

Weronika Sucharska

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Dzieła kameralne Henryka Mikołaja Góreckiego w kontekście przemian stylu kompozytora. Wybrane przykłady

Abstract

Henryk Mikołaj Gorecki's Chamber Works in the Context of the Changes of the Composer's Style: Selected Examples

The aim of this paper is to study stylistic changes in Henryk Mikołaj Górecki's works based on four predefined instances of chamber music: *Quartettino*, Op. 5, *Concerto for Five Instruments and String Quartet*, Op. 11, *Muzyczka IV*, Op. 28 and *Aria scena operowa*, Op. 59. The use of structural, auditory and style-critics analyses has made it possible to follow the variety of the composition techniques present in chamber compositions. Additionally, it has allowed to exhibit idiomatic features of Górecki's style and enabled to study the way in which Górecki used chamber music.

Keywords

Henryk Mikołaj Górecki, 20th-century music, chamber music, Polish music, composition techniques, *Aria operatic stage*, *Concerto for Five Instruments and String Quartet*, *Quartettino*, *Muzyczka IV*

Henryk Mikołaj Górecki zaznaczył swoją obecność w środowisku polskich XX-wiecznych kompozytorów indywidualnym podejściem do muzyki. Przejawem tego była wierność wybranym technikom kompozytorskim oraz jednoznaczne podejście do zamówień – Górecki zawsze realizował tylko te wybrane, szczególne, kierując się wewnętrznymi przesłankami¹. Jego kompozycje wyróżniają się silną ekspresją, różnorodnością konstrukcji i stosowanych środków warsztatowych, przez co stały się rozpoznawalne oraz doceniane przez grono słuchaczy i badaczy. Twórczość Góreckiego odzwierciedla jego osobowość, która również była pełna kontrastów, o czym świadczą wywiady oraz wypowiedzi osób znających kompozytora. W jego muzyce z jednej strony na plan pierwszy wysuwa się ekspresja oraz emocje, które zawarte są w inspirujących go tekstach oraz w strategiach wykorzystania materiału muzycznego, z drugiej – jasność konstrukcyjna znajdująca swoje odzwierciedlenie w budowie dzieła. Skonfrontowanie tych z natury sprzecznych cech twórczości powoduje, że dzieła Góreckiego stają się niepowtarzalne i stylistycznie idiomatyczne. Wymagają zarówno od słuchacza, jak i wykonawcy zaangażowania oraz skupienia, które pozwalają w pełni odczuć wartość estetyczną dzieła. Mimo że Henryk Mikołaj Górecki jest jednym z najważniejszych kompozytorów XX wieku, nie wszystkie jego kompozycje zostały dokładnie przebadane. W niniejszej publikacji chcę zwrócić uwagę na dzieła mniej znane, które miały jednak znaczący wpływ na całą twórczość kompozytora.

Dzięki przeprowadzonym analizom możliwa do zweryfikowania jest teza o tym, że styl Góreckiego ulegał ciągłemu rozwojowi i ewolucji, zachowując przy tym idiomatyczne cechy jego warsztatu kompozytorskiego. Przedmiotem badań są cztery kompozycje: *Quartettino* op. 5, *Koncert na pięć instrumentów i kwartet smyczkowy* op. 11, *Muzyczka IV* op. 28 oraz *Aria scena operowa* op. 59. Cechą wspólną dla większości tych utworów jest obsada kameralna, a dokładniej – wykorzystanie czterech instrumentów. Wyjątkiem jest *Koncert*, w którym kwartet smyczkowy towarzyszy instrumentom solowym, mimo to dzieło zachowuje w pełni kameralny charakter. Stan badań dotyczący powyżej

¹ „[...] Wychowany jestem w myśl zasady, że sztuka to nie biznes [...]” – A. Małatyńska-Stankiewicz, *Nie będę pisał na metry i łokcie. Wywiad z 2003 r. z niedawno zmarłym Henrykiem Mikołajem Góreckim*, <http://www.strony.ca/Strony24/articles/a2402.html> [dostęp 11.07.2018].

wymienionych dzieł jest znikomy w porównaniu do liczby analiz innych, bardziej znanych utworów kompozytora. Dlatego w niniejszej publikacji postanowiłam poddać refleksji te mniej znane kompozycje, na których przykładzie wyraźnie widać zmiany, jakie następowały w języku dźwiękowym Góreckiego.

Quartettino op. 5

Quartettino to utwór skomponowany w trakcie studiów Góreckiego w 1956 roku. Widać w nim bezpośrednio nawiązania do twórczości Béli Bartóka czy Karola Szymanowskiego. Inspiracją do stworzenia kompozycji był styl neoklasycystyczny, który w czasie studiów Góreckiego był propagowany przez Bolesława Szabelskiego. Analizowana kompozycja jest przykładem twórczego wykorzystania cech istniejącego i ugruntowanego od międzywojnia stylu. Nazwa *Quartettino* pochodzi z języka włoskiego i stanowi zdrobniałą nazwę kwartetu. Jej wykorzystanie wskazuje, z jednej strony, na nawiązanie do gatunku muzyki kameralnej, a z drugiej – na lekkość kompozycji oraz jej pogodny charakter.

Konstrukcja utworu wpisuje się w klasyczny cykliczny układ dzieł kameralnych. Kompozycja zbudowana jest z trzech części w następstwie agogicznym szybka – wolna – szybka. Każda z poszczególnych części nie posiada apriorycznej formy, natomiast jest zbudowana z odcinków, wewnątrz zróznicowanych pod względem faktury. Budowa szeregową zdeteterminowana jest także materiałem tematycznym i motywicznym, którego zmienność w toku narracji dzieła pozwala wyodrębnić struktury melodyczno-rytmiczne konfigurujące podobne lub kontrastowe mniejsze odcinki w obrębie każdej części.

W *Quartettino* ważną rolę w osiągnięciu wspomnianego charakteru dzieła pełnią wybrane przez Góreckiego instrumenty. Dwa flety, obój i skrzypce kształtują specyficzną barwę brzmienia. Jest to nietypowe połączenie, mając na względzie obsadę muzyki kameralnej wcześniejszych epok. Instrumenty w *Quartettino* nie pełnią równoważnych ról – flet I, obój i skrzypce w swoich partiach posiadają materiał tematyczny. Jednak flet II jedynie towarzyszy pozostałym instrumentom, nie mając wpływu na kształtowanie formotwórczych jed-

nostek kompozycji. W toku całego dzieła każdy z instrumentów w wybranych fragmentach otrzymuje określoną funkcję, np. melodyczną, towarzyszącą lub współtworzącą fakturę homorytmiczną.

