

Kinga Kiwała

Akademia Muzyczna w Krakowie

## Wokół muzyki chóralnej *a cappella* Henryka Mikołaja Góreckiego. *Przybądź Duchu Święty* op. 61

### 1. Geneza, źródła tekstu

Jeśli przyglądać się utworom Henryka Mikołaja Góreckiego pochodzącym z lat 80. ubiegłego stulecia, uderza istotna zmiana w stosunku do wcześniejszej dekady; twórczość wielkoobsadowa, symfoniczna ustępuje zupełnie, a jej miejsce zajmują kompozycje kameralne, a zwłaszcza muzyka chóralna *a cappella*, w tym zarówno utwory oryginalne, jak i opracowania pieśni ludowych i kościelnych.

Tabela 1. Twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego z lat 80. XX wieku

<i>Koncert na klawesyn (lub fortepian) i orkiestrę smyczkową</i> op. 40 (1980)
<i>Mazurki</i> op. 41 na fortepian (1980)
<i>Błogosławione pieśni malinowe</i> op. 43 na głos i fortepian (1980)
<i>Wieczór ciemny się uniża</i> <b>op. 45, 5 pieśni ludowych na chór mieszany <i>a cappella</i> (1981)</b>
<i>Wisło moja, Wisło szara</i> <b>op. 46, pieśń ludowa na chór mieszany <i>a cappella</i> (1981)</b>
<i>Miserere</i> <b>op. 44 na chór mieszany <i>a cappella</i> (1981–87)</b>
<i>Kołysanki i tańce</i> op. 47 na skrzypce i fortepian (1982)
<i>O Domina Nostra – Medytacje o Jasnogórskiej Pani Naszej</i> op. 55 na sopran solo i organy (1982–85,19)
<i>Śpiewy do słów Juliusza Słowackiego</i> op. 48 na głos i fortepian (1983)
<i>Ach, mój wianku lewandowy</i> <b>op. 50, 7 pieśni ludowych na chór mieszany <i>a cappella</i> (1984)</b>
<i>Idzie chmura, pada deszcz</i> <b>op. 51, 5 pieśni ludowych na chór mieszany <i>a cappella</i> (1984)</b>
<i>Recitativa i ariosa „Lerchenmusik”</i> op. 53 na klarnet, wiolonczelę i fortepian (1984, 1986)
<i>Trzy kołysanki</i> <b>op. 49 na chór mieszany <i>a cappella</i> (1984, 1991)</b>

*Pod Twoją obronę* op. 56, **pieśń maryjna na 8-głosowy chór mieszany a cappella (1985)**

*Na Anioł Pański biją dzwony* op. 57 **na chór mieszany a cappella (1986)**

*Dla Ciebie, Anne-Lill* op. 58 na flet i fortepian (1986, 1990)

*Aria (scena operowa)* op. 59 na tubę, fortepian, tam-tam i wielki bęben (1987)

*Totus Tuus* op. 60 **na chór mieszany a cappella (1987)**

**PRZYBĄDŹ DUCHU ŚWIĘTY OP. 61 NA CHÓR MIESZANY A CAPPELLA (1988)**

*Już się zmierzcha. Kwartet smyczkowy nr 1* op. 62 (1988)

*Dobranoc* op. 63 na sopran, flet altowy, 3 tam-tamy i fortepian (1988–90)

*Pieśni Maryjne* op. 54, **5 pieśni na chór mieszany a cappella (1985)**

Przyglądając się tej twórczości bliżej, można zauważyć, że większość z religijnych utworów przeznaczonych na chór *a cappella* powstaje w drugiej połowie lat 80. Znaczące są tytuły utworów – dominuje istotna (jeśli nie najistotniejsza) u Góreckiego tematyka maryjna; uwagę przyciągają umuzycznienia szczególnie ważnych polskich modlitw: *Pod Twoją obronę*, *Anioł Pański* (choć w tym wypadku kompozytor sięgnął nie do tekstu modlitwy, lecz do tekstu Kazimierza Przerwy-Tetmajera) czy dedykowane Janowi Pawłowi II *Totus Tuus*, odwołujące się do zawołania polskiego papieża. Wyjątkowe, przez swoją jednostkowość, miejsce wśród tych kompozycji Henryka Mikołaja Góreckiego zajmuje modlitwa do Ducha Świętego, stanowiąca umuzycznienie słów jednej z najpopularniejszych sekwencji Kościoła katolickiego, jednej z czterech zachowanych w liturgii po Soborze Trydenckim i dwóch (obok sekwencji wielkanocnej *Victimae Paschali Laudes*) po II Soborze Watykańskim. Autorstwo tekstu tej zaliczanej do najznamienszych przykładów średniowiecznej poezji hymnicznej sekwencji (zwanej „złotą”) przypisywane jest papieżowi Innocentemu III lub – częściej – współczesnemu mu arcybiskupowi Canterbury Stephanowi Longtonowi (XII–XIII wiek)<sup>1</sup>. Górecki sięga do jednak do źródeł polskich: popularnego tłumaczenia, wykorzystywanego w liturgii Zesłania Ducha Świętego, czerpiąc je – zgodnie ze swoją częstą praktyką – ze śpiewnika kościelnego; tym razem *Śpiewnika parafialnego* ułożonego przez ks. Wojciecha Lewkowicza.

<sup>1</sup> *Veni Sancte Spiritus Et Emitte Coelitus*, [w:] *The catholic encyclopedia*, wydanie internetowe [www.newadvent.org/cathen/](http://www.newadvent.org/cathen/) [dostęp: 20.03.2014]; *Sekwencja*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, wyd. drugie poprawione i poszerzone, red. A. Chodkowski, Warszawa 2001, s. 798–799.

