

Mieczysław Tomaszewski

Akademia Muzyczna w Krakowie

W zadziwieniu i zadumie nad „pokoleniem 33”

Jakże katastrofalna okazała się metoda polegająca na zajmowaniu się samym tylko dziełem, w oderwaniu od osoby autora...

Witold Gombrowicz, *Dziennik*, zapis z 1959 roku

W *zadziwieniu* – nad fenomenem zaistnienia w jednym czasie i w jednej kulturowej przestrzeni trzech twórców muzyki tak wspaniałej i niezwyklej, w jakimś stopniu bliskiej sobie, a zarazem niezwyklej odrębnej.

W *zadumie* – nad odmiennością jej losów.

Pieśniami zadumy i nostalgii nazwał Krzysztof Penderecki jeden ze swoich niedawnych utworów, idąc za swymi wcześniejszymi *Pieśniami przemijania*. W podobny ton uderzył Henryk Mikołaj Górecki pisząc trzeci ze swych zamyślonych i dających do myślenia kwartetów, zatytułowany *Pieśni śpiewają*. A być może, iż nostalgiczny poemat o mitologicznej *Peirene* Zbigniewa Bujarskiego, pisany pasmem zmieniających się obrazów, odczytać by można również za choćby niezamierzoną opowieść o sobie?

1. **Pokolenia, grupy, pary.** Górecki, Bujarski, Penderecki – czyli: „pokolenie 33”. Ale co niesie w sobie termin „pokolenie”, poza wspólną datą urodzenia? Co oznacza w dziejach muzyki?

Szukanie przykładów, analogii daje niewiele. Około roku 1913 rodzili się Lutosławski i Panufnik, których losy połączyła na parę lat sytuacja wojenna. W dwadzieścia lat później rodzi się pokolenie, o którym mowa. W roku 1951 przychodzą na świat przedstawiciele pokolenia nazywanego „stalowowolskim”: Krzanowski, Knapik i Lasoń, a w 1971 – pokolenie nowych nadziei: Paweł Mykietyn, Marcel Chyrzyński, Wojciech Widłak, Cezary Duchnowski... To niewątpliwe, iż wspólność czasu urodzenia przynosiła – szczególnie w pierwszych latach twórczości – podobne reakcje na fascynację danego czasu, jednak niebawem każdy z kompozytorów ruszał własną drogą.

Bardziej znaczącą dla dziejów muzyki zdaje się być nie tyle wspólnota daty urodzenia, ile obecność jakiejś idei naczelnej, poddającej na jakiś czas pewnej grupie twórców – choćby różnego wieku – wspólny kierunek działań. Co ciekawe, idei artykułowanych najczęściej nie przez nich samych. Grupę kompozytorów skupionych wokół Chopina, Berlioza i Liszta „ruchem romantycznym” (*Romantische Bewegung*) zamianował Heinrich Heine. Włodzimierz Stasow zakreślił program jednoczący różne – wiekiem, charakterem i stylem – osobowości tworzące rosyjską „Wielką Piątkę” („Potężną Gromadkę”). Grupę „Młodej Polski”, złożoną z kompozytorów wyraźnie odmiennych indywidualnością i wiekiem, zjednoczyły działania paru krytyków i muzykologów pełniących funkcje satelitarne, z Adolfem Chybińskim na czele. Francuskiej „Szóstce” ideowo przewodził, wyznaczając jej założenia i cele, Jean Cocteau. Wprawdzie twórczości kompozytorów „pokolenia 33” towarzyszyła i towarzyszy nadal grupa teoretyków, interpretujących na bieżąco ich utwory¹, ale nigdy dotąd nie rozpatrywano utworów tych inaczej, jak wypowiedzi konkretnego kompozytora, bez jakiegokolwiek odniesienia do pokoleniowej wspólnoty.

Jeszcze jeden rodzaj relacji między kompozytorami lubił przyciągać uwagę historyków i teoretyków muzyki: zjawisko pojawiania się od czasu do czasu pary twórców zespolonych relacją o charakterze wyrazistej antytezy lub dopełnienia. W ten sposób widziano nieraz równoczesną znaczącą obecność – w jednej fazie dziejów – twórczości Palestriny i Orlanda di Lasso, Bacha i Haendla, Glucka i Picciniego, Wagnera i Brahmsa, Schönberga i Strawińskiego. Istnieją wprawdzie aspekty

1 Krzysztof Droba w odniesieniu do H.M. Góreckiego, Teresa Malecka – Z. Bujarskiego, Regina Chłopicka – K. Pendereckiego.

pozwalające na przykład muzykę Góreckiego uważać za swoistą antytezę muzyki Pendereckiego, nie wydały się jednak na tyle wyraziste, by skłonić kogoś do bliższego zajęcia się nimi.

2. „Pokolenia 33” właściwości wspólne. Tytuł sesji² – mimo wszystkich tych zastrzeżeń – nie tylko zmusza, ale i prowokuje do podjęcia choćby próby przyjrzenia się sprawie w aspekcie owej pokoleniowej wspólnoty. Nasuwa się wówczas konieczność takiego wsłuchania się i odczytania – muzyki kompozytorów współtworzących „pokolenie 33” – które mogłoby dać zarys odpowiedzi na dwa najprostsze, dopełniające się pytania. Pierwsze: jakie muzyki tej właściwości można by uznać za właściwości dla „pokolenia 33” – *wspólne*? Drugie: jakie z kolei – za właściwości dla każdego z twórców – *odrębne*, decydujące o tym, co określane bywa mianem *differentia specifica*?

Na czoło właściwości wspólnych wysuwa się zakorzenienie – wszystkich trzech – w tradycji, w kulturze polskiej i chrześcijańskiej zarazem, podparte słowami wypowiedzi osobistych i zaświadczone głosami monografistów. U Góreckiego szczególne „przywiązanie do ojczystej ziemi i religii” – widoczne niemal we wszystkich jego utworach począwszy od *Ad Matrem* – akcentuje Krzysztof Droba³. Bohdan Pociąg nazywa to „wkorzeniem się w polskość, w to, co nazywamy ojczyzną”⁴. Adrian Thomas widzi w muzyce autora *Symfonii pieśni żałobnych* rzucającą się w oczy „tożsamość wpływów muzyki sakralnej i ludowej”⁵. Bujarski charakter swego patriotyzmu wyraził komponując w okresie stanu wojennego wzniosłą pieśń do słów Lechonia, *Da Bóg nam kiedy zasiąść w Polsce wolnej*,⁶ rodzaju swej religijności – komponując *Stabat Mater* do słów polskich. U Pendereckiego wpisywanie się w tradycję, o której mowa, odzywa się na przestrzeni całej twórczości związanej ze słowem – od *Psalmsów Dawida* (1959) po *Pieśni zadumy i nostalgii* (2011). Trudno znaleźć kompozycję religijną opartą na tekście łacińskim, w której

2 Międzynarodowa Konferencja *Pokolenie '33. Bujarski, Górecki, Penderecki*. Kraków 26-28 listopada 2013, Akademia Muzyczna w Krakowie. Instytut Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki, Katedra Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego.