Quartettino jest przykładem twórczego podejścia do neoklasycyzmu, jednak kompozycja ta posiada również cechy idiomatyczne dla twórczości Góreckiego, które będą się przejawiać w jego późniejszych utworach. Kompozytor sięga więc po rozszerzony materiał dźwiękowy skali chromatycznej oraz materiał skali minorowej, uporządkowany dzięki organizacji centrowej. Centralizacja poszczególnych odcinków odbywa się za pomocą ostinata oraz tremola. W równym stopniu wykorzystany jest interwał sekundy i tercji w celu koncentracji brzmienia tematów wokół tych interwałów. W konsekwencji ich wykorzystanie daje audytywne poczucie tonalności. Odcinki ostinatowe z jednej strony służą centralizacji brzmienia, z drugiej natomiast – przywodzą na myśl konstrukcję muzyki ludowej, gdzie akompaniament budowany jest zazwyczaj na prostych powtarzalnych strukturach dźwiękowych. Nawiązywanie do muzyki ludowej było również jednym z elementów neoklasycyzmu. Powtarzalne struktury melodyczno-rytmiczne na stałe wpiszą się jako indywidualne cechy stylu Góreckiego.

Tematy w *Quartettino* egzemplifikują nowoczesne podejście do wykorzystania melodii w tworzeniu narracji muzycznej – są często oparte na wybranej skali lub jej wycinku i prezentowane z zastosowaniem kontrapunktu lub dialogowania, co także wskazuje na korzystanie ze strategii kompozytorskiej epok minionych.

Choć intensyfikacja brzmienia oraz zagęszczenie określeń dynamicznych jest charakterystyczną cechą późniejszej twórczości Góreckiego, to w tym utworze kompozytor na niewielkiej przestrzeni wykorzystuje skalę dynamiczną od *p* do *sf* – dzięki temu narracja kompozycji jest energetyczna i podlega dynamicznym zmianom. Również artykulacja jest zdecydowana i wykorzystuje *stacatto*, *spiccato* oraz akcenty, które występują zarówno na mocnych, jak i słabych częściach taktu. Natomiast kontrastujące *legato* najczęściej towarzyszy przedstawieniom tematów i posiada funkcję porządkowania frazy danego odcinka.

Całe dzieło jest zintegrowane dzięki zastosowanej centralizacji oraz powtarzalności struktur motywiczno-tematycznych. Szczególną uwagę przykuwa zwrot kończący odcinki – akord zwykle otoczony pauzami

i podkreślony akcentem oraz zintensyfikowany dynamiką na poziomie *f*. O spójności całej kompozycji świadczy również narracja muzyczna, która przebiega według następstwa odcinków podobnych, ulegających względem siebie wariantowaniu, lub kontrastowych – dzięki wprowadzeniu nowego materiału tematycznego. Ta strategia zapewnia utworowi – mimo jego cykliczności – integralność na poziomie makroformy i w obrębie poszczególnych części.

Koncert na pięć instrumentów i kwartet smyczkowy op. 11

Koncert na pięć instrumentów i kwartet smyczkowy op. 11 został skomponowany w 1957 roku, wpisuje się więc w II fazę twórczości Góreckiego wg propozycji typologii dzieł autorstwa Krzysztofa Droby². Dedykowany jest Leonowi Markiewiczowi, który od samego początku był żywo zainteresowany twórczością Góreckiego i recenzował jego dzieła w czasopiśmie muzycznych. Markiewicz spytany o powody dedykacji stwierdza:

„Ta dedykacja była dla mnie niespodzianką – może był to gest przyjacielskiego rewanżu za szczerą moją fascynację jego muzyką i za tę pierwszą recenzję o nim w »Ruchu Muzycznym«, w której właśnie *Koncertowi* poświęciłem więcej miejsca niż dynamicznym *Pieśniom*”³.

Warto zaznaczyć, że zarówno w klasyfikacji Krzysztofa Droby, jak i Adriana Thomasa⁴ jest to utwór przełomowy, otwierający nowy etap w twórczości Góreckiego. Jednak mając na uwadze to, że twórczość kompozytora ewoluowała, w analizowanym utworze widoczne są również cechy z I okresu twórczości.

Koncert op. 11 to pierwsza kompozycja Góreckiego na nietypowy skład instrumentalny. Niekonwencjonalny wybór instrumentów – jak sugerują inni badacze⁵ – może być załączkiem fascynacji kompozy-

2 K. Droba, *Henryk Mikołaj Górecki*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 3, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1979, s. 424.

3 B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki portret w pamięci*, PWM, Kraków 2013, s. 88.

4 A. Thomas, *Górecki*, PWM, Kraków 1998, s. 30.

5 Opis *Koncertu na pięć instrumentów i kwartet smyczkowy op. 11*, <http://niniateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/koncert-na-piec-instrumentow-i-kwartet-smyczkowy-op-11> [dostęp 09.06.2020].

tora barwą dźwięku, której konsekwencją będzie komponowanie w technice sonorystycznej.

Konstrukcja utworu również nie wpisuje się w budowę klasycznego koncertu instrumentalnego. *Koncert* Góreckiego posiada budowę czteroczęściową i rozpoczyna się od części wolnej. Proporcja poszczególnych części nie jest zachowana – I i III są znacznie krótsze od II i IV. Są one również skonstrastowane pod względem zagęszczenia faktury dźwiękowej, te krótsze posiadają znacząco rozrzedzoną fakturę. Wszystkie części dzieła nie posiadają apriorycznej formy, zbudowane są na zasadzie szeregowania odcinków, które kontrastują ze sobą fakturą, tempem, budową i czasem trwania.

Kwestią wysuwającą się na pierwszy plan jest swoista nazwa utworu. Termin „koncert” odnosi się bowiem bezpośrednio do koncertujących solowych partii instrumentalnych, wykonywanych przez zasugerowane w tytule pięć instrumentów, które nie są jednak ujawnione w nim z nazwy. Dialog z głównymi instrumentami prowadzi tu kwartet smyczkowy, a nie orkiestra, jak w klasycznej obsadzie koncertu solowego z towarzyszeniem orkiestry. Kwartet smyczkowy lub wyszczególnione z niego instrumenty towarzyszą wydzielonym instrumentom solowym i dialogują z nimi przez cały utwór. Jednakże nie wszystkie instrumenty ukazane w grupie pięciu koncertujących mają równoważną funkcję w kreowaniu partii solowych. O ile partia fletu i klarnetu wyraźnie kształtuje się jako nadrzędna, o tyle partie trąbki, ksylofonu i mandoliny pozostają zredukowane czasami do pojedynczych, incydentalnych dźwięków, za to często są instrumentami dialogującymi, nie wpisującymi się w partię akompaniamentu. Wszystkie partie instrumentów grają tutti dopiero w ostatniej części kompozycji. Widoczne jest wyraźne dążenie do zagęszczania faktury w trakcie rozwoju narracji utworu. Całość rozpoczyna się 13-taktowym wstępem fletu solo w dynamice *p*, w zakończeniu dzieła występują natomiast wszystkie instrumenty powtarzając trzykrotnie akord w dynamice *ffff*, choć w ostatnim takcie następuje redukcja faktury jedynie do dźwięku *d* w partii obu skrzypiec.