Tabela 2. Łaciński i polski tekst sekwencji *Veni Sancte Spiritus*

1. Veni, Sancte Spiritus, et emitte caelitus lucis tuae radium.	6. Sine tuo numine, nihil est in homine, nihil est innoxium.	1. Przybądź, Duchu Święty, Ześlij z nieba wzięty Światła Twego strumień.	3. Światłości najświętsza! Serc wierzących wnętrza Podдай Twej potędze! Bez Twojego tchnienia
2. Veni, pater pauperum, veni, dator munerum, veni, lumen cordium.	7. Lava quod est sordidum, riga quod est aridum, sana quod est saucium.	Przyjdź, Ojczy ubogich, Przyjdź Dawco łask drogich, Przyjdź, Światłości sumień.	Cóż jest wśród stworzenia, Jeno cierń i nędze?
3. Consolator optime, dulcis hospes animae, dulce refrigerium.	8. Flecte quod est rigidum, fove quod est frigidum, rege quod est devium.	2. O, najmiłszy z gości, Słodka serc radości, Słodkie orzeźwienie.	4. Obmyj, co nieświęte, Oschłym wlej zachętę, Ulecz serca ranę.
4. In labore requies, in aestu temperies, in fletu solatium.	9. Da tuis fidelibus, in te confidentibus, sacrum septenarium.	W pracy Tyś ochłodą, W skwarze żywą wodą, W płaczu utulenie.	Nagnij, co jest harde, Rozgrzej serca twarde, Prowadź zabłąkane.
5. O lux beatissima, reple cordis intima tuorum fidelium.	10. Da virtutis meritum, da salutis exitum, da perenne gaudium. Amen. Alleluja.		5. Daj Twoim wierzącym, W Tobie ufającym, Siedmiorakie dary. Daj zasługę męstwa, Daj wieniec zwycięstwa, Daj szczęście bez miary, Amen, Alleluja

Polski tekst sekwencji jest wyjątkowo wierny w stosunku do oryginału nie tylko pod względem semantycznym; zachowuje także oryginalny, trocheiczny rytm oraz typowy dla sekwencji układ rymów (pierwszy wiersz rymuje się z drugim, a trzeci z ostatnim strofy następnej)<sup>2</sup>. Wiersze są sześciogłoskowe i układają się w strofy sześciowierszowe złożone za każdym razem z dwóch strof oryginału (układ trójwersowy zostaje w ten sposób zastąpiony mniejszą liczbą zwrotek). Pod względem znaczeniowym słowa sekwencji są przede wszystkim żarliwą modlitwą o pomoc Ducha Świętego – Pocieszyciela, Ożywiciela, dawcy siedmiu Darów, co podkreślają czasowniki użyte w trybie rozkazującym: „przyjdź”, „ześlij”, „ulecz”,

<sup>2</sup> *Veni Sancte Spiritus Et Emitte Coelitus*, dz. cyt.

„rozgrzej”, „daj”, „prowadź”. Jednak przede wszystkim tekst streszcza teologiczne pojmowanie Ducha Świętego, odwołując się do zakorzenionych w Tradycji symboli towarzyszących tej tajemniczej Trzeciej Osobie Boskiej: wody (symbolu oczyszczenia i życia, którego Duch Święty jest nosicielem), światła (w znaczeniu świętości, mądrości – jednego z siedmiu darów, a także rozgrzewającego ognia, w którym Duch Święty się objawiał), tchnienia (jak przypomina *Katechizm Kościoła Katolickiego* samo „pojęcie «Duch» jest tłumaczeniem hebrajskiego słowa *Ruah*, które przede wszystkim oznacza tchnienie, powietrze, wiatr”)<sup>3</sup>. Interpretując tekst sekwencji, ojciec święty Jan Paweł II pisał w encyklice o Duchu Świętym *Dominum et Vivificantem*:

Duch Święty, zjednoczony tajemniczą więzią Boskiej komunii z Odkupicielem człowieka, stanowi o ciągłości Jego dzieła: z Niego bierze i wszystkim przekazuje, wchodząc nieustannie w dzieje świata poprzez serce człowieka. Tutaj staje się On – jak głosi liturgiczna Sekwencja z uroczystości Zielonych Świąt – prawdziwym „Ojcem ubogich, Dawcą darów i Światłością sumień”. Staje się „słodkim Gościem dusz”, którego Kościół nieustannie wita na progu wewnętrznej tajemnicy każdego człowieka. Przynosi On bowiem „ochłodzenie i odpocznienie” wśród trudów, wśród pracy ludzkich rąk i umysłów. Przynosi „odpoczynek” i „ulgę” pośród spiekoty dnia, wśród niepokojów, walk i zagrożeń każdej epoki. Przynosi wreszcie „pociechę” wówczas, gdy serce ludzkie płacze i doświadcza pokusy rozpacz. Dlatego też Sekwencja liturgiczna woła: „Bez Twojego tchnienia cóż jest wśród stworzenia? Jeno cierń i nędze”. Tylko bowiem Duch Święty „przekonywa o grzechu”, o złu, w tym celu, ażeby odbudowywać dobro w człowieku i w ludzkim świecie: ażeby „odnawiać oblicze ziemi”<sup>4</sup>.

## 2. Henryka Mikołaja Góreckiego sekwencja o Duchu Świętym

Partytura utworu Góreckiego może wręcz zaskakiwać swoją prostotą. Prostotą akordowej, homorytmicznej faktury *nota contra notam*, konsekwentnym, wyłącznym sylabicznym traktowaniem tekstu słownego, monotonnym ćwierćnutowo-

<sup>3</sup> Zob. *Katechizm Kościoła Katolickiego*, punkty 691–701, opracowanie internetowe ks. M. Baranowski, [www.katechizm.opoka.org.pl/rkkkI-2-3.htm](http://www.katechizm.opoka.org.pl/rkkkI-2-3.htm) (dostęp: 20.03.2014); L. Balter, *Duch Święty*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, tom 4, red. E. Gigilewicz, Lublin 1985, s. 286.