3 K. Droba [wypowiedź w:] Beata Bolesławska-Lewandowska, *Górecki. Portret w pamięci*, PWM, Fundacja Universitatis Varsoviensis, Kraków, Warszawa 2013, s. 157.

4 B. Pociąg, *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2005, s. 31.

5 A. Thomas, *Górecki*, tł. E. Gabryś, PWM, Kraków 1998, s. 147.

6 Aleksandra Świątek, *Zbigniew Bujarski. Katalog tematyczny utworów*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005, s. 57.

by autor *Creda* nie wplótł jakichś motywów pieśni polskiej. W *Te Deum* (1980) zacytował hymn *Boże coś Polskę*, każąc go przy tym śpiewać do słów z czasów niewoli⁷.

Wszystkich trzech kompozytorów łączy zarazem rodzaj kulturowej przestrzeni, w której się urodzili i wychowali, małe miasteczka zagubione w przestrzeni Polski Południowej: śląskie Rydułtowy i dwa małopolskie, Muszyna (nad Popradem) i Dębica (nad Wisłoką). Wprawdzie dzieciństwo Góreckiego nie upływało w sielskiej atmosferze i uwiodło go Podhale, ale, jak określił to Eugeniusz Knapik: „Tatry kochał, jednak korzenie pozostawił na Śląsku”⁸. Wyznanie Bujarskiego dotyczące jego pierwszego miejsca na ziemi – może wzruszyć: „Moja ojczyzna – powiedział – to najpiękniejsza ziemia święta, [...] zawarta między Popradem a Dunajcem. [...] Nauczyła mnie miłości”⁹. Penderecki do Dębicy i do wspomnień z dzieciństwa wracał i wraca nie raz. Niedaleko stamtąd znalazł jednak nową „małą ojczyznę”; od niemal pół wieku sadi drzewa w Lusławicach nad Dunajcem.

Kolejnym źródłem pewnej – zróżnicowanej wprawdzie – ale wspólnoty przeżyć stała się, co zrozumiałe, zmienna historia zdarzeń dziejowych. Wszyscy trzej lata wczesnego dzieciństwa przeżywali w realiach Drugiej Rzeczypospolitej, lata dzieciństwa późnego – w ponurej aurze niemieckiej okupacji; Bujarskiemu i Pendereckiemu dane było przy tym bezpośrednio zetknąć się z grozą *holocaustu*. Naturalną radość młodości wszystkim trzem odebrały ponure – na inny sposób – lata stalinizmu w życiu codziennym i socrealistycznej indoktrynacji w sztuce. Lata dojrzałe – wobec częściowego uchylenia kurtyny na tak zwany świat wolny – przyniosły możliwość, przy szczęśliwych zbiegach okoliczności, samorealizacji twórczej. Pełna wolność nastąpiła dopiero jednak nie wcześniej, niż wraz z wkroczeniem twórczości w fazę późną.

Przy całej odmienności poszczególnych dróg twórczych, wszyscy trzej zetknęli się z paroma ciągami wydarzeń, które nie mogły nie pozostawić na nich jakiegoś wpływu. Myślę po pierwsze o Warszawskiej Jesieni, od 1956 roku obecnej w polskim życiu muzycznym, jako instancji o niezwykłej sile oddziaływania¹⁰. Wszyscy trzej byli zrazu jej aktywnymi, chłonącymi wszystko co nowe, słuchaczami,

7 „Ojczyznę wolną racz nam zwrócić, Panie.”

8 E. Knapik [wypowiedź w:] B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki...*, s. 63.

9 Zbigniew Bujarski [w:] A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, s. 108.

10 Por.: *Warszawska Jesień w zwiercadle polskiej krytyki muzycznej. Antologia tekstów z lat 1956-2006*, wybór tekstów K. Droba, Warszawa 2007.

a niebawem także kompozytorami piszącymi utwory festiwalowe. Od pewnego zaś czasu – owej „muzyki festiwalowej” kontestatorami. Po drugie, o trwającym równocześnie, niewątpliwie opiniotwórczym, dopingującym w określonym kierunku, paryskim systemie nagród i wyróżnień przydzielanych przez UNESCO. Wszyscy trzej przeszli przez niego z powodzeniem. Wreszcie, po trzecie – o doświadczeniu, w swoistej symbiozie – Spotkań Muzycznych w Baranowie. Miejscu znaczących prezentacji najnowszych utworów, swobodnej, niecenzurowanej wymiany zdań w cenzurowanej rzeczywistości i bliskich osobistych kontaktów. Można sądzić, że tak treści programowe jak i intelektualna atmosfera lat „baranowskich” (1976 do 1981)¹¹ w mniej lub więcej znaczący sposób mogła się wpisać w świadomość i podświadomość „pokolenia 33”. Tym bardziej, że Spotkaniom Baranowskim towarzyszyła pewna formacja teoretyczna ukształtowana już we wcześniejszej nieco Stalowej Woli, formacja krytyków (Leszek Polony, Andrzej Chłopecki, Krzysztof Droba), ogłaszających koniec paradygmatu awangardy daramszackiej i rodzenie się paradygmatu nowego, nastrojonego neo-romantycznie, neo-melodycznie i neo-lirycznie¹². Akcentującego obecność twórcy w dziele¹³.

3. Właściwości odrębne. Bycie sobą¹⁴. Nie ulega jednak wątpliwości, iż wyimaginowaną wspólnotę, którą nazywamy tu dziś „pokoleniem 33” (chyba wbrew intencjom i przekonaniom samych twórców), więcej momentów i aspektów wyodrębnia niż łączy. Mimo wielu wspólnych korzeni i pewnych faz wspólnych losów – myślę np. o wspólnej fascynacji, na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zachodnią awangardą – wszyscy przeszli wówczas przez dodekafonię, serializm, aleatoryzm i sonoryzm – pozostając sobą. Nie tylko dlatego, że z samej natury rzeczy, w chwili osiągnięcia dojrzałości rodzi się w osobowości twórczej tendencja do wyodrębniania się spośród innych, do objawienia własnej niepowtarzalnej twarzy, do bycia w pełni sobą.

11 Zob.: *Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie 1976*, red. L. Polony, PWM, Kraków 1978 oraz *Muzyka w muzyce. Spotkania muzyczne w Baranowie „Ars nova – Ars antiqua”, 1977*, red. T. Malecka i L. Polony, PWM, Kraków 1980.

12 Por.: Paweł Strzelecki, „Nowy romantyzm” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975, *Musica Iagellonica*, Kraków 2006.

13 Zob.: *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwałgier, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2004.

14 Por.: Krzysztof Penderecki, „Trzeba mieć odwagę być sobą...” *Artysta w labiryncie* [w:] K. Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Presspublica, Warszawa 1997, s. 23.