Sam zapis partytury również jest zredukowany. W momencie, gdy partia danego instrumentu nie jest realizowana przez cały takt, zamiast pauz na pięciolinii jej fragment zostaje usunięty, a reszta zapisu połączona jest przerywanymi liniami tak, aby muzyk lub dyrygent nie zgubił orientacji w partyturze. Jest to przemyślana koncepcja zapisu, która pomaga w sprawnym i dokładnym odczytaniu tekstu nutowego.

Koncert to dzieło atonalne wykorzystujące 12-dźwiękowy materiał muzyczny z wyraźną predylekcją do eksponowania interwału sekundy w strukturach horyzontalnych i wertykalnych. Lata 50. w twórczości Góreckiego stanowią czas najaktywniejszego zainteresowania awangardą, dlatego w analizowanym utworze można dostrzec mnogość technik i rozwiązań kompozytorskich nawiązujących do nowoczesnych dokonań Zachodu. W toku kompozycji zamiast tradycyjnego metrum widnieją nad pięciolinią oznaczenia liczbowe, które wskazują na liczbę jednostek metrycznych mieszczących się w danym w takcie. Podstawową jednostkę metryczną stanowią ćwierćnuty, ale w części II i IV na krótko miarą taktu stają się ósemki i szesnastki. Występują metra proste oraz złożone, a audytywny odbiór utworu stwarza poczucie nieregularności przez szybkie i częste zmiany metrum oraz przez występujące nieregularne grupy wartości rytmicznych. Szybkie zmiany organizacji czasowej wywołują wrażenie zmiany tempa, które jednak w kompozycji utrzymywane jest w zakresie większych odcinków. W *Koncertcie* Górecki używa tradycyjnych oznaczeń agogiczno-wyrazowych jak np. *sostenuto*, *dolce*, *animato*, *feroce*, pojawiają się również takie oznaczenia, jak powrót do *a tempo* czy *ritenuto*, które jednakże występują wyłącznie w drugiej części i na końcu dzieła.

O dokonującej się w czasie powstawania *Koncertu* ewolucji stylistycznej świadczy zastosowana tu przez Góreckiego technika punktualistyczna. Górecki samodzielnie zgłębiał wiedzę dotyczącą techniki serialnej i punktualistycznej, kontynuując linię wytyczoną przez Antona Weberna. Przykładem wykorzystania w twórczości kompozytora techniki punktualistycznej jest analizowany właśnie *Koncert* czy *Trzy Diagramy* na flet solo. Poszczególne grupy melodyczno-rytmiczne wyraźnie oddzielone tam zostają krótkimi pauzami, co daje odczucie izolacji wybranych motywów. Fakturę punktualistyczną tworzy także zagęszczenie skoków interwałowych sięgających czasami nawet ponad oktawę, które – choć nie są oddzielone od siebie pauzami – również stwarzają wrażenie autonomiczności dźwięków lub motywów i fraz melodycznych. Zabiegiem podkreślającym ten efekt są szybkie zmiany dynamiki.

Pojawiające się w kompozycji szczególne uwrażliwienie Góreckiego na barwę dźwięku i brzmienie jako element kształtujący formę – nazywane później techniką sonorystyczną – wyraża się m.in. przez dobór instrumentów oraz operowanie ich skrajnymi rejestrami. Pomimo, że

flet, klarnet i trąbka reprezentują grupę instrumentów dętych, to jednak ich barwa różni się znacząco. W *Koncercie* Górecki eksploruje możliwości barwowe fletu, wykorzystując jego brzmienie przede wszystkim w wysokich rejestrach oraz w dynamice *forte*, dzięki czemu instrument ten często audytywnie wysuwa się tu na plan pierwszy. Klarnet z kolei realizuje linię melodyczną, która w pełni eksponuje jego możliwości brzmieniowe. W przypadku trąbki mamy natomiast do czynienia jedynie z dźwiękami w rejestrze środkowym, a instrument jest wykorzystany zaledwie pięciokrotnie, co powoduje, że w odbiorze audytywnym całości dzieła trąbka nie odgrywa znaczącej roli. Dźwięki ksylofonu realizują w utworze przede wszystkim partię w wysokim rejestrze, co sprawia, że możliwości brzmieniowe instrumentu – podobnie jak w przypadku trąbki – nie są w pełni zaprezentowane, ponieważ melodia jest intonowana albo monodycznie, albo za pomocą współbrzmień dwudźwiękowych. Mandolina natomiast intonuje swoją partię w środkowym rejestrze na krótkich dźwiękach lub tremolo, przez co generowane brzmienia oddają charakterystyczne możliwości barwowe. Jednak pomimo tradycyjnego wykorzystania mandoliny jej partia w *Koncercie* jest drugorzędna i mało słyszalna na tle innych instrumentów. Jedynie partie fletu i klarnetu z grupy solowej oraz skrzypiec i altówki – choć te ostatnie są w składzie grupy akompaniującej – realizują quasi-melodię w tradycyjnym rozumieniu instrumentów autonomicznych. Trąbka, mandolina i ksylofon wykorzystywane są wybiórczo, a ich materiał muzyczny jest ograniczony. Z kolei partia kwartetu smyczkowego stanowi w *Koncercie* zintegrowaną całość, towarzyszącą instrumentom solowym. Ścisłe doprecyzowane są jej oznaczenia wyrazowe i artykulatoryjne, które oprócz konwencjonalnych sposobów wydobycia dźwięku tj. *arco*, *pizzicato*, *con sordino*, informują też o realizacji dokładnych wskazówek dotyczących wibracji, gry *sul ponticello* lub gry „bardzo szerokim smyczkiem”. Uściślenie jakości wyrazowych i barwowych w *Koncercie* wyraźnie wskazuje na wykorzystanie przez Góreckiego elementów techniki sonorystycznej.

Budowanie quasi-klasycznej melodii oraz wykorzystanie techniki kontrapunktycznej nawiązuje do tradycyjnych strategii kompozytorskich zaczerpniętych z epok minionych. Ostre powtarzalne akordy w partii instrumentów kwartetu smyczkowego – występujące w szczególności w IV części – są charakterystyczne dla twórczości Góreckiego i wykorzystywane były również we wcześniejszym

okresie twórczości. Wskazuje to na inspirację neoklasycyzmem oraz twórczością Béli Bartóka czy wcześniej wspomnianego nauczyciela – Bolesława Szabelskiego.