<sup>4</sup> Jan Paweł II, enc. *Dominum et Vivificantem*, 67, [www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan\\_pawel\\_ii/encykliki/dominum\\_3.html#m4](http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/encykliki/dominum_3.html#m4) (dostęp: 20.03.2014).

-półnutowym rytmem i – co rzadkie u kompozytora – stałym metrum. Wyjątkowa specyfika tej muzyki objawia się dopiero w słuchaniu – formotwórcze znaczenie posiada barwowo traktowana, niuansowa harmonika, cieniowania dynamiczne, a przede wszystkim zróżnicowana ekspresja i specjalne, jakby „rozciągnięte” odczuwanie czasu. Pierwszorzędną funkcję pełni – co typowe dla twórcy – tekst słowny, którego konstrukcja i prozodia są podstawą formy utworu, budowy kolejnych fraz i rozwiązań artykulacyjnych.

Tabela 3. Tabelaryczne ujęcie formy utworu

<b><i>Molto lento, p</i></b> Przybądź, Duchu Święty (2x)				
	<b><i>Lento-Largo Maestoso p (sonore)</i></b> a 1. Przybądź... Ześlij... Światła... (2x) a Przyjdź Ojcze... Przyjdź Dawco... Przyjdź... (2x)	<b><i>Lento-Largo Maestoso, p</i></b> 3. Światłości... Serc wierzących... Poddaj... (2x) Bez Twojego... Cóż jest... Jeno cierń... (2x)	<b><i>Lento Sostenuto- Maestoso p</i></b> 5. Daj Twoim... (2x) W Tobie... (2x) Siedmiorakie (2x) Daj Twoim... W Tobie ufającym Siedmiorakie (2x)	
	ESPRESIVO <b><i>Subito f (ma non troppo)</i></b> b 2. O, najmiłszy z gości, Słodka serc radości, b <i>Dolce, p</i> Słodkie orzeźw. (2x) ESPRESIVO f (come prima) W pracy... W skwarze... <i>Dolce, p</i> W płaczu..., (4x)	ESPRESIVO f (molto) 4. Obmyj... Oschłym... <i>Dolce, p</i> Ulecz ESPRESIVO f (molto) Nagnij... Rozgrzej... <i>Dolce, p</i> Prowadź, (4x)	DECISO MOLTO ESPRESIVO ff Daj zasługę... Daj wieniec P.G. <i>Dolce Tranquillo, p</i> Daj szczęście (8x) P.G.	
				<b><i>Lento, Cantabile Dolce, p</i></b> Amen, Alleluja (2x) Amen, Alleluja (3x) Amen (6x)

Tabela 4. Nastęstwa segmentów muzycznych w różnych opracowaniach sekwencji

Sekwencja łacińska	Sekwencja polska	Utwór H. M. Goreckiego
a 1. Veni, Sancte Spiritus, et emitte caelitus lucis tuae radium.	a 1. Przybądź, Duchu Świąty, Ześlij z nieba wzięty Światła Twego strumień.	a 1. Przybądź, Duchu Świąty, Ześlij z nieba wzięty Światła Twego strumień.
a 2. Veni, pater pauperum, veni, dator munerum, veni, lumen cordium.	b Przyjdź, Ojczy ubogich, Przyjdź Dawco łask drogich, Przyjdź, Światłości sumień.	a Przyjdź, Ojczy ubogich, Przyjdź Dawco łask drogich, Przyjdź, Światłości sumień.
b 3. Consolator optime, dulcis hospes animae, dulce refrigerium.	a 2. O, najmiłszy z gości, Słodka serc radości, Słodkie orzeźwienie.	b 2. O, najmiłszy z gości, Słodka serc radości, Słodkie orzeźwienie.
b 4. In labore requies, in aestu temperies, in fletu solatium.	b W pracy Tyś ochłodą, W skwarze żywą wodą, W płaczu utulenie.	b W pracy Tyś ochłodą, W skwarze żywą wodą, W płaczu utulenie.
c 5. O lux beatissima, reple cordis intima tuorum fidelium.	a 3. Światłości najświętsza! Serc wierzących wnętrza Podдай Twjej potędze!	a 3. Światłości najświętsza! Serc wierzących wnętrza Podдай Twjej potędze!
c 6. Sine tuo numine, nihil est in homine, nihil est innoxium. etc.	b Bez Twojego tchnienia Cóż jest wśród stworzenia, Jeno cierni i nędzy? a 4. Obmyj, co nieświęte, Oschłym wlej zachętę, Ulecz serca ranę. b Nagnij, co jest harde, Rozgrzej serca twarde, Prowadź zabląkane. etc.	a Bez Twojego tchnienia Cóż jest wśród stworzenia, Jeno cierni i nędzy? b 4. Obmyj, co nieświęte, Oschłym wlej zachętę, Ulecz serca ranę. b Nagnij, co jest harde, Rozgrzej serca twarde, Prowadź zabląkane. etc.