O niepowtarzalnej odrębności danej twórczości zdaje się przede wszystkim decydować sama natura i osobowość danego twórcy, rodzaj jego temperamentu, charakteru i wyobraźni. Gdyby się oprzeć na jednym z kilkunastu systemów rozróżnień rezonujących dziś wciąż jeszcze w badaniach nad strukturą osobowości – mam na myśli Gastona Bachelarda i krytykę tematyczną¹⁵ – mianowicie na systemie antycznym, wyróżniającym cztery temperamenty, można by bez szczególnego trudu, intuicyjnie, temperament Góreckiego nazwać cholerycznym, Bujarskiego – melancholicznym a Pendereckiego – sangwinicznym.

GÓRECKI. Starczy przekartkować właśnie wydany tom wspomnień o autorze *Symfonii „Kopernikowskiej”*¹⁶, a przede wszystkim zajrzeć na strony partytur, by nie mieć wątpliwości co do wyrażonej właśnie kwalifikacji. „To był furia!” – spointowała swoją wypowiedź Elżbieta Chojnacka¹⁷. Krzysztof Droba dookreślił wizerunek, wspominając Góreckiego „krańcowe stany emocjonalne”, rozgrywające się „między łagodnością a furią”¹⁸. Niektóre partytury wydają się stanowić wprost lustrzane odbicie charakteru ich autora. W *Muzyczce IV* brzmienie ma osiągnąć stan *furioso marcatisimo, ffff, prestissimo* i *con massima passione*. W *Ad Matrem* naprzeciw ekspresji *marcatisimo energico furioso con massima passione e gran tensione* staje naprzemiennie ekspresja określana jako: *tranquillissimo cantabilissimo delicatissimo affettuoso e ben tenuto*.

U BUJARSKIEGO trudno byłoby w charakterze muzyki znaleźć wyrażoną *expressis verbis* analogię do rodzaju temperamentu, gdyż autor *Lęku ptaków* nie zwykł stosować ekspresywnych didaskaliów. Na temperament z owych czterech klasycznych najbliższy melancholicznemu zdają się wskazywać niektóre własne refleksje kompozytora i wypowiedzi krytyków. W brzmieniu partytury nazwanej *Musica domestica* Tadeusz Kaczyński usłyszał ton „melancholijny”¹⁹. Andrzej Chłopecki odczytał z tego samego utworu nieco szerszą gamę charakterów: „wyczekiwanie, trochę rozterki, trochę melancholii i nostalgii, dużo ciepła”²⁰.

15 Zob.: Michał Głowiński *Tematyczna krytyka* [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński i in., Ossolineum, Wrocław 1988, s. 531 oraz *Francuska krytyka tematyczna*, „Pamiętnik Literacki”, 1971, z. 2.

16 B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki...*

17 E. Chojnacka [wypowiedź w:] B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki...*, s. 226.

18 K. Droba [wypowiedź w:] B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki...*, s. 161.

19 T. Kaczyński w dyskusji redakcyjnej, „Ruch Muzyczny”, 1977, nr 23.

20 A. Chłopecki, jak wyżej, „Ruch Muzyczny”, 1977, nr 23.

Sam autor, komentując własne utwory, nie szczędzi określeń naznaczonych pesymizmem i „wieczną niepewnością ziemskiego bytu”²¹.

Charakter sangwiniczny temperamentu Krzysztofa PENDERECKIEGO nazaczył niemal wszystkie jego utwory dynamizmem i zdecydowaniem, dążeniem ku pełni, bez chęci jej przekroczenia, choć nie bez wyjątków w tym względzie. Autor *Pieśni przemijania* stara się, aczkolwiek nie bez trudu, stosować zasadę sformułowaną niegdyś dowcipnie przez Jean Cocteau: „Posiadać takt w śmiałości to znaczy wiedzieć, o ile za daleko można się posunąć”²².

Wyraziste zróżnicowanie właściwości rzuca się w oczy oczywiście nie tylko w odniesieniu do temperamentów. Przy nadrzędnej wspólności przekonań w sferze wartości najwyższych znaczące stają się różnice indywidualne, decydujące o wyrazistej odmienności tak obrazu osobowości jak i charakteru samej muzyki. Odmienności współtworzące to, co zwykło się nazywać syndromem, czyli zespołem właściwości konstytutywnych danego twórcy.

U GÓRECKIEGO punktem wyjścia i oparcia – swoistą *arché* – była wiara o charakterze, który zwykło się nazywać ludowym. Wszystko świadczy o tym, że była szczególnie głęboka, szczerza i naturalna. A przy tym – nie „prywatna”. Jak to określił K. Droba, Górecki „wpisywał się w to co powszechne, w Kościół”²³. Polskość u tego „wnuka powstańca śląskiego”²⁴ miała także zabarwienie ludowe. „Uwielbiał wieś, krzątanie ludzi, wieczorne odgłosy gospodarstw góralskich, zwierzęta, ptaki” – wspomina żona²⁵. Pieśni zawarte w wielotomowym dziele Kolberga znał na pamięć; w rozmowie z Adrianem Thomasem nazwał je swoją „biblią”²⁶. Poglądy na świat i życie miał ustalone, w oczach wielu nawet „kategoryczne; wszystko było [u niego] albo czarne, albo białe”²⁷. Pociąg wyjaśnia: „Tak jego życie jak i sztuka zawiera [bowiem] w sobie mocny rdzeń moralny, kościec etyczny”²⁸. Naczelną kategorię sztuki stanowiła dla niego prawda wyrazu, wypowiedzana w sposób prosty i lapidarny, z ekspresją sięgającą

21 Z. Bujarski [wypowiedź w:] A. Świstak, *Bujarski...*, s. 90.

22 J. Cocteau, *Le Coq et L'Arlequin*, Éd. de la Sirène, Paris 1918.

23 K. Droba [wypowiedź w:] B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki...*, s. 157.

24 Joanna Wnuk-Nazarowa [wypowiedź w:] B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki...*, s. 383.

25 Jadwiga Górecka [wypowiedź w:] B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki...*, s. 24.

26 A. Thomas, *Górecki...*, s. 149.

27 Szymon Bywalec [wypowiedź w:] B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki...*, s. 434.

28 B. Pociąg, *Bycie w muzyce...*, s. 18.

przeciwległych krańców. Charakter liryczny wypowiedzi (nigdy epicki) podszyty bywa dramatyzmem, nierzadko o odcieniu tragicznym. Jej struktura nadrzędna posiada częściej kształt centryczny (np. *Refren*, pierwsza część *III Symfonii*, *Beatus vir*), niż finalny. Kompleksy brzmień częściej trwają niż dążą, częściej bywają ze sobą zderzane – niż zestrzajane. Nad tzw. *weiche Fügung* przeważa bez wątpliwości *harte Fügung*²⁹. Faktura – najczęściej o charakterze homorytmicznym i homofonicznym – oraz przebieg muzycznej narracji – są kształtowane przez myślenie wertykalne. Zdaniem monografisty Góreckiego, A. Thomasa, „ścisły kontrapunkt nie był dotąd [do *III Symfonii*] widocznym elementem warsztatu kompozytorskiego Góreckiego”³⁰. U genezy jego muzyki – oprócz polskiej muzyki ludowej i religijnej – stoi Bach i Chopin, Beethoven („dzięki niemu mogłem napisać swoje kwartety”³¹) i Szymanowski („tam gdzie podążał Szymanowski, zmierzam i ja”³²), a także Ives i Messiaen.

