, w części B – opartej wyłącznie na dwuwierszu „Przypomnij światła stworzenie,/ Oddal tęsknotę” – każdy z wersów jest przytoczony dwukrotnie i za każdym razem umuzyczniany jednakowo, przy czym centrum tonalne słów „Przypomnij światła stworzenie” stanowi kojarzona z ekspresją radosną tonacja C-dur. W pieśni nr 3, *Litość*, kompozytor stosuje powtórzenia wierszy lub ich fragmentów bądź pojedynczego słowa. Tekst pieśni czwartej zawiera również repetycje fraz słownych wybranych z pierwszego wiersza, stanowiącego warstwę słowną w części A: „O! Boże... Jeden, Który JESTEŚ – Boże”, a także jednokrotne powtórzenie słowa „Boże”. Powtarzane w pieśni słowa „Boże” oraz „jeden” śpiewane są zawsze na motywie opadającego półtonu *a-gis*. Wers drugi: „Ja także jestem... choć jestem przez Ciebie” (częśćka B), umuzyczniony jest dwa razy, a następnie kompozytor opracowuje jeszcze dwukrotnie wybraną z niego frazę: „choć jestem przez Ciebie”. Melodyka we wszystkich pieśniach cyklu jest sylabiczna, a prostota struktur melodycznych sprawia, że tekst wysuwa się na plan pierwszy. Górecki przykładą także dużą wagę do powiązania akcentów warstwy słownej z akcentami muzycznymi, muzyka podąża zatem za prozodią tekstu. Oszczędność zastosowanej przez kompozytora motywiki i akordowy akompaniament sprzyjają uwydatnieniu wyrazistości treści poetyckiej.

5. Inspiracje polską pieśnią powszechną

W cyklu *Błogosławione pieśni malinowe* zauważalne są trzy źródła inspiracji – płynące z polskiej pieśni powszechnej, zwłaszcza religijnej, liryki wokalne Karola Szymanowskiego i Mieczysława Karłowicza. Konotacje sakralne widoczne są nie tylko w użytych przez Góreckiego tekstach, ale i w warstwie muzycznej: w melodyce oraz rytmice występują aluzje do polskich pieśni powszechnych, głównie religijnych, i ich reminiscencje. Mieczysław Tomaszewski, opisując źródła, z których płynie muzyka Henryka Mikołaja Góreckiego, wymienia obok „głosu osobistego, ludzkiego cierpienia”, „śląskiej szkoły życia” także zakorzenienie w polskości i wierze katolickiej²⁷. Autor pisze: „Pamięć repertuarów pieśni doświadczonych bezpośrednio, przeżytych z autopsji, została tu wsparta przez ten trwały punkt odniesienia, jakim stał się później osobisty, prywatny pięcioksięg Henryka Mikołaja Góreckiego, obejmujący – poza *Starym i Nowym Testamentem* – tomy *Ludu* Oskara Kolberga i obrosłe tradycją śpiewniki kościelne: M.M. Mioduszewskiego i J. Siedleckiego”²⁸.

27 Mieczysław Tomaszewski, *12 spojrzeń na muzykę polską wieku apokalipsy i nadziei. Studia, szkice, interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011, s. 83–84.

28 Ibidem, s. 84.

Początek melodii głosu solowego w pierwszej pieśni pt. *Błogosławione pieśni malinowe* zawiera w wykorzystanym postępie dźwięków *a-a-g-a-c* nawiązanie do początku dziewiętnastowiecznej pieśni eucharystycznej *Jezusa ukrytego*²⁹. Jednak poprzez zmianę metrum z trójdzielnego na parzyste, zastosowaną augmentację i inne zmiany rytmiczne kompozytor w znacznym stopniu transformuje melodię pierwowzoru (zob. przykł. 1).

Przykład 1a. Początek melodii pieśni *Jezusa ukrytego*, ib. Henryk Mikołaj Górecki, *Błogosławione pieśni malinowe* / *Blessed Raspberry Songs* op. 43; przygotowane na podstawie wydania cyfrowego, kopia autoryzowana, © Copyright 2013 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, nr 1: *Błogosławione pieśni malinowe*, t. 5-12.