Pod względem formalnym utwór nawiązuje z jednej strony do sekwencyjnej budowy łacińskiego oryginału (aa bb cc etc.) z drugiej zaś do wzoru polskiego, w którym podstawą są tylko dwa powtarzające się ugrupowania muzyczne. Zasadą budowy sekwencji Góreckiego jest bowiem również naprzemienne pojawianie się dwóch segmentów a i b, jednak podczas gdy w liturgicznej pieśni polskiej każdy z segmentów przypisywany jest do kolejnego trójwersu tekstu słownego, tak tutaj ugrupowanie jest zawsze powtórzone na zasadzie aa bb aa bb. W ten sposób udaje się pogodzić dwa porządki formalne typowe dla dwóch źródeł liturgicznych: łacińskiego i polskiego; unika kompozytor również typowej dla pieśni zwrotkowej przewidywalności. Pojawiają się też rozwiązania całkiem nowe. Za każdym razem kompozytor powtarza słowa i melodię trzeciego wersu kolejnych zwrotek. W ten sposób typowy dla wzoru łacińskiego trójfrazowy tok wymuszony przez trójwersowy układ tekstu słownego zostaje zamieniony na czterofrazowy, choć nie do końca symetryczny (2+2, 3+3 takty) i niekiedy zaburzony jeszcze

dotatkowo poprzez większą niż dwukrotną liczbę powtórzeń ostatniej frazy trójwersu. Utwór posiada również swego rodzaju ramy formalne: wstęp, w którym dwukrotnie powtarza się wezwanie „Przybądź Duchu Święty” (repetycje dźwięku ze zmieniającą się, niuansową harmonią, zakończone skokiem tercji małej) oraz wydłużone, jakby zanikające zakończenie, w którym kilkakrotnie powtarzają się kończące sekwencję słowa „Amen, Alleluja”, a następnie sześć razy samo „Amen” (zob. Tabela 3. Tabelaryczne ujęcie formy utworu).

Warstwa melodyczna utworu Góreckiego wykazuje ścisły związek z dwoma pierwszymi segmentami melodii łacińskiej sekwencji. Zostaje ona jednak w stosunku do pierwowzoru uproszczona – w miejsce śpiewu sylabiczno-neumatycznego otrzymujemy konsekwentnie śpiew sylabiczny. Udaje się kompozytorowi przywołać również daleki rezonans pieśni polskiej. Warto przypomnieć, że rozpowszechniona w Polsce wersja sekwencji wydaje się przy pierwszym podejściu dość oddalona pod względem muzycznym od chorałowego pierwowzoru. Głębsza analiza może jednak wykazać, że prawdopodobnie wywodzi się ona również z jego dwóch pierwszych segmentów, z tym, że zostają one zmodyfikowane i dodatkowo „zamienione miejscami” (jako pierwsze pojawia się zmienione ugrupowanie b z łacińskiej sekwencji). Zachowane zostają jednak charakterystyczne rysy chorałowej melodii – skok tercji małej w górę, rozpoczynający jej drugi segment (a w polskiej wersji – cały utwór) oraz sekundowy ruch wznoszący z pierwszego segmentu. Ponieważ zarówno w polskiej wersji sekwencji, jak i utworze Góreckiego oba ugrupowania się powtarzają, to ów rezonans się nasila (zob. Przykłady 1–3). Mocniej przywołany zostaje przy końcu utworu, gdy na słowach „Amen, Alleluja” Górecki wykorzystuje charakterystyczny skok kwinty czystej w dół, zaczerpnięty prawdopodobnie z praktyki wykonawczej związanej z polską wersją sekwencji, polegającej na powtórzeniu ostatniej frazy melodycznej. Jest to potwierdzenie doskonałej znajomości tej praktyki przez kompozytora, zwłaszcza, że w śpiewnikach ta „końcówka” nie jest zapisana, nie wykonuje się jej również podczas liturgii Niedzieli Zesłania Ducha Świętego, a jedynie wtedy, gdy pieśń ta funkcjonuje samodzielnie, a nie jako, skojarzona ze śpiewem *Alleluja*, sekwencja przed Ewangelią (zob. Przykład 4).

(M.M. ♩ = 152.)  
Seq.  
1. (rê-le)

1. Vê-ni Sănctè Spi-ri-tus, Et emit-te caê-li-  
tus Lû-cis tú-ae rá-di-um. 2. Vê-ni pâ-ter pâu-pe-rum

Conso-lâ-tor ó-ptime, Dûlcis hó-spes á-nimae, Dûlce  
re-fri-gé-ri-am. 4. In la-bó-re ré-qui-es, In aê-

Przykład 1. Sekwencja *Veni Sancte Spiritus*, [w:] *Liber usualis*. Początek dwóch pierwszych segmentów melodycznych

t: *Veni Sancte*, tłum. ks. T. Karyłowski

1. Przy - bądz Du - chu Świą - ty, \* Spuść z nie - bio - sów wzię - ty, \*  
 Świa - tła Twe - go stru - mień. \* Przyjdź Oj - cze u - bo - gich, \*  
 Daw - co da - rów mno - gich, \* przyjdź, świa - tło - ści su - mień

Przykład 2. Polska pieśń *Przybądź Duchu Święty*

**Lento - Largo** ( $\text{♩} = 58$ ) **Maestoso**

1. Przy - bądz, Du - chu Świą - ty, Ze - ślij z nie - ba wzię - ty

*p (sonore)* *poco* *poco* *ten.* *ten.*

**Espressivo**

2. O, naj - mil - szy z go - ści, Sło - dka serc ra - do - ści,

*subito f (ma non troppo)* *ten.* *ten.*

Przykład 3. H. M. Górecki, *Przybądź Duchu Święty*, początek obu podstawowych segmentów muzycznych

**Lento. Cantabile - Dolce**

A - me - - n. Al - le - lu - ja.