W nawiązaniu do wcześniejszej twórczości Góreckiego w dziele tym dominuje kontrastowa dynamika od *pppp* do *ffff*, a nawet w momentach kluczowych pojawiają się *sfff*. Zagęszczenie zmian dynamicznych podkreśla zwięzłość narracji muzycznej. Zmiany dynamiki intensyfikują ekspresję I i III części, wzmagają dynamiczność II części, a w IV części przyczyniają się do stworzenia syntezy jakości wyrazowych. Ten element dzieła muzycznego może stać się wyzwaniem dla instrumentalisty, ponieważ na przestrzeni jednego taktu zmiany dynamiczne budowane na *crescendo* mają rozpiętość od *p* do *fff*. Zdecydowana większość oznaczeń dynamicznych jest skrajna w odniesieniu do skali natężenia dźwięku, a takie oznaczenia jak *mp* czy *mf* występują w *Koncercie* znacznie rzadziej.

Muzyczka IV „Koncert puzonowy” op. 28

Czwarte dzieło z cyklu *Muzyczek* zostało skomponowane w 1970 roku na zamówienie Zygmunta Krauzego, szefa zespołu Warsztat Muzyczny⁶. Ów zespół specjalizował się w muzyce najnowszej i wykonywał dzieła specjalnie dla niego skomponowane, przyczyniając się przy tym do poszerzania repertuaru na nietypowy skład kameralny – puzon, klarnet, wiolonczelę i fortepian. Górecki specjalnie na prośbę grupy – po trzyletniej przerwie – powrócił do napisania dzieła kameralnego i efektem tego jest *Muzyczka IV* op. 28 z podtytułem „Koncert puzonowy”.

Muzyczka IV składa się z dwóch kontrastujących części. Część I tworzy jedenaście odcinków opisanych kolejno – 1, 2, 3A, 3B, 4A, 4B i 5, 6A, 6B, 7 i 8. Część II natomiast zawiera cztery odcinki określone jako – A, B, C i D. Części kontrastują względem siebie charakterem, tempem oraz czasem trwania – druga jest zdecydowanie krótsza.

Podtytuł *Muzyczki* – „Koncert puzonowy” – przewrotnie traktuje puzon jako wiodący instrument koncertujący. Jednakże partia

6 Opis *Muzyczki IV „Koncert puzonowy”* op. 28, <http://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/muzyczka-iv-koncert-puzonowy-op-28> [dostęp 09.06.2020].

puzonu nie tyle wyróżnia się materiałem dźwiękowym pośród innych instrumentów, co wyjątkową funkcją. Jest ona prowadząca ze względu na to, że puzonista odgrywa również rolę dyrygenta w dziele, rozpoczyna i kończy większość odcinków kompozycji. Odpowiednie znaki graficzne w partyturze wskazują na rozpoczęcie lub zakończenie danego fragmentu utworu (strzałka w dół jako rozpoczęcie i w górę jako zakończenie). Oprócz tego w nutach występuje opis funkcji puzonisty, który ma również za zadanie odliczanie czasu trwania pauz generalnych oraz dowolnie interpretuje i wyznacza wszystkie cezury, pauzy i fermaty. Ważną kwestią jest również to, że kompozycji nie wydano jako partytury, natomiast istnieją odrębne zeszyty poszczególnych głosów instrumentalnych. Zapis nutowy cechuje przejrzystość, posiada on komentarze słowne oraz dokładnie zaznaczone gesty puzonisty.

Poza szczególną organizującą wykonanie funkcją puzonisty, Górecki przypisał także charakterystyczne role w dziele wszystkim pozostałym instrumentom. Oprócz tego, że puzonista pełni rolę dyrygenta, to w części I jego partia uzyskuje również znaczenie formotwórcze, ponieważ w tej części jest to jedyna tradycyjnie zakomponowana i w całości rozpisana partia. Pozostałe instrumenty intonują natomiast określone struktury dźwiękowe, których liczba powtórzeń jest uzależniona od interpretacji przez puzonistę czasu realizacji jego partii. Charakterystyczne wykorzystanie klarnetu – operowanie skrajnie wysokim rejestrem instrumentu – wzmaga w dziele energetykę oraz intensyfikuje dynamikę we wszystkich odcinkach części I. Z kolei jednorodne schematy rytmiczne w partii wiolonczeli, w większości oparte na pulsacji ósemkowej, wywołują wrażenie monotonii rytmicznej, co w odbiorze audytywnym nadaje temu instrumentowi charakter drugorzędny i staje się on tłem realizującym pozostałych głosów instrumentalnych. W części II natomiast puzon, klarnet i wiolonczela prowadzą wspólnie melodię, przez co ich partie w równym stopniu są odpowiedzialne za prowadzenie narracji muzycznej. Funkcja fortepianu w *Muzycze* jest z kolei trojaka, ponieważ z jednej strony akompaniuje on pozostałym instrumentom (cz. II), ale też współuczestniczy w budowie masy dźwiękowej (cz. I), jak również integruje ze sobą obie części.

Eksplorowanie przez Góreckiego w *Muzycze* elementów techniki sonorystycznej sprzyja charakterystycznemu ukształtowaniu partii poszczególnych instrumentów podkreślając ich walory brzmieniowe. Nietypowy dobór instrumentów daje szerokie możliwości do

dysponowania ich barwą i zestawiania ich ze sobą w określony sposób. Partia puzonu w większości umieszczona jest w jego wyższym rejestrze, posiada ruchliwy materiał muzyczny realizowany w bardzo szybkim tempie. W odniesieniu do dzieł klasycznych to nietypowe wykorzystanie tego instrumentu. Z kolei partia klarnetu również utrzymana jest w jego najwyższym rejestrze, co wskazuje na dość nietypowe wykorzystanie instrumentu jako tradycyjnie melodycznego, bo wówczas należałoby spodziewać się użycia jego charakterystycznej miękkiej i ciepłej barwy intonowanej na ogół w średnim rejestrze. Przez realizację krótkich szybkich motywów zbudowanych głównie z trzydziestodwójek w części I, partia klarnetu nabiera „piskliwego” charakteru oraz dynamizuje narrację muzyczną. Wysoki rejestr cechuje też partię wiolonczeli, choć nie osiąga ona jednak ekstremum, jak dzieje się to w wypadku klarnetu. W części I partia ta w całości zanotowana jest w kluczu wiolinowym, co stanowi nietypowy zabieg notacji głosu wiolonczelowego. Część II w partii puzonu, klarnetu i wiolonczeli wprowadza nowe rozwiązania dotyczące barwy dźwięku. Wymienione instrumenty w odcinku A i C części II realizują materiał muzyczny w środkowych, niższych rejestrach, intonując tym razem regularny rytm zbudowany z długich wartości rytmicznych. Wyjątkiem jest odcinek B, którego brzmienie przypomina rozwiązania zastosowane w części I – instrumenty znów intonują w wysokich rejestrach. Partia fortepianu zanotowana jest w dziele w znacznej większości w kluczu basowym (partia obu rąk), co wynika z faktu, że w odniesieniu do tego instrumentu występuje predylekcja do stosowania niskich i gęstych brzmień. Między fortepianem a pozostałymi instrumentami zbudowano dzięki temu kontrast, który łągodnieje w części II w odcinku A i C.

