

Małgorzata Janicka-Słysz

Akademia Muzyczna w Krakowie

Pokolenie '33 wobec Karola Szymanowskiego*

Wprowadzenie

W roku 1937 24-letni młody Witold Lutosławski napisał artykuł *Tchnienie wielkości*, będący osobistym wspomnieniem po śmierci Karola Szymanowskiego¹, a zarazem hołdem złożonym ojcu polskiej muzyki nowej. W okresie międzywojennym mit twórcy *Stabat Mater* i *Harnasiów*, postaci przywódczej i charyzmatycznej, został utrwalony – zwłaszcza przez pokolenie młodych kompozytorów. Po latach Lutosławski będzie wspominał: „Kiedy w wieku jedenastu lat [rok 1924] usłyszałem *III Symfonię* [Szymanowskiego], cała nowoczesna muzyka, świat XX wieku nagle otworzył się przede mną. [...] Czułem się niemal zamroczony, działało to jak narkotyk”². Przypomnijmy, że nowatorskie cechy *III Symfonii* „*Pieśni o nocy*” ujawniają się głównie

* Podstawą niniejszego artykułu jest referat wygłoszony na konferencji naukowej *Pokolenie '33: Bujarski, Górecki, Penderecki*, zorganizowanej przez Katedrę Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego w Akademii Muzycznej w Krakowie, 26-28 XI 2013.

1 Zob. Witold Lutosławski, *Tchnienie wielkości*, „Muzyka Polska”, 1937, nr 3.

2 Balint Andras Varga, *Lutosławski Profile*, cyt. za: Zbigniew Skowron, *Estetyka sformalizowana Witolda Lutosławskiego* [w:] *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego. Studia*, red. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2000, s. 18-19.

w jej warstwie brzmieniowej, w wyrafinowanej kolorystyce orkiestrowej, w narracji fakturalnie wysublimowanej. W procesie emancypacji brzmienia Szymanowski wybiegł daleko poza śmiałe barwowo pomysły Strawińskiego czy Ravela, uzyskując fantastyczne efekty brzmieniowe, będące – jak na ówczesne czasy – zjawiskiem innowacyjnym. Lutosławski nie ukrywał związków z linią kolorystów: Szymanowski – Debussy – Strawiński – Bartók: „Łączy mnie z tą muzyką” – stwierdzał – „[...] wrażliwość ucha na współbrzmienie, przekonanie o potędze melodyki i tematyki melodycznej, a poza tym zamiłowanie do wielkich form zamkniętych [...]”³.

Pomimo tak mocnego zauroczenia *III Symfonią*, Lutosławski dość szybko nabrał dystansu do autora *Harnasiów*. Tłumaczył to tak: „zareagowałem przeciwko Szymanowskiemu – zacząłem się przeciwstawiać nadmiernie romantycznym, ekspresjonistycznym cechom jego muzyki. Były mi one wówczas obce”⁴. Wielu polskich kompozytorów przeżywało podobną ambiwalencję: „Szymanowski – tak, jego muzyka – nie”, odcinając się tym samym od z ducha romantycznych, a w ich rozumieniu mało postępowych i mało oryginalnych utworów kompozytora. Niewielu, jak Tadeusz Baird, uważało się za bezpośrednich jego kontynuatorów. Ale „czar Szymanowskiego – jak pisał Stefan Kisielewski – działał: najzawziętsi zwolennicy antyromantyzmu robili wyjątek: magia osobowości i magia kreacji muzycznej okazywała się wtedy nieodparta”⁵. Sam autor jednak zaznaczał: „nigdy nie lubiłem programowej ekstazy ani ekshibicjonistycznego liryzmu, ani wreszcie szemrzącego i szeleszczącego impresjonizmu – kochałem się w Prokofiewie z *Suity scytyjskiej*, w Strawińskim ze *Święta wiosny*, entuzjazmowałem bezpardonową rąbanką dynamiczną [...]”⁶. Odkrywanie Szymanowskiego – zdaniem Kisielewskiego „geniusza rozproszonego” – było procesem złożonym i rozciągniętym w czasie⁷.

3 Tadeusz Kaczyński, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Wydawnictwo TAU, Wrocław 1993, s. 21.

4 T. Kaczyński, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim...*, s. 19.

5 Stefan Kisielewski, *Muzyka i mózg. Eseje*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974, s. 50.

6 S. Kisielewski, *Muzyka i mózg...*, s. 50.

7 Ciekawe, że Witold Maliszewski, u którego kształcił się Lutosławski, krytykował nowatorskie koncepcje z początku XX wieku i w sposób negatywny wypowiadał się o Szymanowskim, twierdząc, iż to talent zdegenerowany; będąc zwolennikiem romantycznych idei kompozytorów rosyjskich, nie wysłuchał romantycznego głosu w muzyce autora *Stabat Mater*.