29

Antoni Zoła wskazuje na francuskie pochodzenie melodii tej polskiej pieśni religijnej, w: idem, *Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce*, Polihymnia, Lublin 2003, s. 52.

30

Tekst i muzykę do tej pieśni napisał Władysław Anzyc (1823–1883), poeta i dramatopisarz, który włączył się w działalność społeczną w czasie powstania styczniowego, redagując tajne pisma powstańcze „Kosynier” i „Partyzant”.

Melodia drugiej pieśni, *Co ranek, skoro ustępują cienie*, zawiera echo melodii wielkopostnej *Bądź mi litościw*[.] *Boże nieskończony* pochodzącej z XIX wieku lub z wcześniejszego okresu. Jej początkowe dźwięki *a-a-a-c-h* słyszymy (ze zmianami rytmicznymi) w melodii głosu solowego w taktach 13–14, a w taktach 16–18 rezonuje początek jej następnika (zob. przykł. 2).

Rytm i melika pieśni *Litość* zawiera ukryte odniesienie do pieśni *Hej, strzelcy wraz*³⁰ (1862–1863), jednej z najpopularniejszych spośród tych śpiewanych w okresie powstania styczniowego, poprzez nawiązanie rytmiczne (w augmentacji i z niewielkimi zmianami) do początkowej frazy pieśni oraz poprzez powracające kilkunastokrotnie w melodii Góreckiego, podobnie jak w pierwowzorze, charakterystyczne wychylenie o półton w dół (zob. przykł. 3 i 4). Nawiązanie to harmonizuje z datą powstania wiersza Norwida i zawartymi w tekście aluzjami do powstańczego zrywu.

Example 2a. Beginning of the song *Bądź mi liतोściw*, t. 1-4. Examples 2b and 2d. Henryk Mikołaj Górecki, *Błogosławione pieśni malinowe / Blessed Raspberry Songs* op. 43, prepared for publication on the basis of the digital edition, copy authorized, © Copyright 2013 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, nr 2: *Co ranek, skoro ustępują cienie*, t. 13-16 i 17-21.

Example 2c. Song *Bądź mi liतोściw*, t. 9-12.

Example 3a. Fragment of the beginning of the song from the period of the creation of *Hej, strzel-cy wraz*, 3b. Henryk Mikołaj Górecki, *Błogosławione pieśni malinowe / Blessed Raspberry Songs* op. 43, prepared for publication on the basis of the digital edition, copy authorized, © Copyright 2013 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, nr 3: *Litość*, t. 5-8.

Hej, strzel - cy wraz, nad / na / ni! O - rzel Bia - ly,

22 *cresc.* *più f*
 A - le gdy duch są - ły się pod u - cy - skiem, Nie nad - bie - gną

25 *ff*
 pier - wej z rę - ką sze - ra, Nie nad - bie - gną pier - wej z rę - ką sze - ra, Aż

**Molto espressivo –
 pochiss. mosso**

Przykład 4a. Fragment początkowy pieśni *Hej, strzelcy wraz*, 4b. Henryk Mikołaj Górecki, *Błogosławione pieśni malinowe / Blessed Raspberry Songs* op. 43, przygotowano na podstawie wydania cyfrowego, kopia autoryzowana, © Copyright 2013 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, nr 3; *Litość*, t. 22–27.

Je - zu Chry - ste, Pa - nie mi - ły

Molto lento ($\text{♩} = 38-40$) contemplativo

O! Bo - że... je - den, któ - ry JES - TEŚ -

p ma ben sonore

Przykład 5a. Inicjalna fraza pieśni wielkopostnej *Jezu Chryste Panie miły*, 5b. Henryk Mikołaj Górecki, *Błogosławione pieśni malinowe / Blessed Raspberry Songs* op. 43, przygotowano na podstawie wydania cyfrowego, kopia autoryzowana, © Copyright 2013 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, nr 4; *O! Boże...*, t. 1–7.

Ponadto melodia i rytm pierwszego motywu pieśni *Litość* odwzoruje (w augmentacji, z ostatnią wartością nieaugmentowaną) rytm początkowego motywu *Marsza żałobnego z Sonaty b-moll* Chopina, co współgra z obecnym w tym utworze wyrazem tragizmu.