Wyraźnie odmiennie kształtuje się syndrom Zbigniewa BUJARSKIEGO. Wiara nie wysuwa się w jego dziele na miejsce znaczące, chociaż niewątpliwie jest w nim obecna, zaświadczona słowem („dla mnie muzyka jest modlitwą”³³); zdaje się mieć charakter szczególnie osobisty, nie eksponowany na zewnątrz. Górecki idzie śladem Bacha, Bujarski – Hugo Wolfa. Wprawdzie związany uczuciowo z ziemią rodzinną, sądecką – o czym była mowa – ani jednym taktem nie ukazał znajomości i zainteresowania dla jej folkloru. W swoich sądach i opiniach wyraźnie unika pewności siebie; pisząc kiedyś o własnej muzyce zapytywał sam siebie: „Gdzie przebiega granica między słusznością poczynać a stale nękającymi twórcę wątpliwościami?”³⁴ Myślę, że mamy prawo sądzić, iż naczelną kategorię sztuki upatruje Bujarski nie tyle w prawdzie wyrazu – co w pięknie, nie tylko, choć przede wszystkim – w pięknie brzmienia. Słowo „piękno” jawi się wielokrotnie w wypowiedziach słownych autora poematu o pięknej Peirene. Cykl *Ogrodów* sam nazywa „ucieczką w świat wyimaginowanego piękna, kontemplację natury”³⁵. Wypowiedzi muzyczne Bujarskiego noszą charakter łączący to, co liryczne, z tym,

29 Charakter łączenia poszczególnych elementów utworu: łagodny względnie ostry.

30 A. Thomas, *Górecki...*, s. 117.

31 A. Thomas, *Górecki...*, s. 178.

32 A. Thomas, *Górecki...*, s. 117.

33 Z. Bujarski [w:] *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej...*, s. 268.

34 Z. Bujarski [w:] A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, s. 125.

35 Z. Bujarski [w:] A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, s. 74.

co epickie, ale częściej epicko-opisowe niż epicko-fabularne. Jeśli zaś mogłaby być niekiedy mowa o fabule, to jej natura bywa wówczas z reguły tajemnicza, niejasna, niedookreślona, zaledwie domyślna. Strukturę nadrzędną utworów można by określić jako szeregowanie nieustannie ruchliwych (lecz ruchliwych „w miejscu”) dźwiękowych obrazów, łączonych ze sobą w sposób łagodny, na zasadzie nazywanej *weiche Fügung*. W jednej z rozmów z Teresą Malecką zdradził się: „W muzyce lubię eufoniczność”³⁶. Faktura swobodnie polifonizująca, bogata i zróżnicowana, opalizująca zmiennością barw, przez swoisty nadmiar ozdobności zdaje się niekiedy oscylować w stronę heterofonii. Jak kiedyś wyznał: „Chcę pisać muzykę nieskomplikowaną, prostymi dźwiękami, a zawsze mam poczucie, że czegoś tu jest za mało. Stale [więc] coś dodaję, zawsze coś komplikuję”³⁷. Narracja sprawia nieraz wrażenie (*Ogrody, Lęk ptaków*) zapisanej improwizacji o charakterze na pół onirycznym. Do kompozytorów sobie bliskich autor *Peirene* zalicza, co rozumiałe, francuskich impresjonistów i autora *Pieśni o nocy*. Trudno obronić się przed przekonaniem, że osobowość i muzyka Zbigniewa Bujarskiego bywa w niejednym aspekcie antytezą osobowości i muzyki Góreckiego.

I wreszcie PENDERECKI. Odrębność wyrazista wobec obu pozostałych uczestników „pokolenia 33”. Odpowiedzi na analogiczne pytania brzmią u niego niekiedy krańcowo odmiennie. Stosunek do spraw wiary bywał deklarowany przez autora *Pasji według św. Łukasza* (i co najmniej kilkunastu innych utworów sakralnych) wielokrotnie i z wymową jednoznaczną: „Moja sztuka wyrastając z korzeni głęboko chrześcijańskich dąży do odbudowania metafizycznej przestrzeni człowieka”³⁸.

„Przywrócenie wymiaru sakralnego rzeczywistości jest jedynym sposobem uratowania człowieka”³⁹. „Tylko *homo religiosus* może liczyć na ocalenie”⁴⁰. „Patrzmy na drzewo. Ono nas uczy, że dzieło sztuki musi być podwójnie zakorzenione: w ziemi i w niebie. Bez korzeni nie ostoi się żadna twórczość”⁴¹. Mówi tu wszędzie Penderecki jako twórca zaangażowany, zrazu jako walczący o miejsce dla *sacrum* w sztuce w przestrzeni