Szymanowski w Pokoleniu '33

W latach międzywojennych tylko Szymanowski zbudował program, w którym określił – i to w sposób wyrazisty i systemowy – jaka ma być polska muzyka nowa, będąc narodową, lecz nie prowincjonalną, i wpisując się w przestrzeń szeroko pojętego *universe of humanism*. Na tym programie wychowali się kompozytorzy – nauczyciele Góreckiego, Bujarskiego i Pendereckiego. Głos Szymanowskiego mógł zostać przekazany Góreckiemu niejako rodzinnie – „po mieczu”: Bolesław Szabelski, u którego studiował Górecki, był uczniem autora *Króla Rogera*. Także Stanisław Wiechowicz uczył swych podopiecznych, m.in. Zbigniewa Bujarskiego, nowoczesnego warsztatu kompozytorskiego na partyturach utworów Szymanowskiego. Wspominała o tym Krystyna Moszumańska-Nazar, która w świat muzyki współczesnej wchodziła, dzięki Wiechowiczowi, traktem wyznaczonym przez Szymanowskiego w *II Kwartecie smyczkowym* oraz *III Symfonii „Pieśni o nocy”*. Natomiast Artur Maławski skupiał się na problemach warsztatowych i technice komponowania. Penderecki zetknął się z Wiechowiczem na ostatnim roku studiów, po śmierci Maławskiego w roku 1957.

Postawmy zatem pytanie: w jaki sposób objawia się Szymanowski u Pendereckiego, Bujarskiego i Góreckiego? Czy coś z jego postawy i muzyki odczytali dla siebie reprezentanci pokolenia '33? W tym gronie można wyróżnić trzy postawy wobec dzieła i dziedzictwa twórcy *Stabat Mater*.

1. Penderecki. Droga od negacji do akceptacji

Krzysztof Penderecki przez długie lata reprezentował wobec Szymanowskiego postawę *negatywną*, a nawet *skrajnie krytyczną*. Wiązała się ona z reakcją autora *Trenu* na wizerunek autora *Harnasiów* jako kompozytora muzyki wspartej przede wszystkim na fundamencie ludowym; wizerunek ten spreparowany został przez decydentów w okresie socrealizmu. W czasach kształtowania się – używając określenia Krzysztofa Droby – „polskiej muzyki radzieckiej”⁸ czyniono usilne starania o zaszczepienie tezy (opartej na akcentowaniu w twórczości wartości narodowych), że Szymanowski był „prekursorem” socrealizmu. Stąd w programie festiwalu Muzyki Polskiej w roku 1952 umieszczono – świadomie i z premedytacją – obok pieśni masowych

8 Zob. K. Droba, *Polska muzyka radziecka*, „Teoria Muzyki Studia Interpretacje Dokumentacje”, 2014, Rok 2, nr 4, s. 109-112.

także *Pieśni kurpiowskie* Szymanowskiego. Zmanipulowanie wizerunku kompozytora zaważyło z pewnością na jego odbiorze u twórców doganiających awangardę i wchłaniających zjawiska nowoczesne. Młody Penderecki – bardziej niż Górecki zapatrzonego we wzory zachodnie i uniwersalne – nie interesował się odczytywaniem czy rewizją dzieła Szymanowskiego. Zmiana w myśleniu nastąpiła u autora *Polimorfii* dopiero później i wiązała się z ogólnym schyłkiem ideałów awangardy oraz reinterpretacją romantyzmu, jaka dokonała się w polskiej kulturze muzycznej w połowie lat siedemdziesiątych XX wieku.

Na tamten przełomowy czas przypadły również debiuty młodej generacji polskich kompozytorów: Aleksandra Lasonia, Andrzeja Krzanowskiego i Eugeniusza Knapika, określonych wspólnotowym mianem „Pokolenia Stalowej Woli”. Na pytanie „o co im szło?” Leszek Polony konstatawał, iż „była to z pewnością formacja polemiczna wobec awangardy spod znaku antyszuki”⁹. Pokolenie autorskiego festiwalu Krzysztofa Droby „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu” powracało do humanizmu np. poprzez recepcję ideałów Charlesa E. Ivesa z jego wizją muzyki jako dialektycznego zbioru wartości treści (*substance*) i formy (*manner*), z dominantą na muzycznej substancji, zawartości, istocie rzeczy¹⁰. W takim właśnie kontekście – „zwrotu romantycznego” w muzyce polskiej, na przełomie lat 1976-1977 – powstały utwory dla formacji pokoleniowej '33 przełomowe: *III Symfonia „Pieśni żałobnych”* Góreckiego (1976), *I Koncert skrzypcowy* Pendereckiego (1977) oraz *Musica domestica* Bujarskiego (1977). W przypadku Pendereckiego, który *Pasją według św. Łukasza* „zdradził” w roku 1966 ideały awangardowe, podkreślano uobecnienie się w muzyce *Koncertu skrzypcowego* wartości „polskich”. Andrzej Chłopecki zauważył, że

Koncert skrzypcowy jest w stopniu większym, niż którykolwiek z dotychczasowych utworów Pendereckiego, nasycony polskością, czy bardziej ogólnie – duchem słowiańskim. [...] Narodowość w muzyce objawia się jednak, [...] w owym czymś, co nienazwane kryje się pod terminem „ducha narodowego”. W tym wymiarze

9 L. Polony, *O co nam szło* [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70. Materiały XVII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej, Kraków 8-10 grudnia 1983*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, seria: Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Krakowie, red. L. Polony, Kraków 1986, s. 81.

10 Zob. Ch.E. Ives, *Eseje przed Sonatą „Ćwierćtonowe” impresje*, przełożył Piotr Graff, „Res Facta”, 1971, nr 5.

pokrewieństwo *Koncertu* Pendereckiego z muzyką Szymanowskiego jawi się wyraźnie¹¹.