W czwartej pieśni cyklu *O! Boże...* pierwszy szesnastotakt zawiera melodię, która – choć jest przerywana pauzami – wyraźnie czerpie z polskiej pieśni wielkopostnej *Jeżu Chryste Panie miły* (ze zmienionym pierwszym motywem, zob. przykł. 5), również powtarzane w partii głosu solowego motywy opadających sekund (motywy westchnień) nawiązują do analogicznych motywów obecnych w tej pieśni.

W całym cyklu op. 43 Górecki stosuje jednolity typ melodyki, z przewagą ruchu sekundowego, co nadaje strukturę melodycznym charakteru śpiewny. Niekiedy kompozytor wprowadza powtarzanie tego samego dźwięku, jedynym zaś interwałem większym od sekundy, który pojawia się w melice dzieła, jest tercja.

Interesujące rezultaty daje analiza rytmu op. 43 Góreckiego, w którym także widoczne są związki z pieśnią powszechną. Augmentowany rytm polskiej pieśni kościelnej *Boże, coś Polskę* zastosowany jest (z drobnymi zmianami) w całej pierwszej pieśni cyklu *Błogosławione pieśni malinowe. Boże, coś Polskę* w XIX wieku rywalizowała z *Mazurkiem Dąbrowskiego* o miano hymnu narodowego, a w latach 80. XX wieku była śpiewana przez wiernych w polskich kościołach, zazwyczaj na zakończenie mszy, z towarzyszeniem potężnego brzmienia organów, ze zmienionym tekstem: „Ojczyznę, wolność, racz nam wrócić Panie”, co wyrażało ówczesne nastroje społeczne. Rytmika drugiej pieśni: *Co ranek, skoro ustępują cienie*, zawiera reminiscencję polskiej pieśni powszechnej *Chorał (Z dymem pożarów)*, jednej z najbardziej ówczesnie znanych, również aspirującej do statusu hymnu narodowego. U Góreckiego pojawiają się nawiązania do powtarzanego w *Chorale* rytmu (ćwierćnuta, dwie ósemki i dwie ćwierćnuty, w postaci augmentowanej, w taktach 24–25 i 27–28) oraz opadających motywów melodii.

Daleko idąca transformacja materiału polskich pieśni kościelnych w cyklu op. 43 Henryka Mikołaja Góreckiego pozwala przyporządkować ten cykl do jednego z pięciu wyróżnionych przez Walentynę Węgrzyn-Klisowską sposobów zastosowania tego typu pieśni w utworach polskich kompozytorów współczesnych, a mianowicie: „polskie pieśni chrześcijańskie wykorzystane jako substancja motywiczną przenikająca współczesną warstwę dźwiękową”³¹. Górecki wprowadza np. sam rytm danej pieśni kościelnej, bez nawiązania melodycznego, lub cytuje pojedyncze, charakterystyczne dla niej motywy melodyczne bądź fragmenty fraz, które poprzez augmentację rytmu i nową harmonizację nie są łatwo rozpoznawalne w odbiorze utworu. Obecne w *Błogosławionych pieśniach malinowych* nawiązania do pieśni powszechnych, zwłaszcza kościelnych, wpływają na konkretny typ ekspresji tych utworów. Emanują z nich prostota, harmonia i spokój, podkreślane w większości części cyklu przez wolne tempa.

31
Walentyna Węgrzyn-Klisowska, *Polskie pieśni kościelne w twórczości polskich kompozytorów współczesnych*, w: *Środowisko – kompozytor – dzieło w muzyce polskiej XX wieku*, red. Teresa Brodniewicz, Hanna Kostrzewska i Janina Tatarska, Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2003, s. 78.