Przykład 4. H. M. Górecki, *Przybądź Duchu Święty* – opracowanie muzyczne końcowych słów



Najistotniejsze bodaj znaczenie posiada w utworze harmonika – wyróżnione miejsce tego aspektu w swojej muzyce podkreślał zresztą sam kompozytor. Posiada ona typowy dla Góreckiego rys niuansowości. Akordy – trójdźwięki dur i moll – niekiedy z dodanymi składnikami, prowadzone są paralelnie, na zasadzie swoistego *fauxbourdon* opartego jednak – w pierwszym segmencie – o nutę pedałową, mającą charakter dobarwiający. W drugim ugrupowaniu harmonia się oczyszcza (zanika nuta pedałowa); harmonia oscyluje wokół tonacji F, wykorzystując najprostsze połączenia quasi-funkcyjne (T, TIII, S, D). Charakterystyczne jest częste ustawianie akordów nie na prymie (najczęściej na tercji) oraz niejednoznaczność trybu (moll lub dur, podkreślane przez częste stosowanie połączeń tercjowych, paralelnych). Te cechy – obok uwypuklenia odniesień kwartowych, subdominantowych i wprowadzenia molowej dominanty, która również pojawia się w utworze Góreckiego – są, jak przypomina Teresa Malecka, typowe dla muzyki ludowej<sup>5</sup>, a w tutaj mają najprawdopodobniej źródło w muzyce kościelnej. W utworze zdecydowanie dominuje diatonika – bardzo rzadko pojawiająca się chromatyka posiada znaczenie dobarwiające, wprowadzając swego rodzaju niejednoznaczność tonalną. Znacząco pod tym względem prezentują się zwłaszcza ostatnie dwa współbrzmienia ostatniego segmentu. Za pierwszym razem są to czyste trójdźwięki F d, za drugim wprowadzenie alteracji „cis” w pierwszym akordzie kieruje nas zdecydowanie bardziej w stronę tonacji d-moll; przy ostatnim powtórzeniu kompozytor zawiesza narrację na tym zalterowanym akordzie (zob. Przykład 5). Podobne środki kompozytorskie mają jednak zazwyczaj związek z semantyką tekstu słownego.

Z semantyką warstwy słownej ściśle związane są także przemiany ekspresji, budowanej środkami czysto muzycznymi, a ukonkretnianej przez liczne – jak na objętość partytury – oznaczenia agogiczno-ekspresyjne. Wyróżniają się zwłaszcza trzy powracające określenia, odnoszące się do trzech zróżnicowanych typów ekspresji: *Lento-Largo*, *Maestoso* (w segmencie pierwszym) oraz *espressivo*, a następnie *dolce* (w segmencie drugim). W budowaniu tych typów ekspresji dużą rolę pełni falująca, a nierzadko zderzona na zasadzie ostrego kontrastu (*p – subito f*) dynamika.

Wszystkie wyżej wymienione właściwości muzyczne utworu zdają się służyć adekwatnemu przekazowi tekstu słownego i budowaniu specjalnej, modlitwowej atmosfery.

---

<sup>5</sup> T. Malecka, *Słowo, obraz i dźwięk w twórczości Modesta Musorgskiego*, Kraków 1996, s. 151–152.

**Dolce**

S  
A

Słod - kie o - rzeż - wie - nie. Słod - kie o - rzeż - wie - nie.

T  
B

*p*

35

*a tempo*

S  
A

W płą - czu u - tu - le - nie. W płą - czu u - tu le - nie.

T  
B

*pochiss. più p*

*più allarg.*

*ten. ten.*

51

*allarg.*

S  
A

Daj szczę - ście bez mia - ry, Daj szczę - ście bez mia - ry, P. G.

T  
B

*ten. ten.*

147

Przykład 5. H. M. Górecki, *Przybądź Duchu Święty* – niuans harmoniczne

### 3. Henryka Mikołaja Góreckiego modlitwa do Ducha Świętego

Odnosząc się do muzyki Góreckiego pochodzącej z lat 70., Krzysztof Droba pisał, że ewokuje ona słowo, które powinno być w tym kontekście pisane wielką literą<sup>6</sup>. Słowa te można również odnieść do tego utworu. Tekst nie tylko jest świetnie słyszalny dzięki środkom opisanym powyżej, ale kompozytor w bardzo subtelny sposób dokonuje także jego muzycznej interpretacji, zwracając uwagę słuchacza na wybrane słowa i frazy. Ważną rolę odgrywa tu harmonika: już w pierwszym wersecie zmiana trybu na G-dur na słowie „światła” (co zostaje w następnym trójwersie powtórzono-

<sup>6</sup> K. Droba, *Słowo w muzyce Góreckiego*, „Ruch Muzyczny” 22 (1981), s. 4.

ne na słowie „Światłości sumień”) przynosi chyba oczekiwane rozjaśnienie. Istotną rolę w podkreśleniu słów kluczy posiadają również autorskie określenia agogiczno-ekspresyjne, które uwypuklają semantykę tekstu (np. określenie *dolce* towarzyszy frazom „słodka serc radości”, „szczęście bez miary”). Szczególne podkreślenie niektórych zwrotów tekstu dokonuje się – co typowe dla kompozytora – poprzez powtórzenia. Górecki uwypukla przede wszystkim aspekt błagalny utworu. Przypomnijmy – powtórzenia ostatnich wersów są w utworze stałą zasadą. Jednak w szczególny sposób – poprzez liczniejsze niż gdzie indziej repetycje – podkreślone zostały frazy: „W płaczu utulenie”, „Prowadź zabłąkane”, a zwłaszcza ośmiokrotnie powtórzony „Daj szczęście bez miary”, czemu towarzyszy – jedyny raz w utworze – określenie *dolce-tranquillo*, stopniowe *allargando*, coraz mniejsza dynamika i dodatkowo (wspominane wyżej) kończące, nierozwiązane współbrzmienie quasi-dominantowe, wprowadzające efekt zawieszenia. Jest to jedyny w utworze moment, w którym Górecki tak czytelnie odwołuje się wydaje do środków neoretorycznych. Znacząca rola powtórzeń objawia się zresztą najbardziej w całej ostatniej zwrotce (z której pochodzi również omówiona fraza), stanowiącej kulminację. Jedyny raz w utworze kompozytor powtarza wersy początkowe „Daj twoim wierzącym w Tobie ufającym”, a zwłaszcza „Daj zasługę męstwa, daj wieniec zwycięstwa”. Słowa te są niemal wykrzywane w dynamice *ff*, *deciso – molto espressivo*, a wprowadzenie zaraz po nich pauzy generalnej pozwala im dodatkowo jeszcze wybrzmieć. Ten fragment stanowi największą kulminację wyrazową całości (zob. Przykład 6).