Związek z Szymanowskim nie jest tu jednak tak prosty i oczywisty – chodzi raczej o swego rodzaju paralelność, ewentualnie o głos Szymanowskiego dobiegający zza romantycznego kodu o wyraźne ekspresjonistycznym zabarwieniu. Joanna Wnuk-Nazarowa określiła *Koncert* Pendereckiego mianem „dekadencko-romantycznego” i zinterpretowała jako „syntezę schyłkowych minionych epok – dzieło na miarę naszego *fin de millénaire*”¹².

Stopniowo Penderecki zaczął akceptować Szymanowskiego, ale głównie w sferze życia muzycznego – jako dyrygent prowadzi wykonania jego utworów; najwyżej ceni *I Koncert skrzypcowy*, *III Symfonię* „*Pieśń o nocy*” i *Stabat Mater*. W muzycznym *teatrum*, jakim jest twórczość Pendereckiego *in extenso*, korzeniami tkwiąca w symfonice niemieckiej, przefiltrowanej przez symfonię Dymitra Szostakowicza, mogła rezonować jedynie ta muzyka Szymanowskiego, która była nacechowana obecnością słowa. W cyklu *Powiało na mnie morze snów... Pieśni zadumy i nostalgii* (premiera w 2011 roku), skomponowanym do tekstów poetów polskich, do głosu dochodzi u Pendereckiego po-Chopinowski „żał” w wydaniu tragicznym i powaga, właściwa także muzyce Szymanowskiego. We wszystkich częściach tryptyku kompozytor przywołał poezję Tadeusza Micińskiego – poety, który rozbudził wyobraźnię kosmologiczną autora *Symfonii „Pieśni o nocy”*: w części pierwszej *Ogród zaklęty – Jesienne lasy poczerwienione*; w części drugiej *Co mówi noc? – O nocy cicha*; w części trzeciej *Byłem u ciebie w te dni przedostatnie – Zahuczał wicher*; tytuł dzieła także wywiedziony został z *poemy* Micińskiego. Ponownie mamy tu jednak do czynienia z p o w i n o w a c t w e m k u l t u r o w y m, a nie z ujawnioną inspiracją czy świadomymi wpływami.

Natomiast jeśli chodzi o ekspresję góralszczyzny Penderecki wyżej od Szymanowskiego ocenia twórczość autora *Krzesanego*:

11 A. Chłopecki, *Koncert skrzypcowy Krzysztofa Pendereckiego*, „Ruch Muzyczny”, 1979, nr 18, s. 4.

12 J. Wnuk-Nazarowa, *O Koncercie skrzypcowym Pendereckiego* [w:] *Księga jubileuszowa Mieczysława Tomaszewskiego. Kompozycje i teksty wręczone Mieczysławowi Tomaszewskiemu w 60-lecie urodzin 9 grudnia 1981*, red. T. Malecka, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1984, s. 78; rozstrzelenia słów – JWN.

Wojciech Kilar do skarbnicy polskiej muzyki ludowej sięgnął twórczo jak żaden z polskich kompozytorów, może z wyjątkiem Chopina. Myślę, że nikt nie potrafił zbliżyć się tak do muzyki Podhala i przetworzyć ją artystycznie, nawet Szymanowski. Nikt z nas nie umiał tego robić tak, jak on¹³.

Być może w takiej postawie jest jakiś ślad traumy ideologicznie zaszczipianego ludowego wizerunku autora *Harnasiów*.

2. Bujarski. Obecność Szymanowskiego nie-intendowana

Postawę Zbigniewa Bujarskiego wobec Szymanowskiego można określić w kategoriach wpływów nie-uświadomionych i obecności nie-intendowanej, gdyż nie mającej poparcia w wyartykułowanych sądach wartościujących czy zwerbalizowanej estetyce. Autor *Ogrodów* jest względem autora *Masek* w słowie dyskretny, zamaskowany. Słuchając jego muzyki nie ma jednak wątpliwości co do mniej lub bardziej wyrazistej w niej Szymanowskiego obecności, zwłaszcza w przestrzeni tego co nazywamy inspiracją czy intonacją, a które przejawiać się mogą także w sposób aposterioryczny, w rodzaju strumienia świadomości, kiedy pamięć przywołuje zasłyszane i zapamiętane motywy.

Trudno powiedzieć – wyznał Bujarski – że kiedykolwiek jesteś wolni od wpływów. To jest po prostu niemożliwe. Muzyki się słucha i czy się chce czy nie, ona „wpada w ucho”. Przez parę lat po 1973 roku przyjąłem jako zasadę niejeżdżenie na „Warszawską Jesień”. Zdecydowanie odciąłem się od całej muzyki, siłą faktu coś z radia przez przypadek do mojego ucha docierało, ale programowo chciałem się uwolnić od jakichkolwiek wpływów¹⁴.

Głos skrzypcowego impresjonizmu Szymanowskiego („idejki” wymyślonej przez autora *Mitów* wraz z Pawłem Kochańskim) usłyszeć można u Bujarskiego w *Concerto per archi I* na skrzypce i orkiestrę smyczkową (1979). Melodyczne nacechowanie instrumentu solowego i uwrażliwienie na barwę brzmienia smyczków odsyła do koncertów skrzypcowych poprzednika.

Kolorystyczną, modalną i fakturalną obecność Szymanowskiego możemy zauważyć także w *Ogrodach* (1987), w których trop prowadzi w stronę

13 Z wypowiedzi dla 2 Programu Polskiego Radia, 29 grudnia 2013.

14 Z. Bujarski, głos w dyskusji *Owoce pięćdziesięciolecia* [w:] *Muzyka polska 1945-1995. Materiały sesji naukowej 6-10 grudnia 1995 w 20-lecie Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwałgier, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996, s. 388.