Inspiracje liryką wokalną Karłowicza i Szymanowskiego

Relacje *Błogosławionych pieśni malinowych* z pieśniami Mieczysława Karłowicza widoczne są przede wszystkim w zbliżonych kategoriach ekspresji, takich jak smutek i tragizm. Styl muzyczny op. 43 Góreckiego można porównać do Karłowiczowskiej pieśni *Smutna jest dusza moja* op. 1 nr 6, zarówno pod kątem pokrewieństwa wyrazowego, jak i analogii muzycznych. Początek melodii głosu solowego w pierwszej pieśni Góreckiego nawiązuje do rytmu frazy otwierającej partię wokalną w utworze Karłowicza. Wskazać również można analogię przygrywki oraz akompaniamentu fortepianowego w pieśni nr 2 *Co ranek, skoro ustępują cienie* Góreckiego do rytmu przygrywki u Karłowicza, którą tworzą akordy w wartościach półnut, przy czym u Góreckiego w półnutach prowadzona jest partia fortepianu w całej pieśni, u Karłowicza tylko jej fragmenty.

W cyklu Góreckiego silnie rezonuje wyróżniony przez Mieczysława Tomaszewskiego idiom „franciszkański”, obecny w pieśniach Karola Szymanowskiego. Adam Neuer pisał, że „Szymanowskiemu zawsze bliska była kategoria pobożności naiwnej, osadzonej mocno w ludowej tradycji religijnej”³². Pewne cechy pieśni Góreckiego są w pewnym stopniu analogiczne do wyróżnionego przez Tomaszewskiego zespołu jakości konstytutywnych pieśni Szymanowskiego, składającego się z pięciu kategorii³³. Są to kolejno: obecny u Góreckiego wyraz prostoty (odsyłający do kategorii pierwszej: *semplice*), określenia: *Contemplativo* w czwartej pieśni (druga kategoria: *divoto*), *Tranquillo* we wszystkich pieśniach cyklu oraz *dolce* w drugiej i *dolcissimo* w pierwszej to analogia odpowiednio do kategorii trzeciej – *tranquillo* i czwartej – *dolce*, które u Szymanowskiego „często pojawia się w formie krańcowej, jako *dolcissimo*”³⁴. Chętnie wprowadzana przez Góreckiego dynamika *piano* (w pieśniach 1–3 wprowadzana obok innych oznaczeń dynamicznych, a stanowiąca wyłączną dynamikę w pieśni czwartej) ukazuje związek z kategorią piątą: *pianissimo*.

Konteksty polityczne

Przełom lat 70. i 80. XX wieku to okres wielkich przemian społeczno-politycznych w Polsce: w 1978 roku pierwszy w historii Polak zostaje wybrany na papieża, a w 1980 roku powstaje Niezależny Samorządny Związek Zawodowy „Solidarność”, do którego zapisują się miliony obywateli. Transformacjom tym towarzyszy rozkwit kultury polskiej mierzony takimi sukcesami, jak Nagroda Nobla w dziedzinie literatury dla Czesława Miłosza w 1980 roku, dwie nominacje do Oscara (za *Ziemię obiecaną* w 1975 i *Panny z Wilka* w 1979) oraz Złota Palma w Cannes w 1981 roku za film *Człowiek z żelaza* dla Andrzeja Wajdy, międzynarodowy rozgłos muzyki Krzysztofa Pendereckiego, prozy Stanisława Lema i sztuki rzeźbiarskiej Magdaleny Abakanowicz. W muzyce tego czasu zauważyć można erupcję dzieł wybitnych – nierzadko arcydzieł – w których występuje, mniej lub

32
Adam Neuer, *Wstęp do t. 18, Dzieł K. Szymanowskiego*, s. XVII, cyt. za: Mieczysław Tomaszewski *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Kraków 1998, s. 95.