36 Z. Bujarski w rozmowie z T. Malecką (2002) [w:] T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2006, s. 148.

37 Z. Bujarski w rozmowie z T. Malecką (2002) [w:] T. Malecka, *Zbigniew Bujarski...*, s. 147.

38 K. Penderecki, *Passio artis et vitae* [w:] *Labirynt czasu...*, s. 68.

39 K. Penderecki, *Passio artis et vitae* [w:] *Labirynt czasu...*, s. 68.

40 K. Penderecki, *Elegia na umierający las* [w:] *Labirynt czasu...*, s. 40.

41 K. Penderecki, *Elegia na umierający las* [w:] *Labirynt czasu...*, s. 39.

publicznej, jako pierwszy, który odważył się sprzeciwić w tym względzie regułom totalitarnego ustroju. Własne, osobiste wyznania wiary wyczytać trzeba dopiero z muzyki samej. Autor *Creda* niejednokrotnie tekst liturgicznie do danego utworu przynależny dopowiada jakąś frazą wyrażającą uczucia osobiste. Już *Pasję* zamknął tekstem dodanym: *In Te, Domine speravi*; w *Pieśniach zadumy i nostalgii* między dwoma pieśniami znalazła się niespodziewanie apostrofa do Matki Bożej. Rodzaj swego bardzo szczególnego zakorzenienia w polskości wyraził najdobitniej w jednej z rozmów lusławickich: „Kocham Polskę – powiedział wówczas – jaka powinna być. W którą wierzył mój dziadek na przykład. Która istnieje w literaturze, ale nigdy nie istniała w rzeczywistości. O takiej właśnie Polsce marzę”⁴². Wspomniany właśnie cykl pieśni – *Powiało na mnie morze snów* – skomponowany do wybranych przez siebie tekstów polskich poetów – nazwać można „pieśniami o ojczyźnie”. Ale podobnie jak Bujarski a diametralnie inaczej niż Górecki, z polskim folklorem ani razu nie odważył się wejść w kontakt. Chyba ma jeszcze zbyt dobrze w pamięci muzykę czasów socrealizmu, pisaną według zasady: „socjalistyczna w treści, narodowa w formie”. Natomiast nie raz autor *Polskiego Requiem* wyrażał swoje poczucie przynależności do *matrimonium* szerszego: do kultury śródziemnomorskiej⁴³. Rymują się z tym poczuciem głęboko zakorzeniony w poglądach na świat i życie ekumenizm i wyrazista anty-ortodoksja⁴⁴. „Kusi mnie zarówno *sacrum* jak *profanum*, Bóg i diabeł, wzniosłość i jej przekraczanie” – zwykł mawiać⁴⁵. A nieraz dawał już znać, że bliska jest mu, choćby z przekory, wszelka herezja. Naczelną kategorią sztuki zdaje się być u Pendereckiego sensowność wypowiedzi twórczej, wynikająca z logiki muzycznej narracji. Jej charakter obejmuje wszystkie trzy tradycyjne rodzaje wypowiedzi: epicki, dramatyczny, a ostatnio – coraz częściej w roli wiodącej – zarazem liryczny. Struktura nadrzędna utworu ma często charakter struktury finalnej, nastawionej na cel, do którego nurt brzmienia zmierza, poprzez kolejne fazy i kulminacje. Faktura niemal z reguły bywa polifoniczna, szczególnie chętnie wyrażana poprzez wyrazisty dialog, a jedynie dla kontrastu – poprzez instrumentalne

42 K. Penderecki, *Penderecki. T. 1, Rozmowy lusławickie*, rozmawiał Mieczysław Tomaszewski, Bosz, Olszanica 2005, s. 197.

43 K. Penderecki: „Widziałem siebie, jako wychowanka kultury śródziemnomorskiej...”. *Passio artis et vitae* [w:] *Labirynt czasu...*, s. 66.

44 K. Penderecki, „Kultura śródziemnomorska, która jest moim domem [...] powstała właśnie z ożywczego połączenia najróżniejszych elementów i wpływów”. *Drzewo wewnętrzne* [w:] *Labirynt czasu...*, s. 13.

45 K. Penderecki, *Drzewo wewnętrzne* [w:] *Labirynt czasu...*, s. 13.

monologi. „W gruncie rzeczy – wyznał – jestem kontrapunkcistą. Ja słyszę linearnie. Wertykalna muzyka mnie zanadto nie interesuje...”⁴⁶. U genezy muzyki własnej znaleźć można u niego – z wyjątkiem folkloru – wszystko, począwszy od gregoriańskiego chorału, polifonii renesansowej i muzyki baroku. Miejsce wyróżnione zajęła w pewnym momencie, jak wiadomo, muzyka późno-romantycznego symfonizmu, od Brucknera i Wagnera po Mahlera, a nawet i Szostakowicza. Miejsce szczególne – muzyka chasydów, zatrzymana w pamięci z czasów dzieciństwa: „Ja się wychowałem – wspominał – otoczony światem żydowskim. Pamiętam śpiewy, które dobiegały z żydowskich bóżnic, mam tę muzykę w uchu”⁴⁷. Może nieco zadziwić nieobecność – wśród wszystkich tych źródeł inspiracji – muzyki Chopina, która tak dla Góreckiego jak i Bujarskiego stanowiła jeden z ważnych punktów wyjścia i oparcia.

4. Z fazy na fazę. Dla pełni obrazu spojrzeć warto na całość sytuacji jeszcze w dwu porównawczych perspektywach. Po pierwsze: w perspektywie ukazującej zróżnicowanie twórczości poszczególnych kompozytorów w zależności od fazy ich drogi twórczej⁴⁸. Po drugie: w perspektywie różnicującej rodzaj narracji muzycznej, poprzez jaką dany kompozytor zwykł się wypowiadać, jaka stanowi jego właściwość szczególną.

Spojrzenie w pierwszej perspektywie wnosi pewne zadziwienie. Ukazuje niekiedy większą różnicę między muzyką pochodzącą z różnych faz twórczości tego samego kompozytora niż między twórczością innych kompozytorów danej fazy. Dotyczy to przede wszystkim początkowych faz twórczości, w których podobieństwo wynikało z zafascynowania całego pokolenia technikami, które były *en vogue*, nagle dostępne. Dopiero później, z fazy na fazę, różnice się pogłębiały, chociaż przede wszystkim w odniesieniu do techniki i stylu. U wszystkich trzech uczestników pokolenia widoczne stały się – dokonujące się z fazy na fazę – jeśli nie przełomy, to w każdym razie znaczące przemiany sposobu wypowiedzi. Wraz z każdą nową fazą dochodziły do głosu wyrażenie nowe aspekty, zmieniające charakter danej twórczości.

46 K. Penderecki, *Penderecki. T. 1, Rozmowy łusławickie...*, s. 200.

47 K. Penderecki, *Passio artis et vitae...* [w:] *Labirynt czasu...*, s. 79.

48 Por.: Mieczysław Tomaszewski, *Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans „Res Facta Nova”*, 2010, nr 11 (20), s. 81-90 oraz tenże, *O drodze twórczej, jej progach i fazach, przemianach i fiksacjach – po raz wtóry* [w:] *12 spojrzeń na muzykę polską wieku apokalipsy i nadziei*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011, s. 23-34.

Faza twórczości *wczesnej*, przypadająca na dwudzieste lata życia, obejmująca m.in.: *Symfonię 1959*, *Genesis* (1962) i *Refren* (1965) Góreckiego, *Krzewy płonące* (1959), *Strefy* (1961) i *Contraria* (1965) Bujarskiego, *Psalmy Dawida* (1958), *Tren* (1960) i *Polimorfię* (1961) Pendereckiego... U wszystkich trzech przeważa adaptacja przejętych z Zachodu technik i eksperymentowanie szukające własnych rozwiązań.

Faza twórczości *dojrzałej*, przypadająca na lata trzydzieste kompozytorskich życiorysów: *Ad Matrem* (1971), *El hombre* (1969-73), *Pasja według św. Łukasza* (1966), czyli pierwszy przełom, naznaczony dojściem do głosu podmiotowości i duchowości wypowiedzi twórczej, w znacznym stopniu dzięki sięgnięciu po znaczące słowo.

Faza twórczości *szczytowej*, wypełniająca życiorysów lata czterdzieste: *Symfonia pieśni żałobnych* (1976), *Similis Greco* (1979), *Raj utracony* (1976-78), czyli kolejna przemiana charakteru wypowiedzi, dzięki wejściu w dialog z jakąś odzyskaną lub napotkaną tradycją.

Faza twórczości *późnej*, następująca zazwyczaj po przejściu przez życie w jakiejś postaci smugi cienia: *Recitativa i Ariosa. Lerchenmusik* (1984-86) i *Małe Requiem dla pewnej polki* (1993), *Pawana dla „oddalonej”* (1994) i *Lęk ptaków* (1993-95), *Czarna maska* (1986) i *Pieśni przemijania* (2005). Wyrazista odmienność wobec tego co dotychczasowe. Solilokwialność, filozoficzne spojrzenie na rzeczywistość, „nostalgia i zaduma”.