Litanii do Marii Panny, czy w Stabat Mater (2000), ujawniającym wyraziste związki ze *Stabat Mater* Szymanowskiego, m.in. dzięki użyciu polskiego przekładu łacińskiej sekwencji. „Ostatecznie zdecydowałem się posłużyć tekstem da Todi, ale nie w oryginalnej wersji łacińskiej, lecz w zdecydowanie nie poetyckim, dosłownym przekładzie Grażyny Zakrzewskiej” – wyjawiał Bujarski; tłumacząc:

Z łaciny zrezygnowałem z uwagi na jej charakterystyczny koloryt brzmieniowy, który niezależnie od rodzaju muzyki zawsze stwarza specyficzną, podobną aurę. Nie chciałem, aby tak było w przypadku mojego *Stabat Mater*. Chciałem, żeby ten utwór był moją bardzo osobistą, najbliższą najgłębszym uczuciom wypowiedzią. A takie uczucia wyznaje się chyba najlepiej i najszczerzej w języku ojczystym. Świadoma rezygnacja z przekładu poetyckiego na rzecz tłumaczenia dosłownego oznaczała dla mnie bardziej prawdziwą relację z ludzkiego dramatu przekazaną słowami prostej modlitwy, którą starałem się oblec emocjonalnie w duchową poetyczność wyrażoną dźwiękiem¹⁵.

Wypowiedź ta koresponduje z intencją Szymanowskiego, aby przesłanie obrazu Matki Bolejącej pod Krzyżem zyskało charakter osobisty, a zastosowanie łaciny obiektywizującej znaczenia utrudniałoby bezpośrednio-uczuciowe oddziaływanie na słuchacza i wywoływanie tego, co kompozytor określał mianem *l u d z k i e g o w z r u s z e n i a*. W roku 1926, odnosząc się do swojego *Stabat Mater*, podzielił się taką oto refleksją:

Chodziło mi o wewnętrzny eksperyment, o nadanie mocnych, związanych kształtów czemuś, co w tajemnym życiu duszy jest zarazem najbardziej realne i najbardziej nieuchwytnie. [...] Konstrukcyjność dzieła sztuki polega na zachowaniu proporcji w przeciwstawianiu sobie poszczególnych sprzecznych nieraz elementów, dających wrażenie organicznej całości. W muzyce, której uczuciowa treść musi iść równolegle z poetycką treścią słowa, stanowiącego tekst, zachowanie tych proporcji jest podwójnie trudne. Częstokroć miast zupełnej harmonii obu elementów (słowa i myśli muzycznej) widzimy beznadziejną walkę, w rezultacie zaś kapitulację jednego z nich, a więc bezduszną deklamację, toczącą się bezradnie po wzniesieniach i spadkach psychologicznej intonacji

15 Z. Bujarski, wypowiedź kompozytora zamieszczona na stronie internetowej PWM: www.pwm.com.pl/pl/bmo/catalog/pub/11987.

słowa lub też – częściej – zupełne zatopienie owej intonacji przez rozpięty żywioł muzyki¹⁶.

Interpretując *Stabat Mater* Bujarskiego Teresa Malecka zauważyła:

Utwór rozgrywa się niejako między grozą śmierci, bólem, cierpieniem a optymizmem i nadzieją wyrażoną w końcowym akordzie G-dur *pianissimo*. Ta, można powiedzieć, «gra przeciwieństw» posiada swe źródło w warstwie tekstu¹⁷.

U Szymanowskiego mamy do czynienia z podobną dialektyką, ale konkluzja przesłania dzieła – podobnie jak później u Bujarskiego – nie budzi wątpliwości co do swojej jednoznacznej pozytywnej wymowy. W części ostatniej – *Chrystus niech mi będzie grodem* – zaangażowane są wszystkie środki wykonawcze, wzmacniając tym samym symboliczną puentę utworu, mającego postać dramaturgii celu. Końcowy akord Cis-dur złączony zostaje z jakże znaczącymi, niosącymi nadzieję słowami: „Oczyszczonej w ogniu duszy glorię zgotuj, raj...” Głównym tonem w *Stabat Mater* i u Szymanowskiego, i u Bujarskiego jest zatem emocjonalna religijność. Z Szymanowskim łączy Bujarskiego liryczna natura osobowości i pomysłowość melodyczna. Teresa Malecka stwierdziła, iż:

Po swoistym przełomie w twórczości kompozytora między *El hombre a Musica domestica* (4 lata milczenia), kategoria melodyczności zaczyna odgrywać coraz poważniejszą rolę, a wraz z nią przywrócona zostaje tradycyjna funkcja pozostałym elementom dzieła¹⁸.

Przykład Bujarskiego pokazuje, że dla jego generacji najważniejszy był proces jak najszybszego dogonienia awangardy. Podczas dyskusji *Owoce pięćdziesięciolecia*, wieńczącej sesję naukową *Muzyka polska 1945-1995*, zorganizowaną w Akademii Muzycznej w Krakowie w grudniu 1995, kompozytor wyznał, że: „Przełomowymi okazały się lata 1956-1958. Bardzo znaczący by przyjazd do Polski Luigiego Nono. Muszę powiedzieć, że wiele mu zawdzięczam. Wniósł odświeżenie, otworzył nas na coś zupełnie nowego”¹⁹. Jednak największe wrażenie na młodym Bujarskim wywarł

16 K. Szymanowski, *Na marginesie „Stabat Mater”. Myśli o muzyce religijnej*, „Muzyka”, 1926, nr 11/12 [w:] tegoż, *Pisma – T. 1: Pisma muzyczne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984, s. 372-373.