Bardziej awangardowe podejście Góreckiego do kompozycji przejawia się także w tym, że w całej partyturze kompozytor nie stosuje metrum, a jedynie oznaczenia metronomiczne określające czas trwania miary taktu (np. odc. 1, partia fortepianu $\downarrow = 60$) lub słowne oznaczenia agogiczne, takie jak np. *moderato*, *largo*, *prestissimo*. W konsekwencji kreski taktowe przyjmują nową funkcję – wyznaczają zakres realizacji określonych struktur muzycznych, które jako jednostki formotwórcze zawierają zróżnicowaną liczbę miar. Materiał muzyczny wykorzystuje pełną skalę chromatyczną, dlatego stosowane są jedynie znaki przygodne. Materiał dźwiękowy organizowany jest przez wybór dźwięków centralizujących daną strukturę muzyczną.

Muzyczka IV to ostatnie dzieło Góreckiego wpisujące się w okres fazy redukcyjnej w klasyfikacji zaproponowanej przez Krzysztofa Drobę. W kompozycji występuje redukcja środków wyrazu oraz ograniczenie materiału dźwiękowego. Wspomniany redukcjonizm sprzyja intensyfikacji napięć i wyrazistej ekspresji. Silna ekspresja generowana jest dzięki repetycji wybranych motywów oraz poprzez ich rozbudowywanie i wariantowanie. Energetykę przebiegu wzmacnia też podkreślanie cezur pomiędzy odcinkami oddzielanymi od siebie pauzami generalnymi. W większości dzieła silna ekspresja łączy się z żywiołowością narracji muzycznej, choć w części II następuje chwilowe rozładowanie napięcia, wprowadzające nowy typ narracji. Występujące kontrasty wyrazowe są też intensyfikowane odpowiednio kształtowaną dynamiką. Między częścią I zdominowaną dynamiką *ffff* a częścią II, w której duże natężenie dynamiczne czasem załamuje się do poziomu *mp*, kontrast wyrazowy osiągnięto poprzez incydentalne w części II modulacje dynamiczne. W całym dziele Górecki określa ekspresję jedynie na początku części I i II a także wyznacza wiolonczeliście grę *e ancora piu dell'arco*.

Mimo stosowania tradycyjnych oznaczeń agogicznych jak np. *moderato* czy *prestissimo possibile* oraz nierezygnowania z dookreślenia tempa poprzez wskazanie miary metronomicznej, do kompozycji wprowadzony zostaje element przypadkowości w synchronii poszczególnych partii instrumentalnych. Wynika to z zastosowania różnych temp dla grających, a także fermat i zróżnicowanej liczby miar w takcie, co stwarza efekt zbiorowego *ad libitum*, natomiast w odbiorze audytywnym dzieło nabiera charakteru improwizacyjnego. Spośród wszystkich instrumentów najbardziej improwizacyjny charakter oczywiście posiada tytułowa partia puzonu, w której najczęściej pojawiają się fermaty. W odbiorze audytywnym części I wyczuwalny jest także brak selektywności materiału dźwiękowego. Podział obu części na odcinki oraz wyraźne wskazanie przez puzonistę momentu rozpoczęcia każdego odcinka pozwala muzykom na osiągnięcie pełnej synchronii jedynie na jego początku, co z kolei wprowadza pewien element kontroli nad narracją muzyczną. W tym kontekście puzonista posiada bardzo ważną funkcję, bowiem dzięki niemu konkretyzują się brzmienia realizowane w określonym czasie. To puzonista w głównej mierze kreuje kształt makroformy kompozycji.

Kontrasty energetyczne pomiędzy dwiema głównymi częściami *Muzyczki* wynikają też z różnic w budowie i wykorzystaniu jednostek formotwórczych. W części I odcinki są oparte na pięciu motywach melodyczno-rytmicznych intonowanych w partii puzonu. Partia klarnetu i wiolonczeli składa się z jednego motywu inicjalnego, który w toku narracji poddawany jest ewolucji i wariantowaniu. Partia fortepianu natomiast składa się z czterech motywów melodyczno-rytmicznych, ulegających przekształceniom dzięki transponowaniu dźwięków lub różnicowaniu ich liczby w strukturze akordu. Wyjątkiem są motywy znajdujące się w odcinku 2 z części I oraz motyw pośredniczący między I i II częścią – to autonomiczne struktury. Z kolei część II posiada odmienną budowę wobec części I, ponieważ w całości zbudowana jest na tym samym materiale dźwiękowym w partii puzonu, klarnetu i wiolonczeli. Odrębny i stabilny dla tej części materiał dźwiękowy realizuje natomiast partia fortepianu, której struktury dźwiękowe są zbudowane na pentatonice. Również organizacja wysokościowa jest zróżnicowana w poszczególnych częściach. W części I wykorzystana jest centralizacja – motywy skupione są wobec wybranych dźwięków lub interwałów. W części II mamy do czynienia ze skalą pentatoniczną oraz z wycinkiem skali chromatycznej. Wykorzystanie centralizacji oraz skal w *Muzyczce IV* do organizacji materiału muzycznego wskazuje na świadomą inspirację neoklasycyzmem, co było charakterystyczne dla pierwszego okresu twórczości kompozytora. *Muzyczka IV* jest więc dziełem, w którym Górecki wykorzystuje zarówno awangardowe strategie kompozytorskie, jak i odwołuje się do rozwiązań już istniejących i nawiązujących do tradycji.

Aria scena operowa op. 59

Aria scena operowa powstała w 1987 roku w odpowiedzi na prośbę belgijskiego reżysera, dramaturga i choreografa – Jana Fabre'a. Górecki miał stworzyć muzykę do libretta Fabre'a, opartego na koncepcji ciągu symbolicznych obrazów spajanych przez muzykę. Początkowo kompozytor przystąpił do pisania muzyki do opery, jednak ostatecznie wycofał się z tego projektu. W rezultacie muzyka została w całości stworzona przez Eugeniusza Knapika, a *Aria* na tubę, fortepian, tam-tam i wielki

bęben jest jedynym utworem pozostałym z podjęcia pracy nad stworzeniem dzieła scenicznego przez Góreckiego⁷.