5. Indywidualna odmienność sposobu narracji. Na koniec – druga z zapowiedzianych perspektyw, dotycząca rodzaju muzycznej narracji, wyróżniającej wypowiedzi danego kompozytora, dla niego konstytutywnej.

Każde dzieło sztuki zdaje się posiadać cztery warstwy, pozwalające rozpatrywać je w czterech aspektach, zależnie od formo- i charakterotwórczej dominacji w nim jednej z nich. Istnieją więc utwory *a priori* foniczne (jak *Ionisation* Varèse'a lub *Fluorescencje* Pendereckiego), *a priori* strukturalne (jak *Kunst der Fuge* Bacha lub *Struktury* Bouleza), *a priori* emotywnie (jak *Kindertotenlieder* Mahlera lub *Ad Matrem* Góreckiego) i *a priori* semantyczne lub topoidalne (jak *IV Symfonia* Ivesa czy Pendereckiego *Czarna maska*). Otóż narracja czyli mowa muzyczna, poprzez którą wypowiada się Górecki, nosi od pewnego momentu charakter wyrażenie *emotywny*, czyli wyrażający emocje; ta którą posługuje się najczęściej Bujarski – ma charakter *foniczny*, czyli skoncentrowany na jakości materiału brzmieniowego, a sposób wypowiedzi Pendereckiego z biegiem lat

nabiera charakteru coraz bardziej *topoidalnego*, czyli nastawionego na przekazywanie przesłań poprzez odwoływanie się do uniwersalnego alfabetu idiomów i toposów kultury.

Nieco szczegółowiej. Narracja **emotywna**, jaką wypowiada się GÓRECKI, sięga absolutnego emocjonalnego *extremum*. Nikt inny nie pozostawił na stronach swoich partytur takiej ilości i takiej intensywności określeń ekspresywnych, jak w wielu swych utworach – szczególnie tych z fazy dojrzałej i szczytowej – autor *Canticum graduum*, *Ad Matrem*, *Drugiej* i *Trzeciej Symfonii*. W niektórych utworach nie wystarczały mu określenia w rodzaju *con passione*, *con tensione*, *con espressione*, wzmacnia je nakazując grać *con massima passione*, *massima espressione*, *con gran tensione*. Nie wystarczyło mu *cantabile*, *tranquillo*, *delicato*, muzyka musiała zabrzmieć *cantabilissimo*, *tranquillissimo*, *delicatissimo* (por. przykł. 1, s. 22). Żadna inna muzyka wchodząca tu w grę nie wywołała tylu i tak krańcowych reakcji zapisanych przy zetknięciu się z nią; mowa więc w dokumentach recepcji na przykład o jej „żarliwości”, „wywoływaniu wzruszenia”, „chwytności za serce”. Joanna Wnuk-Nazarowa reakcją na wysłuchanie w Baranowie Sandomierskim *Symfonii pieśni żałobnych* utrwaliła zwrotem: „Zaczęliśmy płakać, wpadliśmy w stan uniesienia”⁴⁹. Andrzej Chłopecki w relacji odrębnej mówił po latach o tym pierwszym spotkaniu z *III Symfonią*, jako o „momencie wstrząsu”; konkludując: „jej wysłuchanie poraziło nas”⁵⁰. Jedną z wykonawczyń partii wokalne, Zofia Kilanowicz, wspominała po latach: „Studiując utwór płakałam jak bóbr”⁵¹. Narracja muzyczna w utworach BUJARSKIEGO, nazwana tu **foniczną**, wywołuje również reakcje, ale innej natury. Zasłuchaniu w muzykę *Ogrodów*, *Lęku ptaków* czy *Peirene* towarzyszy najczęściej zadziwienie nad charakterem i pięknem samego brzmienia, przenoszącego słuchacza w sferę poetycką, istotnie w jakiś „zaczarowany ogród” (por. przykł. 2, s. 23). Jeśli pominąć utwór w tym względzie wyjątkowy, *Pawanę dla „oddalonej”*, to wrażenia, jakie dokumentuje historia recepcji nie tyczą sfery emocjonalnej a sensualnej i imaginacyjnej. O „bogatej [...] szacie orkiestrowej i postimpresjonistycznym kolorycie, dusznej, fantastycznonirycznej [...] atmosferze” *Ogrodów* pisze Leszek Polony⁵².

49 J. Wnuk-Nazarowa [wypowiedź w:] B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki...*, s. 380.

50 A. Chłopecki [wypowiedź w:] B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki...*, s. 416.

51 Z. Kilanowicz [wypowiedź w:] B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki...*, s. 241.

52 L. Polony, *Ostatnie dni festiwalu*, „Gazeta Krakowska”, 1990, nr 222. Cyt. za: A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, s. 74.

(19)

5 3 5 **TEMPO** $\text{♩} = 66-69-72$ 3 7

~~tranquillissimo - cantabile - *Stretto*~~
~~affettuoso - sostenuto - LEGITISSIMO~~

Fl. 1.2. *3.4.* **P.G.** *mp*

fg. 1.2. *cf. 1.2.* *1.2. muto in foghetti*

cr. 1.2. *3.4.* *mp*

ar. *mp*

pf

Vn. I. *mp*

Vn. II. *mp*

P.G. *dir.* *mp*

VL *mp*

VC *dir.*

Vb.

7

x) to cresc. odnosi się tylko do VL
 this crescendo Direction refers only to VL

Przykł. 1. Henryk Mikołaj Górecki, *Ad Matrem* op. 29 na sopran solo, chór mieszany i orkiestrę (PWM, Kraków 1972, s. 17). *Delicatissimo/furioso*

The image shows a handwritten musical score for the piece "Ogrody" by Zbigniew Bujarski. The score is arranged in systems of staves. The top system includes a Flute (Fl) staff with a dynamic marking of *mp* and a section marked "4 A". Below it are staves for Clarinet (Cl) and Bassoon (Fg). The middle section features a Bassoon (Cr) staff with a dynamic marking of *ppp* and a section marked "A". The bottom section includes staves for Violin (Viol), Viola (Vcl), and Cello/Double Bass (Vclon), with dynamic markings of *ppp* and *p*. The score is written in a clear, legible hand with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Przykł. 2. Zbigniew Bujarski, *Ogrody* (faksymile rękopisu, s. 4)

O „wysublimowanych współbrzmieniach i bogatej paletce barw [...] przesuwających się wolno muzycznych obrazów” w *Kwartecie „na Wielkanoc”* mówi Wojciech Widłak⁵³. Małgorzata Woźna muzykę *Lęku ptaków (I)* odebrała jako „czarowny i subtelny świat brzmień”⁵⁴. Brzmienie *El hombre* Tadeusz Zieliński dookreślił jako „barwne, zmysłowe, pełne przepychu, a zarazem nasycone ekstazyką ekspresją”⁵⁵. Wśród samookreśleń swej sztuki dokonanych przez kompozytora trafić można na zdania: „Barwa, to niezmiernie ważny element, który kocham”⁵⁶. Monografista Bujarskiego, Teresa Malecka, nie ma wątpliwości, iż „jego muzyka wyczulona jest niezwykle na barwę”, która jest u niego „elementem formotwórczym”⁵⁷.