The image displays a musical score for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is divided into four systems, each with a key signature change and tempo/mood markings. The lyrics are in Polish and focus on the theme of giving happiness and strength to the faithful.

**System 1:** Tempo: *Largo (Più che prima) Sostenuto - Maestoso*. Dynamics: *p sempre*. Lyrics: „Daj Twoim wierzącym, W Tobie ufającym”.

**System 2:** Tempo: *Deciso - molto Espressivo*. Dynamics: *ff*. Lyrics: „Daj zasługę męstwa, Daj wieniec zwycięstwa”.

**System 3:** Tempo: *Dolce - Tranquillo*. Dynamics: *p*. Lyrics: „Daj szczęście bez miary, Daj szczęście bez miary”.

**System 4:** Tempo: *allargando*. Dynamics: *mp* and *f*. Lyrics: „Daj Twoim wierzącym, W Tobie ufającym”.

**System 5:** Tempo: *a tempo*. Dynamics: *ppp*. Lyrics: „Daj szczęście bez miary, Daj szczęście bez miary”.

Przykład 6. H. M. Górecki, *Przybądź Duchu Świąty* – kulminacja

Bodaj najbardziej charakterystycznym aspektem sekwencji Góreckiego jest swoisty efekt spowolnienia, a nawet „zatrzymania czasu”. „*Z sacrum* integralnie wiąże się pojęcie «przeniesienia» – pisze Mieczysław Tomaszewski. „Przeniesienie oznacza wyjęcie z czasu i z miejsca”<sup>7</sup>. Warto zapytać, jakie środki umożliwiają pojawienie się tego efektu. Według Tomaszewskiego „wyjęcie z czasu”, z czym się łączy „wyjęcie z miejsca”, wyjęcie z „tu i teraz”, w muzyce może się dokonać na dwa sposoby: poprzez pozbawienie określonego metrum (chorał) lub z drugiej strony „absolutną prawidłowość czasu”, która daje uczucie „pewności”, w której nie ma miejsca np. na *rubato* (chorały Bacha)<sup>8</sup>. W utworze Góreckiego efekt ten potęgują liczne powtórzenia, wolne tempo, „rozciągane” jeszcze poprzez liczne *allargando* i pauzy, jednostajność rytmu i charakterystyczne „zatrzymanie” narracji na ostatnich frazach każdego trójwersu (frazą trzytaktowa w miejsce poprzednich dwutaktów). Na podobne aspekty muzyki zwracał uwagę Mieczysław Tomaszewski, poszukując syndromu cech stylu wzniosłego. Analizując *Dedykację* Roberta Schumannna, autor podkreślał, że muzycznymi wyznacznikami stylu wysokiego mogą być jasność i przejrzystość architektoniczna, skupiona faktura, zestrojenie pulsu harmonicznego z metrycznym<sup>9</sup>. Styl wysoki zaś jest typowy dla określonych gatunków, z których na plan pierwszy wysuwa się hymn. Ksiądz Karol Mrowiec stwierdza, iż dla muzycznej hymniczności (jako synonimu stylu wzniosłego) charakterystyczne jest „stosowanie powolnego ruchu i stałego schematu rytmicznego”<sup>10</sup>. Stanisław Czajkowski dodaje, że dla szaty muzycznej hymnu typowy jest „ton uroczysty, podniosły, dostojny”<sup>11</sup>, a ze środków muzycznych szlachetna prostota stylistyczno-muzyczna dotycząca przede wszystkim: formy, faktury oraz podporządkowanie melodyki, rytmiki prozodii słowa<sup>12</sup>. Nie ulega więc wątpliwości, że sięgając do tekstu hymnicznej sekwencji, Górecki skomponował swój własny hymn ku czci Ducha Świętego, który – zaznaczając już na marginesie – jednocześnie w najwyższym możliwym stopniu spełnia warunki stawiane muzyce kościelnej.

<sup>7</sup> *Sacrum i profanum w muzyce. Z prof. M. Tomaszewskim rozmawia M. Janicka-Słysz*, „Maszkaron”, styczeń, luty, marzec 2000, s. 3–4.

<sup>8</sup> *Sacrum i profanum w muzyce. Z prof. M. Tomaszewskim rozmawia M. Janicka-Słysz*, dz. cyt.

<sup>9</sup> Por. M. Tomaszewski, „*Dedykacja*” Schumannna do słów Rückerta: dźwiękowy „kształt miłości”, [w:] M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997, s. 87.

<sup>10</sup> K. Mrowiec, *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII wieku*, Kraków 1972, s. 88, cyt. za: S. Czajkowski, *Hymn*, [w:] *Od psalmu i hymnu do Songu i Liedu. Zagadnienia genologiczne: rodzaj–gatunek–utwór*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1998, s. 35 (Muzyka i Liryka, 7).

<sup>11</sup> S. Czajkowski, *Hymn*, dz. cyt., s. 29.

<sup>12</sup> S. Czajkowski, *Hymn*, dz. cyt., s. 34.