33
Mieczysław Tomaszewski, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, op. cit., s. 94–97.

34
Ibidem, s. 95.

bardziej wyraźnie, kontekst wydarzeń związanych z współczesną historią Polski³⁵. Powstają wówczas takie utwory, jak Krzysztofa Pendereckiego *Te Deum* dedykowane Janowi Pawłowi II oraz pierwsza wersja *Polskiego Requiem* (którego poszczególne części upamiętniają m.in. Katyń 1940, ojca Maksymiliana Kolbego i Oświęcim 1941, powstanie w warszawskim getcie 1943, Powstanie Warszawskie 1944, kardynała Stefana Wyszyńskiego), *Exodus* Wojciecha Kilara, którego motto zawiera pochodzące z Księgi Wyjścia słowa pieśni sławiącej Pana śpiewanej przez lud Izraela po przejściu przez Morze Czerwone³⁶, i dramatyczny *Rapsod II* Krystyny Moszumańskiej-Nazar (pierwotnie planowany przez kompozytorkę tytuł brzmiał: *Rapsod naszych czasów*). W 1982 roku powstaje *VI Symfonia „Symfonia Polska”* Krzysztofa Meyera po ogłoszeniu stanu wojennego w Polsce (zawierająca cytaty pieśni: *Rota, Bogurodzica, Boże, coś Polskę*) oraz *Hommage à Lech Wałęsa* na gitarę solo Aleksandra Tansmana. Z 1984 roku pochodzą *Lamentationes* op. 20 na 9 głosów i 10 instrumentów smyczkowych Sławomira Czarneckiego poświęcone pamięci ks. Jerzego Popiełuszki, kapelana warszawskiej „Solidarności”, zamordowanego przez funkcjonariuszy Służby Bezpieczeństwa.

Rezonans wydarzeń politycznych w Polsce na przełomie lat 70. i 80. XX wieku w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego charakteryzuje Teresa Malecka: „Stopniowe przyspieszenie wypadków politycznych w latach 70.: rozwój opozycji, powstanie Komitetu Obrony Robotników, wybór Papieża Polaka oraz I Pielgrzymka Jana Pawła II do Ojczyzny – splatają się w sposób niezwykle wyraźny z zasadniczymi przemianami stylistyczno-ideowymi w twórczości kompozytora, wyznaczonymi przez dzieła najwybitniejsze: *Ad Matrem* (1971), *Symfonię pieśni żalonych* (1976), psalm *Beatus vir* (1979) – dedykowany Janowi Pawłowi II”³⁷. Autorka podkreśla również, że w okresie wprowadzenia stanu wojennego od 1981 roku Górecki koncentrował się na tematyce religijnej, a w okresie od ok. 1989 roku, gdy Polska odzyskała swobody demokratyczne, kompozytor zwrócił się ku muzyce kameralnej³⁸. Wiele dzieł Góreckiego wpisuje się w nurt muzyki zaangażowanej. Należą do nich utwory, w których znajdują rezonans współczesne wydarzenia historyczne. Jednym z nich jest zdumiewający nowatorstwem w zakresie ekspresji, techniki kompozytorskiej i sposobu wykorzystania tekstu psalm *Beatus vir*. Poruszony brutalnym aktem przemocy milicji wobec działaczy NSZZ „Solidarność” podczas wydarzeń bydgoskich w marcu 1981 roku Górecki napisał niezwykle *Miserere*³⁹. Pamięć tragicznych wydarzeń II wojny światowej pobrzmiewa z kolei w II części *III Symfonii*, skomponowanej do słów, które zostały wyrzeźbione na ścianie celi w katowni „Palace” w Zakopanem przez więzioną tam przez gestapo Helenę Błażusiakównę. W kontekście tych utworów można przypuszczać, że użyty przez Góreckiego w pieśni *Litość* Norwidowski tekst mówiący o utracie

35

Mieczysław Tomaszewski wyróżnia osiem faz rozwoju muzyki polskiej w latach 1944–1994 w kontekście sytuacji społecznej i politycznej w Polsce, wśród których fazę szóstą datuje na lata 1976–1981 i określa jako „fazę narastania oporu (KOR) i wybuchu „Solidarności”, a fazę siódmą (1982–1988) jako „fazę terroru wprowadzonego przez stan wojenny (rządy Jaruzelskiego) i cichego[...] a[le] stanowczego oporu”, idem, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 147. Tematykę związaną z rezonansem działalności opozycji solidarnościowej w latach 80. w Polsce w komponowanych wówczas utworach muzycznych podjęła również Andrea F. Bohlman w monografii *Musical Solidarities. Political Action and Music in Late Twentieth-Century Poland*, Oxford University Press, Nowy Jork 2020.