17 T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2006, s. 108.

18 T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość...*, s. 30.

19 Z. Bujarski, głos w dyskusji *Owoce pięćdziesięciolecia* [w:] *Muzyka polska 1945-1995...*, s. 385.

Gesang der Jünglinge Karlheinz Stockhausena – złączył się z odkryciem zupełnie nowego świata i ze zmianą „poglądu na całą muzyczną rzeczywistość. [...] To zainteresowanie było absolutnie autentyczne. Nie z presji, ale z naszej wewnętrznej potrzeby wartości stała się n o w o ś ć”²⁰. Po zachłyśnięciu się nowością, co jest charakterystyczne dla momentów wejścia w pokolenie i z reakcją na kanon zastany, nastąpił u Bujarskiego czas powrotu do wartości po drodze odrzuconych czy zgubionych, czas ich rewizji i redefinicji – w poszukiwaniu siebie.

3. Górecki. Postawa afirmacji i umiłowania

Najbliżej Szymanowskiego był zawsze Górecki. Jego postawę wobec Szymanowskiego można określić w kategoriach fascynacji – i to od najwcześniejszych lat (za pierwsze pieniądze kompozytor kupił *Impromptus* Chopina i *Mazurki* Szymanowskiego), afirmacji, a nawet – powiedzieć można bez przesady: umiłowania, podpartego wspólną fascynacją polską muzyką „rasową” (używając określenia ze słownika autora *Harnasiów*), czyli muzyką Podhala oraz ideami głęboko przeżytej polskości. „Im artysta jest większy, tym głębiej ujawnia temperament swej rasy”²¹ – pisał Hipolit Taine, a to z jego teorii Szymanowski wywiódł koncepcję „rasowej muzyki polskiej”, która sięgać ma warstwy znacznie głębszej od tej, którą na ogół określa się mianem narodowego charakteru. „Patrzyłem na góralszczyznę – mówił Górecki – szukałem pierwowzorów. Ciekawiła mnie ta transformacja, jak to wyszło od Obrochtów do Szymanowskiego. Szukałem więc tych korzeni i pasjonowało mnie, kiedy je znajdowałem”²². Podhalański genotyp łączy obu twórców w sposób silny i znaczący. Bohdan Pociąg, przedstawiciel tego samego pokolenia co trójca Penderecki-Górecki-Bujarski, wysłuchał u Góreckiego

silniejsze może nawet tchnienie Gór, co u [...] Szymanowskiego [...] – w takich zwłaszcza utworach jak *I i II Kwartet* czy *Małe requiem dla pewnej polki*). W czym się to przejawia? W szczególnej rozlewności przestrzeni – pisze Pociąg – grze oddaleń i zbliżeń, odślanianiu horyzontów, otwieraniu perspektyw... A także w tym (rytmika,

20 Z. Bujarski, głos w dyskusji *Owoce pięćdziesięciolecia...*, s. 386.

21 H. Taine, *Filozofia sztuki*, T. 2, nakł. Księgarni Polskiej B. Połonieckiego, E. Wende i Sp., Lwów-Warszawa 1911, s. 172.

22 Rozmowa z kompozytorem, przeprowadzona w roku 1997 w Zakopanem, wyemitowana w Polskim Radio w 2008 roku.

motywika), co nazywamy nutą góralską, wtopioną w pejzaż górski, wyłaniającą się wprost z wnętrza Gór...²³.

Górecki zrealizował zatem to, czego Szymanowski kategorycznie domagał się od kolejnych generacji kompozytorów: wniknął w samą istotę głębokiej narodowej duchowości, unikając powierzchownych, czysto zewnętrznych cytowań ludowego źródła. Jeśli spojrzeć na jego twórczość holistycznie, dostrzec można, przy zmianie artystycznych impulsów czy wektorów inspiracji, wartości *constans*, a są nimi Chopin i Szymanowski – po Szymanowskim to właśnie Górecki wydaje się szczególnie naznaczony e t o s e m p o l s k o ś c i. Jak pisze Krzysztof Droba, „[...] stał się on [Górecki] być może trzecim kompozytorem polskim (po Chopinie i Szymanowskim), który «podniósł ludowe do ludzkości»”²⁴. Warto przypomnieć, że artystyczna ideologia i społeczno-muzyczny światopogląd Szymanowskiego w okresie międzywojennym kształtowały się w przestrzeni samotnie toczonych walki o ożywienie muzyki polskiej, która od czasów Chopina popadła w stan odrętwienia, a wynikały z silnego poczucia misji wyprowadzenia kultury rodzimej z kręgu hermetyczno-prowincjonalnego i koniecznego jej wprowadzenia na drogę nowoczesną. „Muzyka nasza musi odzyskać odwieczne swe prawa: bezwzględnej wolności, zupełnego wyzwolenia z jarzma stworzonych «wczoraj» norm i nakazów” – sformułował swój nakaz w sposób kategoryczny już w roku 1920, rok po przyjeździe do wolnej Polski, dodając: „Niech wszelkie prądy rodzące się w sztuce wszechludzkiej swobodnie przepływają i przez naszą, niech ją przesycają, różniczkują się i przetrwają w zależności od jej swoistych właściwości”²⁵. Mocno też akcentował konieczność artystycznej niczym nie skrupowanej swobody: „Poczucie [...] wolności przenika mię do głębi, jest podstawową, wewnętrzną mą rzeczywistością, której żaden – w niewoli zrodzony – tradycjonalizm pozbawić mnie nie zdoła”²⁶.