Jednak ta interpretacja nie wyczerpuje bogactwa utworu Góreckiego. Uderzający jest bowiem w nim ton subiektywny, chciałoby się rzec – osobisty, który nie do końca współgra z ideą hymnu jako śpiewu wspólnotowego, w pewien sposób hieratycznego i obiektywnego. Wyraża się on w podkreślaniu specyficznych fraz tekstu słownego, falowaniu raz żarliwej, raz uspokojonej ekspresji, niuansowej „grze barw” zapewnianej przez harmonię. To wszystko nadaje tej muzyce swoistą „żywość”, a jednocześnie charakter osobistej modlitwy, w której aspekt kontemplacyjny (wyjęcie z czasu i miejsca) współgra z czynnym, a „obiektywny” ton uroczystego hymnu (*maestoso*) splata się z autentycznym błaganiem człowieka wierzącego (*espressivo*, a nawet *deciso*). Człowieka, który wydaje się prosić Ducha Świętego – cytując Jana Pawła II – „o radość i pociechę, którą tylko On – prawdziwy Poczyszyciel – może przynieść, zstępując do głębi ludzkich serc”<sup>13</sup>.

Interpretując tekst sekwencji o Duchu Świętym, polski papież pisał:

On dokonuje dzieła oczyszczenia z wszystkiego, co człowieka „szpeci”, „z tego, co jest trudne”; On leczy najgłębsze nawet rany ludzkiej egzystencji. On zamienia wewnętrzny nieurodzaj dusz w urodzajne pola łaski i świętości. To, „co jest odporne – nakłania”, to, co jest „oziębłe – rozgrzewa”, to, co „zbląkane – sprowadza” na drogi zbawienia<sup>14</sup>.

Henryk Mikołaj Górecki nigdy nie sięgał po tematy „obojętne”. *Przybądź Duchu Święty* op. 61 powstało w jeden dzień, Wielki Wtorek, 29 marca 1988. Lata 80. były dla Góreckiego trudne, naznaczone cierpieniem, zmagał się z przeciwnościami zdrowotnymi, zawodowymi, wycofał się również twórczo. Według Teresy Maleckiej wtedy właśnie u kompozytora, który przecież ledwo przekroczył pięćdziesiątkę, rozpoczyna się styl późny, naznaczony „smugą cienia”<sup>15</sup>. Być może w tym kontekście umuzyczenie tej modlitwy do Ducha Świętego nabiera szczególnego znaczenia, a utwór sytuuje wśród najbardziej osobistych dzieł Góreckiego. Ksiądz Kazimierz Szymonik wspomina:

Dla mnie ważne jest osobiste wspomnienie związane z nadaniem mu [Góreckiemu] doktoratu naszej uczelni [Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego – wówczas Akademia Teologii Katolickiej – kierownikowi muzykologii tej uczelni, ks. prof. Jerzemu Pikulikowi, dedykowany jest utwór – przyp.

<sup>13</sup> Jan Paweł II, enc. *Dominum et Vivificantem*, 67.

<sup>14</sup> Jan Paweł II, enc. *Dominum et Vivificantem*, 67.

<sup>15</sup> T. Malecka, [wypowiedź], [w:] B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki. Portret w pamięci*, Kraków 2013, s. 141.

K. K.]. Otóż pojechaliśmy do niego do Katowic, aby przedstawić sprawę tego doktoratu i poprosiliśmy go, aby dał nam jeden ze swoich utworów do wykonania podczas tej uroczystości. On wtedy powiedział, że może niech będzie to *Przybądź Duchu Święty*. Przegrał nam ten utwór w całości na fortepianie, podśpiewując – bardzo to emocjonalnie przeżywał, nut jednak mi nie dał, mówiąc, że musi jeszcze poprawić to i owo, chodziło głównie o dynamikę. Kompozycja była ewidentnie gotowa i chętnie bym ją wziął – ale nie było mowy. [...] I chyba [...] żona mu te nuty odebrała, a syn przywiózł do Warszawy [...]. I zaśpiewaliśmy utwór rzeczywiście na wręczeniu doktoratu [...]. Góreckiemu się to nasze wykonanie bardzo podobało.

I konkluduje:

Dla mnie było bardzo poruszające, jak on sam przeżywał własną muzykę – przecież kiedy grał nam to *Przybądź Duchu Święty*, płakał. Nie tylko przeżywał, ale wszystko też w jego utworach było przemyślane – może i przemodłone, choć tego nie mamy prawa powiedzieć<sup>16</sup>.

Jak przypomina *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Duch Święty, nazywany jest „Parakletem”, co dosłownie oznacza: „Ten, który jest wzywany przy czymś”, *advocatus* (J 14, 16, 26; 15, 26; 16, 7)<sup>17</sup>. W perspektywie wiary – a przecież była to, jak wiemy, perspektywa życia Góreckiego - „Duch Święty nie przestaje być Stróżem nadziei w sercu człowieka” (Jan Paweł II)<sup>18</sup>.

## Streszczenie

Wokół muzyki chóralnej *a cappella* Henryka Mikołaja Góreckiego.  
Przybądź Duchu Święty op. 61

Wyjątkowe, przez swoją jednostkowość, miejsce kompozycji Henryka Mikołaja Góreckiego zajmuje modlitwa do Ducha Świętego, stanowiąca umuzyczenie słów jed-

<sup>16</sup> Ks. K. Szymonik, [wypowiedź], [w:] B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki. Portret w pamięci*, dz. cyt., s. 259, 261.

<sup>17</sup> *Katechizm Kościoła Katolickiego*, 692.

<sup>18</sup> Jan Paweł II, enc. *Dominum et Vivificantem*, 67.

nej z najpopularniejszych sekwencji Kościoła katolickiego. Górecki sięga do źródeł polskich: popularnego tłumaczenia, wykorzystywanego w liturgii Zesłania Ducha Świętego, czerpiąc je – zgodnie ze swoją częstą praktyką – ze śpiewnika kościelnego; tym razem *Śpiewnika parafialnego* ułożonego przez ks. Wojciecha Lewkowicza.