36

Leszek Polony pisze, że prawykonanie tej kompozycji miało miejsce na festiwalu *Warszawska Jesień* „w atmosferze narastającego napięcia politycznego, niespełna 3 miesiące przed wprowadzeniem stanu wojennego”, w: idem, *Kilar. Żywioł i modlitwa*, PWM, Kraków 2005, s. 43.

37

Teresa Malecka, *O rezonowaniu historii w życiu i twórczości H.M. Góreckiego*, op. cit., s. 213.

38

Ibidem, s. 214.

39

Maria Wilczek-Krupa w biografii kompozytora pisze: „Swoje *Miserere* opatrzył dedykacją: «Bydgoszczy poświęcam», po czym zamknął partyturę w szufladzie. Ze względu na ówczesne nastroje i represje stosowane przez władze nie było nawet cienia szansy na prawykonanie”, w: eadem, *Górecki. Geniusz i upór*, Znak, Kraków 2018, s. 246. Prawykonanie tego dzieła odbyło się dopiero 10 września 1987 roku we Włocławku.

ducha przez naród polski pozostający pod zaborami uzyskał w roku 1980, w którym skomponowane zostało to dzieło, nowy, współczesny kontekst i uznać ten fragment za ukrytą w tekście wiersza aluzję do trudnego okresu przełomu lat 70. i 80., w czasach rządzącego w Polsce komunistycznego reżimu.

Podsumowanie

Błogosławione pieśni malinowe Henryka Mikołaja Góreckiego to cykl utworów, w którym widoczne są cechy charakterystyczne dla indywidualnego stylu muzycznego tego kompozytora. Wykorzystywanie temp takich, jak *Lento* i *Largo*, uwidoczniło się w wielu dziełach Góreckiego, np. w skomponowanej w 1976 roku *Symfonii pieśni żalonych*, której nowatorstwo przejawiało się m.in. w nadaniu przez kompozytora wszystkim jej trzem częściom wolnego tempa, *Beatus vir*, *Miserere*, *Good Night*, *O Domina Nostra*. W trzeciej pieśni op. 43 pojawiają się typowe dla muzyki Góreckiego kontrasty dynamiczne.

O nowatorstwie *Błogosławionych pieśni malinowych* świadczy związek cech indywidualnego stylu kompozytora z dwoma współczesnymi nurtami muzycznymi: nowym romantyzmem oraz postminimalizmem. Henryk Mikołaj Górecki poprzez ścisłe powiązanie melodi ki swego cyklu z polską pieśnią powszechną nawiązał do tradycji muzyki polskiej XIX wieku. W melodyce wielu utworów polskich kompozytorów tworzących w XIX wieku można odnaleźć aluzje do polskich pieśni powszechnych, ich reminiscencje oraz cytaty z nich. Pojawiają się one zarówno w twórczości instrumentalnej, np. jako tematy wariacji lub rond, jak i wokally-instrumentalnej⁴⁰. W owym czasie kompozytorzy często nawiązywali do *Mazurka Dąbrowskiego* (cytaty pojawiają się np. w *I Kwintecie smyczkowym F-dur* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego oraz późniejszych dziełach – *II Symfonii Elegijnej* Noskowskiego i *Symfonii h-moll „Polonia”* Ignacego Jana Paderewskiego). Mieczysław Tomaszewski pisał o obecnym w muzyce Chopina rezonansie polskich pieśni powszechnych⁴¹. Także w dziewiętnastowiecznych operach można odnaleźć relacje z polską pieśnią narodową, np. aluzja do pieśni powszechnej *Pojedziemy na łów* pojawia się w operze *Hrabina* Stanisława.

Ograniczenie rytmu wraz z oszczędną motywiką wykorzystującą przede wszystkim postępy sekund i tercji oraz wynikająca z tego statyczność formy wskazują na zastosowanie przez Góreckiego w *Błogosławionych pieśniach malinowych* procedur technicznych o proweniencji minimalistycznej. Ich połączenie z elementami tradycji muzycznej w postaci nawiązań do polskich pieśni religijnych sytuuje ten utwór w ramach dzieł reprezentujących tendencje postminimalistyczne w muzyce europejskiej⁴².