Utwór *Aria scena operowa* op. 59 stanowi „monolog” tuby na tle fortepianu oraz dwóch instrumentów perkusyjnych. Nazwa dzieła przywołuje bezpośrednio na myśl klasyczną formę operową, w której aria występuje jako jeden z zasadniczych ustępów. Jest to forma wokalnoinstrumentalna umieszczana najczęściej w kulminacyjnym momencie dzieła scenicznego. Głos wokalny, pozostający na pierwszym planie, w emocjonalnie rozwiniętej partii zatrzymuje uwagę słuchacza na dramatycznym momencie dzieła. W szczytowej fazie rozwoju opery przyjmuje najczęściej schemat łukowej formy trzyczęściowej.

Analizowana kompozycja Góreckiego niezwykle sugestywnie oddaje istotę arii – swoisty „monolog” tuby jest niezakłócony towarzyszącymi mu instrumentami i dzięki temu może swobodnie rozwijać dramatyczny tok narracji. Kompozycja jest silnie naładowana energetycznie, dzięki czemu słuchacz odnosi wrażenie żywej akcji, która rozgrywa się bezpośrednio w warstwie muzycznej, bez dodatkowej oprawy scenograficznej czy aktorskiej.

Dzieło posiada budowę dwuczęściową z codą, składającą się z dwóch kontrastujących odcinków, na potrzeby analizy nazwanych A i B. Mamy tutaj do czynienia z crescendową formą łukową, ponieważ coda wprowadza motyw występujący na początku utworu. Coda wyróżniona jest w kompozycji ze względu na jej podsumowujący charakter. Z jednej strony dysponuje materiałem melodycznym z części A, z drugiej – wykorzystane są instrumenty występujące w części B. Faktura oraz materiał akompaniującej partii fortepianu również nawiązuje do obu części. Wymienione części są zróżnicowane ze względu na zawarty ładunek energetyczny oraz na zakres trwania. Z powodu większego rozmiaru części A można ją podzielić na mniejsze odcinki, które w partyturze są wyróżnione oznaczeniami agogicznymi.

Każdy z wymienionych instrumentów posiada określoną rolę w utworze. Nietypowe zastosowanie tuby jako instrumentu solowego pozwala nam dostrzec jego nowe możliwości, tu specyficznie wykorzystanego w celu osiągnięcia lirycznego i ekspresywnego charakteru. Kompozytor maksymalnie prezentuje możliwości wyrazowe i brzmieniowe tuby. Fortepian natomiast, pomimo swoich ogromnych możliwości wyrazowych, zostaje zredukowany do prostego akompa-

7 A. Thomas, dz. cyt., s. 167.

niamentu. W znacznej części *Arii* intonuje jedynie dźwięk c zwielokrotniony w czterech oktawach lub akompaniuje grupą pięciu akordów (B-dur, b-moll, g-moll, fis-moll, As-dur, as-moll). Dysponowanie instrumentami w tej kompozycji można nazwać pewnego rodzaju „grą z konwencją”, ponieważ funkcje wymienionych powyżej instrumentów, mając na względzie ich udział w klasycznej orkiestrze, są odwrócone – tradycyjnie to tuba jest instrumentem towarzyszącym w orkiestrze dla koncertującego fortepianu. Z kolei występujące również w *Arii* instrumenty perkusyjne zachowują klasyczną funkcję – towarzyszenia i wzmagania dramaturgii w dziele.

Podobnie jak w *Muzycze IV*, Górecki sięgnął w *Arii* po strategię redukcji środków, co ponownie świadczy o ewolucyjnym charakterze stylu kompozytora – dzieło z fazy kolejnej zawiera środki wypracowane w fazie poprzedniej. Dla osiągnięcia tego celu, w budowaniu narracji zminimalizowany jest udział melodyki na rzecz dynamiki, rytmiki i agogiki, które odpowiedzialne są za kształtowanie dramaturgii przebiegu. Jest to typowy przykład zmiany hierarchii w dysponowaniu elementami dzieła muzycznego, charakterystyczny dla awangardowych strategii kompozytorskich w XX wieku. Centralizacja harmoniczna stabilizuje brzmienie *Arii* wokół dźwięku c w części A. W części B centralizacja ulega zmianie, skupiając brzmienie wokół akordu b-moll i B-dur. Występuje tutaj swoista gra pomiędzy rejestrami i trybami. Organizacja rytmiczna jest natomiast nieokreślona. Kompozytor swobodnie dysponuje metrami dwu- i trójdzielnymi. Wprowadzone metra w partiturze oraz niezmienna pulsacja ćwierćnotowa, ze względu na długie pauzy w partii tuby, nie przeciwdziałają poczuciu nieregularności w kształtowaniu narracji muzycznej dzieła.

Podsumowanie

Do zbadania zmian zachodzących w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego posłużyły mi cztery dzieła kameralne. Dzięki temu, że każda z kompozycji pochodzi z innej fazy twórczości oraz reprezentuje odmienne podejście kompozytora do spraw formalnych i estetycznych, możliwe było udowodnienie tezy o ewolucyjnym charakterze twórczości Góreckiego. Pomimo wielu podobieństw zachodzących pomiędzy tymi czterema kompozycjami, każda z nich posiada swój wyjątkowy charakter.

Stopniowo zachodzące zmiany można między innymi odnaleźć w wykorzystanym instrumentarium. W analizowanych dziełach zauważalna jest tendencja do budowania coraz bardziej nietypowych składów instrumentalnych, w kontekście tradycji gatunku muzyki kameralnej, o czym świadczy obsada *Arii sceny operowej*. Awangardowe strategie twórcze cechują również układ formalny. Kompozycje Góreckiego odbiegają od tradycyjnego, czteroczęściowego układu cyklicznego – jedynym dziełem wpisującym się w niego jest *Koncert...*, natomiast dwukrotnie wykorzystany został układ dwuczęściowy w *Muzyczce* i *Arii*, podczas gdy *Quartettino* ma budowę trzyczęściową. Wszystkie dzieła zbudowane są na zasadzie szeregowania odcinków, wyjątek stanowi jedynie druga część *Quartettino* o konstrukcji tematycznej.