- 23 B. Pocię, *Bycie w muzyce: próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2005, s. 29.
- 24 K. Droba, *Między wzniosłością a cierpieniem. O muzyce Henryka Mikołaja Góreckiego*, „Ruch Muzyczny”, 2008, nr 25, s. 6.
- 25 K. Szymanowski, *Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce* [w:] tegoż, *Pisma T. 1: Pisma muzyczne...*, s. 44 i 45.
- 26 K. Szymanowski, *Opuszczę skalny mój szaniec*, „Rzeczpospolita”, 1923, nr 6 [w:] tegoż, *Pisma T. 1: Pisma muzyczne...*, s. 84.

Górecki podjął idiom Szymanowskiego – używając określenia Mieczysława Tomaszewskiego – *semplice e divoto*²⁷; u autora *Amen* występuje on już w postaci jakby fenomenologicznie oczyszczonej i sprowadzonej do kategorii najbardziej pierwotnych, archetypicznych. Obecność Szymanowskiego w muzyce Góreckiego dokumentuje *III Kwartet smyczkowy „Pieśni śpiewają”* (prawykonany w 2005 roku), który przynosi cytat z *II Kwartetu smyczkowego „góralskiego”* poprzednika. Przywołany dwutaktowy motyw z pierwszej części (równoległe półtonowe przesunięcia czterech akordów) pojawia się w zakończeniu części trzeciej *Kwartetu Góreckiego* i występuje także na początku części czwartej. Wtapia się substancją i charakterem inności w dźwiękowe otoczenie (niczym aktor w tło), stając się jednocześnie symbolem odsyłającym do wzorca. Jest także – jako przykład „muzyki w muzyce” – znakiem wspólnej tożsamości duchowo-kulturowej. „Naturalna kontynuacja dziedzictwa kulturowego polega przede wszystkim na tym, że elementy stylistyczne «języków» przeszłości, formy innosystemowe włącza bezkolizyjnie w nowy kontekst, czyni je składnikami aktualnego «języka», aktualnych kodów twórczości”²⁸ – wyjaśnia Stanisław Balbus.

Inną płaszczyzną związku Góreckiego z Szymanowskim jest ekspresja dzieła muzycznego. U obu twórców repertuar didaskaliów – słownych oznaczeń i wskazówek ekspresywnych – jest bardzo rozbudowany. U Szymanowskiego usytuowany został przez Mieczysława Tomaszewskiego między dwoma biegunowymi kategoriami: *semplice e divoto* a *choreico barbaro*²⁹. W liście do Jarosława Iwaszkiewicza kompozytor tłumaczył:

jednak mnie osobiście daleko bliższą jest i więcej wartościową twoja szczególniejsza „barokowość” – którą nie wiem dlaczego zwiesz „barbarzyństwem”! A zresztą niech i tak! Owo „barbarzyństwo” ma (dla mnie przynajmniej) niezmiernie głębokie psychologiczne podstawy. Poniekąd jest nawet właściwym objawem „głębokości” sztuki i twórczych instynktów. Ostatecznie każdy wielki artysta jest barbarzyńcą, bo jest silnym [wolnym?] i bezwzględny. A czy nie

27 Zob. M. Tomaszewski, *Muzyka Szymanowskiego między «choreico barbaro» a «semplice e divoto»* [w:] *Wokół kategorii narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej*, red. Alicja Matracka-Kościelny, Związek Kompozytorów Polskich, Stowarzyszenie Ogród Sztuk i Nauk, Warszawa-Podkowa Leśna 2002.

28 Stanisław Balbus, *Między stylami*, Universitas, Kraków 1996, s. 69.

29 Zob. M. Tomaszewski, *Muzyka Szymanowskiego...*

dosyć już tej „dystygowanej” sztuki importowanej z Nort-Westu – i podejrzanych głębokości Maeterlincków *e tutti quanti*³⁰.

Zygmunt Mycielski wspominał, że Szymanowski

budował przede wszystkim na własnej – ograniczonej tylko dobrym smakiem i naturalnym poczuciem umiaru – e m o c j i [rozstrzelenie M.J.S.]. Ona była podstawowym motorem jego muzycznej logiki, a nie założenia bezwzględne, od których nie ma odchyień, w imię „zachcianek twórczych”. Przez gąszcz tych natchnień wiódł go instynkt i tworząc, jemu się powierzał³¹.

Wpisane przez Szymanowskiego w tekst utworu liczne określenia uczytelniają e k s p r e s j ę i m m a n e n t n ą, a wyraz – jak zauważył Konrad Górski – to „u z e w n ę t r z n i e n i e w y t w o r u d u c h o w e g o [rozstrzelenie MJS] za pomocą znaków dostrzegalnych dla innych ludzi i umożliwiających przekazanie im treści duchowej wspomnianego wytworu”³². Podobnie jest u Góreckiego. „Mnogość określeń ekspresywnych, które znaczą jego muzykę od *Ad Matrem*, wynika już z emocji człowieka, czyli przedstawia człowieka i jego świat emocji – wcześniej mieliśmy do czynienia z ekspresją abstrakcji”³³ – interpretuje znacząco Krzysztof Droba. Czyżby więc droga Góreckiego była – podobnie jak droga Szymanowskiego – drogą ku sobie, ku wewnątrz, ku istocie tego, co głęboko ludzko-podmiotowe?