Henryk Mikołaj Górecki w cyklu pieśni do słów Cypriana Kamila Norwida kontynuuje najlepsze tradycje polskiej dziewiętnastowiecznej liryki wokally, wprowadzając do niej nowatorskie aspekty w zakresie stylu i techniki kompozytorskiej. Zakorzenie

40

O wyjątkowej roli i znaczeniu tych utworów w XIX stuleciu pisze Irena Poniatowska w monografii *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, „Historia Muzyki Polskiej”, tom 5: *Romantyzm, część druga A: 1850–1900*, Sulkowski Edition, Warszawa 2010, s. 164.

41

Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna, Kraków 1996, s. 41–43.

42

O przynależności muzyki Henryka Mikołaja Góreckiego do „postminimalizmu jako nurtu artystycznego, który ma swoje źródła w minimalizmie, ale jest «rozgałęziony» na wiele współtworzących go stylów”, pisze Jadwiga Paja-Stach, w: eadem, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009, s. 288.

w tradycji dawnych polskich pieśni powszechnych w połączeniu z ograniczeniem melodyki i rytmiki ukazuje oryginalność tego cyklu, łączącego tradycję z nowoczesnością oraz idiom pieśni religijnej i świeckiej.

ABSTRACT

Henryk Mikołaj Górecki's Blessed Raspberry Songs. Norwid Fragments, Op. 43: inspirations, contexts and stylistic determinants

Norwid's inspirations in the works of Henryk Mikołaj Górecki were expressed in the 1980 cycle of *Blessed Raspberry Songs. Norwid fragments* for voice and piano op. 43. The aim of the article is to analyze the textual and musical layer of the work and to show the meaning of these songs against the background of Polish music at the turn of the 70s and 80s of the twentieth century.

The cycle *Blessed Raspberry Songs* consists of four songs: 1. *Blessed raspberry songs*, 2. *Each morning, when the shadows recede*, 3. *Compassion*, 4. *Oh! God* Three songs have a two-part AB form, while the first song has a segmental structure with elements of the rondo form. The texts of the individual songs of the cycle are usually short excerpts from various works by Cyprian Kamil Norwid. Sacred connotations are visible both in the text and in the musical layer of *Blessed Raspberry Songs*. The melody and rhythm of the individual songs of the cycle contain allusions and reminiscences of Polish church songs. In the rhythmic and melodic layers of the song *Compassion*, one can also find reminiscences of the Polish national song *Hej strzelcy wraz* sung during the January Uprising. In all four songs of the cycle op. 43 there is a reduction of the rhythmic layer, visible especially in the vocal part. The melody of the vocal part, dominated by second intervals, is also limited. In the song cycle *Blessed Raspberry Songs*, three sources of inspiration are noticeable: songs by Karol Szymanowski and Mieczysław Karłowicz and, above all, Polish national song.

The turn of the 1970s and 1980s was a period of social and political changes in Poland and events of great importance for Poles (the election of the Polish Pope, the rise of the resistance movement, the establishment of the Independent Self-Governing Trade Union "Solidarity"), which echoed in the works of Polish composers. A number of works composed by Henryk Mikołaj Górecki also belong to the trend of politically engaged music. They include, among others the Psalm *Beatus vir* dedicated to Pope John Paul II and *Miserere*, a work written in response to the Bydgoszcz events in March 1981. In 1980, Norwid's text about the loss of spirit by the Polish nation under partitions, used in the song *Compassion*, gained a new, contemporary context, consisting in the introduction of an allusion to the times of the communist regime ruling in Poland. In Henryk Mikołaj Górecki's *Blessed Raspberry Songs* the characteristics of the composer's individual musical style are visible (using such tempos as *Lento* and *Largo*, dynamic contrasts). The limitation of the rhythm in combination with the sparing motives indicates the use of technical procedures of minimalistic provenance. The combination of minimalist procedures with elements of musical tradition places Górecki's work within the framework of works representing postminimalism in European music.