Określić charakter nadrzędny narracji muzycznej Krzysztofa PENDERECKIEGO – wobec spektakularnej wprost zmienności sposobów jego wypowiedzi – niełatwo. Nazwanie jej **topoidalną** wynika z przekonania, że mimo owej zmienności, we wszystkim, co komponował i komponuje, naczelną i nadrzędną jest myśl, idea, sugestia, słowem „przesłanie” niesione przez dźwięki (i wybrane przez siebie słowa) skierowane do tych, którzy na muzykę autora *Trenu*, *Pasji* i *Kadiszu* są otwarci. Penderecki wpisuje się swoją twórczością w ten nurt europejskiej muzyki, któremu patronują Beethoven i Mahler – Mahlerowi ujęcie monograficzne poświęcił Constantin Floros, obdarzając swoją książkę tytułem *Musik als Botschaft*⁵⁸. Przesłania Pendereckiego – natury religijnej i patriotycznej, humanistycznej i estetycznej – odczytywać można z jego utworów poczynawszy od *Psalmsów Dawida* i *Strof do Pieśni przemijania* i *Pieśni zadumy i nostalgii*. Nadrzędne brzmi: „Sztuka powinna być źródłem trudnej nadziei”⁵⁹. Mówiąc o przesłaniach natury estetycznej mam na myśli również idee – wyrażane poprzez sugestywne metafory – np. te mówiące o możliwości „otwarcia drzwi za sobą”, czy konieczności „zbudowania arki” dla ocalenia wartości najwyższych, o potrzebie „wchłonięcia wszystkiego co w muzyce zaistniało” i o „niezbędności syntezy” (por. przykł. 3, s. 25-26)⁶⁰.

53 W. Widłak, *Z Filharmonii*, „Gazeta Krakowska”, 1994, nr 50. Cyt. za: A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, s. 76.

54 M. Woźna, *VII Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich. Ptaki polskie*, „Dziennik Polski”, 1995, nr 136. Cyt. za: A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, s. 83.

55 T.A. Zieliński w dyskusji redakcyjnej, „Ruch Muzyczny”, 1974, nr 23.

56 Z. Bujarski w rozmowie z T. Malecką. T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Uwagi o drodze twórczej kompozytora-malarza* [w:] A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, s. 13.

57 T. Malecka [w:] A. Świstak, *Zbigniew Bujarski...*, s. 7.

58 C. Floros, *Musik als Botschaft*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1989.

59 K. Penderecki, *Passio artis et vitae...* [w:] *Labirynt czasu...*, s. 68.

60 Idea niezbędności syntezy bywała przez Pendereckiego – w latach twórczości późnej – przywoływana szczególnie często. Zob. np.: K. Penderecki, *Drzewo*

Mieczysław Tomaszewski, „...nad „pokoleniem 33”

The musical score is for a large orchestra and vocal soloist. It features complex rhythmic patterns with time signatures of 2/4 and 4/4. The instrumentation includes Oboe, Cor Anglais (with sord.), Trumpets, Trombones, Timpani, Percussion (Campane tubolari, Tamtam), Piano, Arpeggiator, Soloist, and a Chorus. The vocal soloist part includes the Latin text: "no bi lem qua-li-ter redemptor or bis im mo". The score is marked with various dynamics such as ppp, p, and mf.

Przykł. 3. Krzysztof Penderecki, *Credo: Crucifixus* (Schott Musik International, Mainz 1998, s. 46-47)

wewnętrzne [w:] *Labirynt czasu...*, s. 12-15: „Kierowało mną pragnienie syntezy, chęć scalenia natłoku doświadczeń, jakie są udziałem współczesnego człowieka...”, „Świadome nawiązanie do tradycji stało się dla mnie szansą przezwyciężenia tego rozdzwiewu między artystą i odbiorcą...”. Drogę ku osiągnięciu tego celu stanowiło: „odzyskać prawdziwy i naturalny – uniwersalny język muzyki...”

36

Ob. 1

Cl. 1

Cr. 3/4 (con sord.)

Cr. 1/2 nella sala

Perc. Tamtam

Pf.

Solo S. 2

Coro S.

Coro A.

Coro B.

VI. I

VI. II

Vc.

Ch.

tus vi ce ril.

lu du, có zem ci u czy nil Wdzy mem zas mu cil

lu du, có zem ci u czy nil lu du, mój

Lu du, mój lu

Przykł. 3 cd.

Niektóre z utworów autora *Polskiego Requiem* przynoszą bezpośrednią reakcję na wydarzenia i mogą być nazwane „muzyką zaangażowaną”. „Komponując *Requiem* chciałem zająć stanowisko, opowiedzieć się po której jestem stronie” – powiedział w rozmowie z Małgorzatą Janicką-Słysz⁶¹. Ale nie nazwałbym siebie kompozytorem politycznym – określił się kiedy indziej. I dodał, że zaznacza tylko swoją obecność w historii.

6. W stronę tego, co transcendentne. Dla wszystkich trzech kompozytorów współtworzących zespół nazwany tu „pokoleniem 33” muzyka stała się mową, niosącą – na sposób czy to emotywny, czy foniczny, czy topoidalny – nie tylko mniej lub więcej wyrazisty zapis reakcji na świat i życie, ale zarazem mniej lub więcej głęboki ślad próby dotknięcia tego, co w życiu człowieka i dziejach świata – transcendentne. W dzieje muzyki polskiej, europejskiej i światowej muzyka Henryka Mikołaja Góreckiego, Zbigniewa Bujarskiego i Krzysztofa Pendereckiego wpisały się, jako na sposób odmienny niosące „dobrą nowinę”, o tym, że najwyższe wartości – nazywane niekiedy transcendentaliami – wbrew pozorom, nie straciły na znaczeniu i aktualności.

Być może, iż za lat kilkadziesiąt szlak wytyczony przez tych trzech nazwie ktoś szlakiem czy nurtem polskiego muzycznego transcendentalizmu?

Kraków, 11 listopada 2013

61 K. Penderecki w rozmowie z M. Janicką-Słysz, *W poszukiwaniu siebie*, „Studio”, 1993, nr 8.

In Wonder and Contemplation on “the Generation of 33”

Summary

The very title of the symposium, “The Generation of 33” is an imposition, indeed a provocation, to at least attempt a discussion of this generational common ground. This, in turn, makes one listen to and read the music of the generation’s composers in a way that would answer the mutually complementary questions: 1/ what features can be seen as *common* for “the Generation of 33”? 2/ and, conversely, which of these are *individual* for each of the artists?