Warto przytoczyć w tym miejscu dłuższą wypowiedź autora *Symfonii „Kopernikowskiej”* z rozmowy jaką przeprowadzili Anna Satyła i Krzysztof Cyran z okazji otrzymania przez kompozytora godności doktora *honoris causa* Akademii Muzycznej w Krakowie, opublikowaną jedynie w studenckim „wewnętrznym” piśmie „Jubinalia”.

H.M. Górecki: Chwałę się tym, że odkryłem melodię języka polskiego. Nie lubię tłumaczeń. Nie lubię pisać w obcym języku.

30 K. Szymanowski do Jarosława Iwaszkiewicza w Kijowie, Elizawetgrad [5]/18 VIII 1918, [w:] tegoż, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora, T. 1 – 1903-1919*, zebrała i opracowała Teresa Chylińska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1982, s. 541.

31 Z. Mycielski, *Szymanowski – romantyk?* [w:] tegoż, *Szkice i wspomnienia*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1999, s. 3.

32 K. Górski, *Poezja jako wyraz. Próba teorii poezji* [w:] tegoż, *Rozważania teoretyczne. Literatura – muzyka – teatr*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1984, s. 16.

33 Cyt. za: Beata Bolesławska-Lewandowska, *Górecki. Portret w pamięci*, Fundacja Universitatis Varsoviensis, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2013, s. 155.

A. Satyła, K. Cyran: Szymanowski też wybrał polskie słowo dla swojego *Stabat Mater*.

H.M.G.: Ale to jest tłumaczenie łacińskiej sekwencji.

A.S., K.C.: Szymanowski pisał jednak do tekstu polskiego.

H.M.G.: Był jednak – tak uważam – zapatrzony w Palestrinę i w rosyjskość prowadzenia chóru, śpiewania...
... i w Gorzkie żale.

Miał to we krwi, ja musiałbym się tego nauczyć – on to miał. I w *Stabat Mater* jest u Szymanowskiego masę przykładów z Czajkowskiego. A jakie to brzmienie! To jego własna zdobycz. Ja z Szymanowskim rośłem od początku. Ten początek u mnie był wtedy, kiedy miałem już prawie dwadzieścia lat. Pierwsze moje nuty – to *Mazurki* Szymanowskiego, wydanie PWMowskie. Uczyłem się ich na pamięć. Przy okazji jakiejś rocznicy w Warszawie, Jarosław Iwaskiewicz (tak poniewierany przez niektórych, a jest to postać pod każdym względem wybitna) powiedział, że kto nie widział stepu, ten nie zrozumie Szymanowskiego. Nie byłem w Rosji, dobrowolnie tej granicy nie przekroczę, ale do Tymoszwówki na Ukrainę chciałbym pojechać. I zobaczyć step.

A.S., K.C.: Step ma swój dźwięk?

H.M.G.: Ma też ziemia, las... Nie byłem w stepie, ale go sobie wyobrażam z filmów i literatury. Ten żar, ciepło... i to światło! Słoneczne. Ma to swój sens muzyczny. Szymanowski nie musiał tego odkrywać: on tym żył. Gdyby nie było rewolucji, mieszkałby dalej w Tymoszwówce – jestem o tym święcie przekonany. Widzę trochę tego stepu w *Stabat Mater*. Szymanowski wyrastał ze Skriabinów i Strawińskich. Sztucznie, szybko i brutalnie został przerzucony do Polski. I tu zaczęły się pytajnik za pytajnikiem. Bydgoszcz, Warszawa, Paryż, Kraków, Podhale, Zakopane...

A.S., K.C.: Włochy...

H.M.G.: ... tęsknota za tym, co stracił. Szukanie na siłę swojego miejsca tu, w Polsce.

A.S., K.C.: I walczył o swoją misję, swoje przekonania.

H.M.G.: Jeszcze jak!³⁴

34 *Muzyka jest rozmową. Prof. Henryk Mikołaj Górecki w rozmowie z Anną Satylą i Krzysztofem Cyranem*, „Jubinalia” – wydanie specjalne, maj 2008. Gazetka na okoliczność 120-lecia Akademii Muzycznej w Krakowie. Piszą i redagują studenci Koła

* * *

Według Józefa Chałasińskiego: „Każde nowe pokolenie wnosi do życia zbiorowego nowy zasób energii i żywotności [...]”; autor stwierdza ponadto, iż zastana rzeczywistość, „na straży której stoją starsze pokolenia, jest materiałem, tworzywem, z którego młode pokolenie buduje kształt nowego własnego życia”³⁵. Pokolenie '33 wniosło do kultury, i to nie tylko polskiej, energię sonoryzmu, będącego w służbie intensywnej i ekspansywnej ekspresji. Można postawić tezę, że grunt pod ów proces rozpętania żywiołu brzmienia został przygotowany genotypicznie przez rozpoetyzowany, ekstatyczny i dionizyjski koloryzm Karola Szymanowskiego. To przecież autor *Mitów* zapisał się w historii muzyki jako wybitny kolorysta i poeta brzmienia, dokonując jego emancypacji w warunkach modernistycznie zorientowanego romantyzmu, zarazem utrwalając wartości humanistyczne muzyki.