KEYWORDS

Henryk Mikołaj Górecki, *Blessed Raspberry Songs*, Polish national song, politically engaged music, postminimalism

ABSTRAKT

Inspiracje Norwidowskie w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego znalazły wyraz w pochodzącym z 1980 roku cyklu *Błogosławione pieśni malinowe. Fragmenty Norwidowskie* na głos i fortepian op. 43. Celem artykułu jest analiza warstwy tekstowej i muzycznej dzieła oraz ukazanie znaczenia owych pieśni na tle muzyki polskiej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku.

Na cykl *Błogosławione pieśni malinowe* składają się cztery pieśni: 1. *Błogosławione pieśni malinowe*, 2. *Co rano, skoro ustępują cienie*, 3. *Litość*, 4. *O! Boże....* Trzy pieśni mają formę dwuczęściową AB, natomiast pieśń pierwsza ujęta jest w strukturę odcinkową z elementami formy ronda. Teksty poszczególnych pieśni cyklu są przeważnie krótkimi wyjątkami pochodzącymi z różnych utworów Norwida. Zarówno w warstwie tekstowej, jak i w warstwie muzycznej *Błogosławionych pieśni malinowych* widoczne są konotacje sakralne. W melodyce oraz rytmice cyklu występują aluzje do polskich pieśni kościelnych i ich reminiscencje. W warstwie rytmicznej i melodycznej pieśni *Litość* odnaleźć można ponadto odniesienia do polskiej pieśni powszechnej *Hej strzelcy wraz* śpiewanej w okresie powstania styczniowego. W całym op. 43 ma miejsce redukcja warstwy rytmicznej, widoczna zwłaszcza w partii wokalne. Ograniczeniu podlega również melodyka partii wokalne, w której dominują interwały sekund. W cyklu zauważalne są trzy źródła inspiracji: liryka wokalna Karola Szymanowskiego, twórczość pieśniowa Mieczysława Karłowicza oraz polska pieśń powszechna.

Przełom lat 70. i 80. XX wieku to okres przemian społeczno-politycznych w Polsce i wydarzeń o wielkim znaczeniu dla Polaków (wybór papieża Polaka, narastanie ruchu oporu, powstanie Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność”), które znalazły oddźwięk w twórczości polskich kompozytorów. Wiele dzieł skomponowanych przez Henryka Mikołaja Góreckiego wpisuje się także w nurt muzyki zaangażowanej. Należą do nich m.in. dedykowany papieżowi Janowi Pawłowi II psalm *Beatus*

vir i *Miserere*, dzieło stanowiące reakcję na wydarzenia bydgoskie w marcu 1981 roku. Wykorzystany w pieśni *Litość* Norwidowski tekst mówiący o utracie ducha przez naród polski pozostający pod zaborami uzyskał w roku 1980 nowy, współczesny kontekst, polegający na wprowadzeniu aluzji do czasów rządzącego w Polsce komunistycznego reżimu.

W *Błogosławionych pieśniach malinowych* widoczne są cechy charakterystyczne dla indywidualnego stylu muzycznego Góreckiego (wykorzystywanie temp takich, jak *Lento* i *Largo*, kontrasty dynamiczne). Ograniczenie rytmu w połączeniu z oszczędną motywiką wskazuje na zastosowanie procedur technicznych o proveniencji minimalistycznej, co w połączeniu z elementami tradycji muzycznej sytuuje utwór Góreckiego w ramach dzieł reprezentujących tendencje postminimalistyczne w muzyce europejskiej.

SŁOWA KLUCZOWE

Henryk Mikołaj Górecki, *Błogosławione pieśni malinowe*, polska pieśń powszechna, muzyka zaangażowana, *postminimalism*

JOANNA MIKLASZEWSKA

dr hab., muzykolog, absolwentka Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Krakowie (1993). W 2001 r. uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Od 2007 r. pracuje na Uniwersytecie Wrocławskim jako adiunkt w Instytucie Muzykologii. W l. 2015–2016 pełniła funkcję zastępcy dyrektora Instytutu Muzykologii ds. dydaktycznych. W 2016 r. uzyskała stopień doktora habilitowanego w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce na Wydziale Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego. Ważniejsze publikacje: *Minimalizm w muzyce polskiej* (Kraków 2003), *American Political Opera in the Twentieth Century* (Berlin 2018).