Kameralny charakter i stosunkowo niewielkie rozmiary utworów nie przeszkodziły kompozytorowi w wykorzystaniu dość wielu technik kompozytorskich. Jedną z dominujących tu technik jest m.in. wariantowanie, które wykorzystano we wszystkich analizowanych dziełach. Oprócz tego w czterech analizowanych kompozycjach odnajdujemy również technikę repetytywną lub ostinatową – obydwie wskazują na tendencję do maksymalnego wykorzystania wyjściowego materiału muzycznego. Górecki sięgnął także po kontrapunktowanie, dialogowanie, technikę imitacyjną, quasi-improwizacyjną, ewolucyjną czy punktualistyczną. Wykorzystane techniki kompozytorskie oraz cechy określonego stylu lub strategii kompozytorskiej zdeterminowane są okresem twórczości, w którym powstały kompozycje. W *Quartettino* i *Koncertie...* dominuje styl neoklasyczny, jednak za każdym razem jest realizowany nieco innymi środkami. Natomiast w *Muzyczce* i *Arii* nadrzędną zasadą budowania narracji muzycznej jest redukcjonizm. Punktualizm, który występuje w *Koncertie...* oraz sonoryzm wykorzystany w *Muzyczce* nie mają swojego odzwierciedlenia w pozostałych dziełach i były efektem krótkiej fascynacji kompozytora wybranymi nurtami w muzyce XX wieku.

Zastosowanie określonego materiału wysokościowego jest ściśle związane z wykorzystanymi przez Góreckiego technikami, jednak we wszystkich dziełach materiał zorganizowany jest za pomocą centralizacji harmoniczej. Użycie skal jest również idiomatyczne dla kompozycji Góreckiego – oprócz skali minorowej i majorowej występującej w *Quartettino*, *Muzyczce* i *Arii*, wykorzystano również skalę chromatyczną w *Quartettino* i *Koncertie...* oraz pentatonikę w *Muzyczce*.

Dzięki powyższym przykładom zauważalna jest tendencja do prezentowania dość zróżnicowanego materiału muzycznego nawiązującego do nowej tonalności. W dziełach Góreckiego zmienia się stopniowo rozmiar wykorzystanej jednostki formotwórczej – rozpoczynając od tematu, przez frazę, aż do motywu. Rozszerzona skala poziomów dynamicznych stała się idiomatyczna dla kompozytora właściwie już od początków jego twórczości. Jednak z biegiem czasu Górecki skupia się przede wszystkim na ekspresyjnej dynamice o mocnym natężeniu do *ffff*, rezygnując z rozszerzania dolnej granicy i pozostawiając ją na poziomie *p* lub *mp*. Utwory Góreckiego w wielu aspektach są dziełami awangardowymi, jednak oznaczenia agogiczne i agogiczno-wyrazowe posiadają tradycyjny zapis. Z reguły obejmują one większe odcinki, a opisy nie są szczególnie rozbudowane. Wyjątek stanowi *Aria*, w której oznaczenia agogiczno-wyrazowe są prymarnym elementem dzieła – opisy są długie i szczegółowe, dotyczą mniejszych odcinków utworu. Nieregularne, zmienne metrum lub jego brak jest środkiem organizacji czasowej zastosowanym we wszystkich analizowanych kompozycjach. Audytywny odbiór tych dzieł jest jednak różnorodny, ponieważ, z jednej strony, wykorzystane są regularne wzory rytmiczne, które przez swą repetytywność nadają przebiegowi uporządkowany, stabilny charakter, natomiast z drugiej – zastosowanie nieregularnych wzorów rytmicznych, np. synkopowanych, wywołuje wrażenie zmienności.

Omówione powyżej strategie, środki czy dobór określonych elementów dzieła muzycznego przedstawiają zmiany, jakie stopniowo zachodziły w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego na gruncie muzyki kameralnej. Ponieważ kompozytor na ogół nawiązywał do osiągnięć warsztatowych ze swojej wcześniejszej twórczości, idiomatyczne cechy stylistyczne są zachowane, niezależnie od wykorzystania strategii charakterystycznych dla nowych nurtów czy technik. Powyższa analiza wskazuje również na dużą wartość mniej znanych kompozycji, które swoimi cechami wpisują się w ewolucję stylistyczną obserwowaną dotąd przez pryzmat zasadniczego korpusu dzieł Góreckiego.

Aneks 1. Tabelaiczne podsumowanie wniosków

	Quartettino op. 5 (1956)	Koncert na pięć instrumentów i kwartet smyczkowy op. 11 (1957)	Muzyczka IV op. 28 (1970)	Aria scena operowa op. 59 (1987)
FAZA TWÓRCZOŚCI wg K. Drobny	I faza twórczości	II faza twórczości	IV faza twórczości	V faza twórczości
STYL / STRATEGIA KOMPOZYtorska	Neoklasycyzm	Neoklasycyzm, punktualizm	Redukcjonizm	Redukcjonizm
OBSADA	Flet I, II, skrzypce, obój	Flet, klarnet, trąbka, ksylofon, mandolina, kwartet smyczkowy	Puzon, klarnet, wiolonczela, fortepian	Tuba, fortepian, wielki bęben, tam-tam
MAKROFORMA	3 części 1 cz. – 4 odcinki 2 cz. – 2 tematy 3 cz. – 6 odcinków + coda szeregowanie odcinków, budowa tematyczna	4 części 1 cz. – 4 odcinki 2 cz. – 3 odcinki 3 cz. – 2 odcinki + coda 4 cz. – 4 odcinki + zakończenie szeregowanie odcinków	2 części 1 cz. – 11 odcinków 2 cz. – 4 odcinki szeregowanie odcinków	2 części 1 cz. – 10 odcinków 2 cz. – 3 odcinki + coda szeregowanie odcinków z elementami formy lukowej
MATERIAŁ I JEGO ORGANIZACJA	Skala majorowa i minorowa, skala chromatyczna, centralizacja harmoniczna	Skala chromatyczna, atonalna z elementami centralizacji harmonicznej	Skala majorowa i minorowa, pentatonika, centralizacja harmoniczna	Skala majorowa i minorowa, centralizacja harmoniczna