„Każda dziedzina twórczości wytwarza zasady kształtujące, jakie trwają ponad pokoleniami [rozstrzelenie MJS]. Pokolenie swoje entelechie – pisał Kazimierz Wyka – wbudowuje dopiero w te zasady”³⁶. Rodzi się pytanie czy przestrzeń dla entelechii, czyli – idąc za myślą Arystotelesa, celowych działań przedstawicieli pokolenia '33 – nie wyznaczył właśnie Szymanowski? Z jego postawy, wyartykułowanej *explicite* w licznych tekstach wpisujących się w nurt publicystyki zaangażowanej, można wyróżnić m.in. takie twórcze *pryncypia*, jak: pewność ręki – kompozytorskiego *métier*, podporządkowanie formy czy dramaturgii – muzycznej ekspresji oraz połączenie szacunku dla tradycji z imperatywem nowości. „Wydaje mi się sprawą niewątpliwą – pisał Szymanowski w roku 1933 – że gdy wniknie się w najdalszą głąb ludzkiej świadomości – można się już przekonać wbrew całkiem przeciwnym pozorom, że znajdujemy się na szlaku wielkich syntez [rozstrzelenie M.J.S.]”³⁷.

W rozumieniu Karla Mannheim’a: „W ramach tego samego związku pokoleniowego mogą się tworzyć liczne, biegunowo przeciwne, jedności pokoleniowe. Ale właśnie przez to tworzą one «związek»,

Naukowego Instytutu Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki. Opiekun naukowy: Małgorzata Janicka-Słysz.

35 Kazimierz Wyka, *Pokolenie literackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 54.

36 K. Wyka, *Pokolenie literackie...*, s. 55.

37 K. Szymanowski, *Przyszłość kultury* (1933) [w:] tegoż, *Pisma T. 1: Pisma muzyczne...*, s. 337.

że walcząc określają się wzajemnie”³⁸. W pokoleniu '33 mocno zaznaczyły się indywidualności twórcze, także w podejściu do dziedzictwa Szymanowskiego. Penderecki uosabia postawę ewoluującą i kontekstualno-sytuacyjną – od negacji czy kontestacji do akceptacji w momencie zmiany własnego twórczego paradygmatu. Bujarski ukazuje postawę akceptacji, choć nie ujawnioną w wypowiedziach czy komentarzach, za to potwierdzoną w twórczości na prawach złożonego zjawiska „muzyki z muzyki”. Górecki bez uprzedzeń podjął przesłanie autora *Litanii do Marii Panny* – jego postawę wobec Szymanowskiego można określić jako apologetyczną, idącą w kierunku autentycznego uwielbienia czy nawet umiłowania. „Chemia” tych związków była zawsze silna i cechowała ją powaga, a także odpowiedzialność – wartości wprowadzone z postawy i muzyki poprzednika.

Opuszczając prowincjonalny kulturowy zaścianek, utrwalony złym odczytaniem dzieła Chopina, Szymanowski wyprowadził muzykę polską na szeroki świat, dając jej ożywczy wiatr w żagle i puszczając w ruch żywioł kolorowej brzmieniowości. Umocnił też znaczenie kompozytorskiego *métier*, dziś powiedzielibyśmy: zawodowej kompetencji. Pokazał również, że to co najbardziej wartościowe w sztuce ma naturę d i a l o g i c z n ą, broniąc – w czasach modernizmu – romantycznej osobowości twórcy i romantycznej siły przeżycia. Siła ta stała się także wartością kluczową dla kompozytorów z pokolenia '33.

38 Cyt. za: K. Wyka, *Pokolenie literackie...*, s. 58.

The Generation of '33 and Karol Szymanowski. A Reconnaissance Summary

Szymanowski's presence – three attitudes in the 33 Generation

- Krzysztof Penderecki's attitude was negative for long years, and it resulted from the composer's reaction to the image of Szymanowski (fabricated during Socialist Realism) as the author of music based mainly on folklore. Penderecki's attitude changed with his mature style, and it was probably connected with his reinterpretation of Romanticism. The author of *Credo* conducts Szymanowski's pieces. He values his *Violin Concerto No. 1*, *Symphony No. 3 "Song of the Night"*, and *Stabat Mater* the most.
- Zbigniew Bujarski's attitude towards Szymanowski can be defined as neutral. The author of *Musica domestica* studied with Stanisław Wiechowicz, who taught his students the art of composition using, amongst others, the scores of the author of *Harnasie*. Szymanowski's "voice" can be heard in Bujarski's *Concerto per archi I* for violin and string orchestra (1979).
- Henryk Mikołaj Górecki's attitude towards Szymanowski's conduct and music can be defined as affirmative, supported by the shared fascination with Polish "race" music, i.e. the music of the Podhale region. "I looked at Polish highland culture," said Górecki, "and I looked for prototypes. I was interested in this transformation; how it went from the Obrocht family to Szymanowski. So I looked for those roots and was fascinated whenever I could find them"³⁹. In his *String quartet No. 3 "Songs Are Sung"* (premiered in 2005) Górecki introduced a quote from Szymanowski's *String quartet No. 2 "Highland"*.

J.R.

³⁹ An interview with the composer conducted in 1997 in Zakopane, broadcast in Polish Radio in 2008.