Pod względem formalnym utwór Góreckiego nawiązuje z jednej strony do sekwencyjnej budowy łacińskiego oryginału (aa bb) z drugiej zaś do wzoru polskiego, w którym podstawą są dwa powtarzające się ugrupowania muzyczne. Warstwa melodyczna wykazuje ścisły związek z dwoma pierwszymi segmentami melodii łacińskiej sekwencji. Partytura zadziwia prostotą homorytmicznej faktury; melodyka jest uproszczona, tekst traktowany jest wyłącznie sylabicznie. Specyfika tej muzyki objawia się dopiero w słuchaniu – formotwórcze znaczenie posiada barwowo traktowana harmonika i cieniowania dynamiczne, a przede wszystkim specjalne, jakby „rozciągnięte” odczuwanie czasu. Pierwszorzędną funkcję pełni – jak prawie zawsze u Góreckiego – tekst słowny, którego konstrukcja i prozodia są podstawą formy utworu, budowy kolejnych fraz i rozwiązań artykulacyjnych. Całość nabiera charakteru kontemplacyjnego zatopienia się w modlitwie. Czas przestaje być ważny, a żywioł tej muzyce nadają falowanie raz żarliwej, raz uspokojonej ekspresji i swoista, niuansowa „gra barw” zapewniana przez harmonię.

Istotny jest kontekst biograficzny powstania utworu. Lata 80. były dla Góreckiego trudne; zmagał się z przeciwnościami zdrowotnymi, zawodowymi, przeżywał również kryzys twórczy. W tym kontekście ta żarliwa modlitwa do Ducha Świętego – Poczyszyciela, Dawcy mądrości – nabiera szczególnego znaczenia, zwłaszcza gdy bierzemy pod uwagę fakt, iż Górecki nigdy nie sięgał w swej twórczości po tematy mu „obojętne”.

## Summary

Henryk Mikołaj Górecki's *a cappella* choir music. *Come, Holy Spirit*. op. 61

An exceptional place, due to its singularity, among compositions of Henryk Mikołaj Górecki is taken by the prayer to the Holy Spirit which is a musical interpretation of a text of one of the most popular sequences in the Catholic Church. Górecki reaches towards Polish sources: the popular translation used in the liturgy of Pentecost, taking them, according to his common practice, from a church song book, this time *The Parish Hymnbook* (*Śpiewnik parafialny*) collected and arranged by Father Wojciech Lewkowicz.

From the formal point of view, Górecki's composition refers on one hand to the sequencing structure of the Latin original (aa bb cc etc.), whereas on the other – to the Polish model, in which the basis are two repeating musical groups. The melodic layer points to a strict connection with the two first melody segments of the Latin sequence. The score astounds with the simplicity of homorhythmic texture; melodies are simplified, the text is treated entirely syllabically. Exceptional specifics of the music are visible



only while listening – the formogenic significance belongs to tonally approached harmonics and dynamic shadings and above all special, as if “stretched” sense of time.

The complete composition acquires the character of a contemplative immersion in prayer. Time is of no importance anymore, and the liveliness of the music is bestowed by the waves of sometimes fervent and at other times calm expression and a specific nuance-like “play on colours” provided by harmony.

The biographical context of the composition is important here. The 80’s were difficult for Górecki; he struggled with health and professional adversities; he was also experiencing a creative crisis. In this context the ardent prayer to the Holy Spirit – the Comforter, the Giver of Wisdom – acquires a special meaning, particularly considering the fact that in his work Górecki never reached for subjects that were “indifferent” to him.

**Słowa kluczowe** Henryk Mikołaj Górecki, polska muzyka współczesna, muzyka religijna, muzyka *a cappella*, Duch Święty, sekwencja

**Keywords** Henryk Mikołaj Górecki, polish contemporary music, religious music, a cappella music, Holy Spirit, sequence

## Bibliografia

- Balter L., *Duch Święty*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, tom 4, red. E. Gigilewicz, Lublin 1985.
- Bolesławska-Lewandowska B., *Górecki. Portret w pamięci*, Kraków 2013.
- Czajkowski S., *Hymn*, [w:] *Od psalmu i hymnu do Songu i Liedu. Zagadnienia genologiczne: rodzaj-gatunek-utwór*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1998 (Muzyka i Liryka, 7).
- Jan Paweł II, Encyklika *Dominum et Vivificantem*.
- Droba K., *Słowo w muzyce Góreckiego*, „Ruch Muzyczny” 22 (1981), s. 4–5.
- Katechizm Kościoła Katolickiego*, opracowanie internetowe ks. M. Baranowski, [www.katechizm.opoka.org.pl/rkkkl-2-3.htm](http://www.katechizm.opoka.org.pl/rkkkl-2-3.htm) (dostęp: 20.03.2014).
- Malecka T., *Słowo, obraz i dźwięk w twórczości Modesta Musorgskiego*, Kraków 1996.
- Mrowiec K., *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII wieku*, Kraków 1972.
- Sacrum i profanum w muzyce. Z prof. M. Tomaszewskim rozmawia M. Janicka-Słysz*, „Maszkaron”, styczeń, luty, marzec 2000.
- Seqwencja*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, wyd. drugie poprawione i poszerzone, red. A. Chodkowski, Warszawa 2001, s. 798–799.
- Veni Sancte Spiritus Et Emitte Coelitus*, [w:] *The catholic encyclopedia*, wydanie internetowe [www.newadvent.org/cathen/](http://www.newadvent.org/cathen/) (dostęp: 20.03.2014).
- Tomaszewski M., „Dedykacja” Schumanna do słów Rückerta: dźwiękowy „kształt miłości”, [w:] M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997.