TECHNIKI KOMPOZYTORSKIE	1 cz. – ostinatowa, wariantowanie 2 cz. – kontrapunktyczna, wariantowanie 3 cz. – ostinatowa, imitacja, dialogowanie, wariantowanie	1 cz. – wariantowanie, kontrapunkt, quasi-improvizacja, repetycja 2 cz. – dialogowanie, ostinato 3 cz. – punktualistyczna, ostinatowa 4 cz. – ostinatowa, wariantowanie motywów, dialogowanie	1 cz. – wariantowanie, ościnatowa wariantowanie 2 cz. – ościnatowa, wariantowanie 2 cz. – wariantowanie, repetycja wybranych struktur, budowa ewolucyjna 2 cz. – wariantowanie, repetycja wybranych struktur, budowa ewolucyjna
JEDNOSTKA FORMO- TWÓRCZA	Temat	Fraza	Motyw
ORGANIZACJA METRORYTMICZNA	Zmienne metrum, regularne wzory rytmiczne	Zmienne metrum, nieregularne wzory rytmiczne	1 cz. – brak metrum, 2 cz. zmienne metrum 1 cz. – nieregularne wzory rytmiczne 2 cz. – regularne wzory rytmiczne
OZNACZENIA AGOGICZNE I AGOGICZNO- WYRAZOWE	Oznaczenia agogiczne lub agogiczno-wyrazowe stałe w obrębie części; sporadyczne i krótkotrwałe zmiany tempa	Oznaczenia agogiczno-wyrazowe stałe w obrębie części, krótkotrwałe zmiany tempa w 2 cz. i 4 cz.	Oznaczenia agogiczno-wyrazowe zmienne, częste i krótkotrwałe zmiany tempa

<p>OZNACZENIA AGOGICZNE I AGOGICZNO- WYRAZOWE</p>			<p>oznaczenia agogiczne odrębne dla każdej partii instrumentalnej w obrębie odcinków 2 cz. – oznaczenie agogiczno-wyrazowe wspólne dla wszystkich instrumentów w obrębie części, oznaczenie agogiczne wspólne dla wszystkich instrumentów z wyjątkiem fortepianu w obrębie całej części</p>	
<p>DYNAMIKA</p>	<p>Dynamika od <i>ppp</i> do <i>fff</i> crescendowa</p>	<p>Dynamika od <i>ppppp</i> do <i>ffff</i> kontrastowa sukcesywnie</p>	<p>Dynamika od <i>mp</i> do <i>fff</i> kontrastowa sukcesywnie</p>	<p>Dynamika od <i>p</i> do <i>fff</i> crescendowa</p>

Aneks 2. Etapy w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego. Pogrubione tytuły oznaczają dzieła, które są przedmiotem analizy w niniejszym artykule

	Adrian Thomas, Górecki	Teresa Malecka, Henryk Mikołaj Górecki. Styl późny	Krzysztof Droba, Encyklopedia Muzyczna PWM	przykładowe dzieła
1955	<i>Pieśń o radości i rytmie</i>	<i>Początki</i>	<i>Wczesna twórczość</i>	<i>Pieśni o radości i rytmie op. 7, Quartettino op. 5</i>
1957	<i>Kolizje</i>	<i>Twórczość wczesna</i>	<i>Konstrukttywizm serialny</i>	<i>Scontri op. 17, Koncert na pięć-instrumentów i kwartet smyczkowy op.11</i>
1962	<i>Genesis</i>		<i>Sonoryzm</i>	<i>Genesis I: Elementi na trzy instrumenty smyczkowe op. 19 nr 1</i>
1964		<i>Twórczość dojrzała</i>	<i>Konstrukttywizm redukcyjny</i>	<i>Muzyczka I op. 22 Muzyczka IV op. 28</i>
1967	<i>Muzyka Staropolska</i>			<i>Muzyka staropolska op. 24</i>
1971	<i>Pieśni sakralne</i>	<i>Twórczość szczytowa</i>	<i>Konstrukttywizm syntetyczny</i>	<i>„III Symfonia pieśni żałosnych” op. 36</i>
1979	<i>Szeroka woda</i>			<i>Beatus vir op. 38</i>
1980		<i>Twórczość późna</i>		<i>Miserere op. 44</i>
1986	<i>Quasi una fantasia</i>			<i>Recitativa i ariosa „Lerchenmusik” op. 53 Aria, „scena operowa” op. 59</i>

Bibliografia

Partytury

- Górecki H.M., *Aria scena operowa*, Boosey & Hawkes, Londyn 2007.
Górecki H.M., *Koncert na pięć instrumentów i kwartet smyczkowy*, PWM, Kraków 1977.
Górecki H.M., *Muzyczka IV „Koncert puzonowy”*, PWM, Kraków 1976.
Górecki H.M., *Quartettino*, PWM, Kraków 1980.

Opracowania

- Bolesławska-Lewandowska B., *Górecki portret w pamięci*, PWM, Kraków 2013.
Droba K., *Henryk Mikołaj Górecki*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 3, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1979.
Dziadek M., *Henryk Mikołaj Górecki, Kompozytorzy Polscy 1918-2000*, red. M. Podhajski, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk–Warszawa 2005.
Kłaput-Wiśniewska, A., *Redukcjonizm jako przejaw indywidualnych cech stylistyki utworów Henryka Mikołaja Góreckiego*, „Zeszyty naukowe Akademii Muzycznej w Bydgoszczy” 8 (1995).
Lindstedt I., *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
Malecka T., *O rezonowaniu historii w życiu i twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, w: *Dzieło muzyczne i jego rezonans*, red. A. Nowak, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2008, s. 205–227.
Paja-Stach J., *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009.
Pociej B., *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2005.
Skowron Z., *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
Thomas A., *Górecki*, PWM, Kraków 1998.

Źródła internetowe

- Malatyńska-Stankiewicz A., *Nie będę pisał na metry i łokcie. Wywiad z 2003 r. z niedawno zmarłym Henrykiem Mikołajem Góreckim*, <http://www.strony.ca/Strony24/articles/a2402.html> [dostęp 20.10.2020]
- Opis *Arii sceny operowej* op. 59, <https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/aria-scena-operowa-op-59> [dostęp 24.06.2020].
- Opis *Koncertu na pięć instrumentów i kwartet smyczkowy* op. 11, <https://ninateka.pl/audio/koncert-na-piec-instrumentow-i-kwartet-smyczkowy-op-11> [dostęp 24.06.2020].
- Opis *Muzyczki IV „Koncert puzonowy”* op. 28, <http://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/muzyczka-iv-koncert-puzonowy-op-28> [dostęp 24.06.2020].
- Opis *Quartettino* op. 5, <https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/quartettino-op-5> [dostęp 24.06.2020].

Nagrania

- Nagranie *Arii sceny operowej* op. 59, <https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/aria-scena-operowa-op-59> [dostęp 24.06.2020].
- Nagranie *Koncertu na pięć instrumentów i kwartet smyczkowy* op. 11, <http://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/koncert-na-piec-instrumentow-i-kwartet-smyczkowy-op-11> [dostęp 24.06.2020].
- Nagranie *Muzyczki IV „Koncert puzonowy”* op. 28, <http://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/muzyczka-iv-koncert-puzonowy-op-28> [dostęp 24.06.2020].
- Nagranie *Quartettino* op. 5, <https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/quartettino-op-5> [dostęp 24.06.2020].