Common features. Chief among these is their “rootedness” in tradition: in Christian as well as Polish culture, supported by their own statements and further witnessed to by monographers. In Górecki, the emphasis is on his “particular affinity to his native land and religion,” visible in almost all of his works beginning with *Ad Matrem*, often described as “taking roots in Polishness, in what we call our country” and “the obvious identity of influence of sacred and folk music.” Bujarski has clearly established the character of his patriotism by composing, during the period of martial law in Poland, a lofty song to a poem by Lechoń (“God let us sit at a table in free Poland one day”). In Penderecki, this is his place in tradition: this place is a constant element of his *oeuvre*, or at least of his works; there is not a single sacred composition based on a Latin text where the author of *Credo* would not insert a *motif* of a Polish song. At the same time, the three are united by a kind of cultural space in which they were born and bred: small towns lost in the expanse of Southern Poland: Rydułtowy in Silesia, and Muszyna and Dębica in Lesser Poland. A series of historical events is another source of their somewhat varied unity. All three lived their earliest childhood in Poland’s Second Republic, and their later childhood in the gruesome aura of German occupation; in fact, Bujarski and Penderecki found themselves at close quarters with the horror of the holocaust. The natural joy of youth was spoiled for them by the differently gruesome years of Stalinism in everyday life and of socialist-realist indoctrination in art. Their mature lives brought opportunities for creative self-realization due to “cracks in the Iron Curtain” that, with a little bit of luck, eventually opened into the so-called free world. Full freedom only was theirs when the three entered the late phase of their creative work. They all came in contact with several courses of events that could not

have left no mark. Foremost among these were the festivals of the Warsaw Autumn series. They participated first as members of the audience, avidly taking in all the novelty; soon, too, they began writing for the festival. All three also took part in the cycle of Musical Meetings at Baranów where a number of significant pieces were presented for the first time and where free and uncensored exchange was possible in a censored reality.

Distinctive features. Being oneself. It is beyond any doubt that this imaginary community referred to here as “the Generation of 33” has more individual than common moments and aspects. Despite their common roots and a certain community of experience (they all went through their phase of fascination with the Western avant-garde; they “did” dodecaphony, serialism, aleatorism and sonorism), their unique discreteness seems to stem from the very nature and the personality of each of the artists, the type of his temperament, character and imagination (Górecki’s temperament may be called choleric; Bujarski’s, melancholic; and Penderecki’s, sanguine). This allows a comparative approach to the constitutive properties of the personalities and the output of all three; properties that combine to create their clearly divergent syndromes.

In GÓRECKI, his point of vantage and of departure, his individual *arché*, was faith of a type that is usually referred to as folk-like; particularly deep, earnest and natural and certainly not “private.” His Polishness was also of folk-like variety. He knew by heart the songs from the celebrated Kolberg collection (“my Bible”). His views on the world and on life were stable and, for some, highly categorical. Truth of expression was, for him, a primary category of art, expressed in a simple and concise way, with expression reaching extreme polarity. The lyrical character – never an epic one – of his utterance was underscored by drama, often of a tragic type. More often than not, its principal structure is circular; complexes of tone persist last rather than strive, they are confronted with each other (*harte Fügung*) rather than attuned. The texture is usually homorhythmic and homophonic; the course of musical narration is shaped by vertical thinking. This music has its genesis – apart from Polish folk and religious tunes – in Bach and Chopin; also in Beethoven, Szymanowski, Ives and Messiaen. The faith of Zbigniew BUJARSKI does not come to the fore; it seems to be of a particularly intimate type. The composer is strongly attached to his native land, although he exhibits no interest in its folklore.

He clearly eschews assuredness in his judgements and opinions, and he sees the principal category of art in the beauty of tone. He combines the lyrical and the epic, although it is the epic of description rather than the epic of story. If there is a story, its nature is usually mysterious and oblique. The basic structure of his works consists in series of musical images, combined on a *weiche Fügung* principle. The texture is freely polyphonic, rich and varied; its excess of ornamentation makes it touch upon heterophony. PENDERECKI clearly diverges from the other two members of "the Generation of 33". The position of the author of *St Luke Passion* towards his faith has been expressed at numerous instances and with some consistency: "Growing from its deeply Christian roots, my art strives to restore man to his metaphysical space." This is stated by Penderecki the engaged artist: initially engaged in the struggle for the place of the sacred in art in the public space and the first to challenge, in this respect, the rules of a totalitarian system. His own and personal confession of faith can be deciphered in his music alone. Penderecki's peculiar rootedness in Polishness has been most clearly stated in one of his conversations at Luślawice: "I love a Poland that exists in literature, one that has never existed in the real world. This is the Poland of my dreams." Yet similarly to Bujarski and radically differently from Górecki, he has never made contact with Polish folklore. He has repeatedly stated his allegiance to a broader *matrimonium*, that of Mediterranean culture. He has stressed his ecumenism and his evident anti-orthodoxy. The sense of his artistic expression derived from the logic of musical narrative is the primary category of his art. The basic structure of his work is usually that of a final, teleological structure; his texture is usually polyphonic, and he likes to express it in a clearly-defined dialogue. With the exception of folklore, the genesis of his music may stem from almost anything, from medieval plainsong, renaissance polyphony, baroque music. At some point, late-romantic symphonism took an exalted place; chassidic music, preserved in memory since his childhood, was a particular element. Among all those inspirations, Chopin's music may be a notable absence.

Individual difference in type of narration. According to the system of integral interpretation, each work of art seems to consist of four layers, and its character is determined by the domination of any of these. Thus there may exist *a priori* phonic pieces (such as Penderecki's *Fluorescences*), *a priori* structural (such as Berlioz's *Structures*), *a priori* emotive (such as Górecki's *Ad Matrem*) and

a priori topoidal (such as Penderecki's *Black Mask*). And the narration that is used by Górecki has, from a certain point, an *emotive* character, i.e. expressing feelings; Bujarski's is *phonic* rather than anything else, i.e. focusing on the quality of the musical material, while Penderecki's utterances become, with time, increasingly *topoidal*, i.e. directed at presenting a message by referring to a universal alphabet of culture. The **emotive** narration of GÓRECKI attains absolute extremities of feeling. Nobody has left as many as intense expressive indications in his scores as the author of *Third Symphony*. No other music described here has triggered so many extreme reactions at impact. Musical narration in the works by BUJARSKI, referred to as **phonic**, produces a response of a different nature: it is surprising in the character and, often, in the beauty of tone itself. PENDERECKI's narration is termed **topoidal** for the reason that whatever he has produced is dominated by a "message" carried by the words of the music for those who are receptive to the music of the author of *Threnody*, *Passion* and *Kaddish*. And the fundamental message is: "Art should be the source of difficult hope." **Towards the transcendent**. For all three composers who make up the aggregate referred to here as "the Generation of 33," music is speech that carries – be it emotive, phonic or topoidal – varying traces of attempts to put one's finger on whatever is transcendent in man's life and world's history as well as a more or less lucid record of reaction to world and life. This music has become inscribed into the history of Polish, European and World music as a different way of expressing the Good News that the most exalted values, sometimes referred to as transcendentals, have lost nothing of their significance and their actuality – despite all appearances.