

Teresa Malecka

Akademia Muzyczna, Kraków

## „Tam, gdzie podązał Szymanowski, zmierzam i ja”<sup>1</sup>

„Skoro chodzimy po tej ziemi, to jesteśmy też za nią odpowiedzialni i coś z tej ziemi w nas jest. Miłosz, Słowacki, Szymanowski, Chopin – oni są tacy, bo skądś pochodzą”<sup>2</sup>.

O odpowiedzialności za kraj pisał Karol Szymanowski do Zofii i Pawła Kochańskich w sierpniu 1920 roku, po słynnej bitwie warszawskiej:

Otóż, co do mego wyjazdu do Was [...] – w najbliższym czasie to niemożliwe dla mnie, nie tylko formalnie [...], ale również i moralnie. Nie byłbym wprost w stanie w takiej chwili jak obecna wyjechać z Warszawy, bez względu na to, czy mogę się na coś przydać, czy nie<sup>3</sup>.

Te wypowiedzi dwóch twórców ukazują swego rodzaju pokrewieństwo ich postaw wobec spraw kraju ojczystego i jego historii.

\* \* \*

W jakich kategoriach należy odczytywać przytoczone w tytule wiele znaczące słowa H. M. Góreckiego: „Tam, gdzie podązał Szymanowski, zmierzam i ja”? Jak je interpretować w szerszej perspektywie: życia, poglądów i twórczości?

Bohdan Pocię, rozważając problematykę inspiracji w muzyce Góreckiego stwierdza:

Nie mówimy tu o wpływach w potocznym znaczeniu – im bowiem ulegają raczej talenty średniej miary, a nie twórcy największego formatu – ra-

---

<sup>1</sup> A. Thomas, *Górecki*, Kraków 1998, s. 117.

<sup>2</sup> *Już taki jestem zimny drań. Z H. M. Góreckim rozmawia W. Widłak*, „Vivo. Pismo studentów Akademii Muzycznej w Krakowie” 3 (1994), s. 38.

<sup>3</sup> Cyt. za: T. A. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997, s. 19.

czej o transformacji impulsów, przetwarzaniu zapożyczeń, wtapieniu ich w styl na wskroś własny. Górecki wybiera w poczuciu pełnej wolności twórczej...<sup>4</sup>.

Owo poczucie wolności towarzyszy Góreckiemu od zawsze i nie dotyczy wyłącznie twórczości: „Nikt mnie nigdy nie mógł do niczego zmusić. Zawsze byłem wolny, robiłem, co chciałem...”<sup>5</sup>.

Wolność twórcza jest zasadą kompozytora od najwcześniejszych momentów, od czasu indywidualnej wizji awangardowości: konstruktywizmu motorycznego, serialnego czy sonoryzmu, przez konstruktywizm redukcyjny (*Refren* 1965)<sup>6</sup> w fazie dojrzałości twórczej, do muzyki religijnej, sięgającej idei *sacrum* w fazie twórczości szczytowej. I wówczas (*Symfonia pieśni żałobnych* – 1976, *Beatus vir* – 1979), właśnie w poczuciu pełnej wolności twórczej, w poczuciu swobody i niezależności politycznej – zarazem wbrew panującym modom estetycznym, obowiązującym prądom artystycznym – Górecki zwraca się do przeszłości, wybiera tradycję. W 1977 roku – kilka miesięcy po prawykonaniu *III Symfonii* – powiedział podczas konwersatorium kompozytorskiego w ramach Spotkań Muzycznych w Baranowie: „Siedzę głęboko zakorzeniony w tradycji i tam szukam klucza do terażniejszości. Klucza, który ułatwiłby mi przekazanie tego, w czym jestem teraz, co mnie otacza”<sup>7</sup>. Wówczas, kiedy wypowiadał te słowa – oddzielał współczesność od tradycji. Dzisiaj zauważa, że tradycja „to jest to, co mamy najwartościowszego”. Przy czym, i to ważne: „Nie chodzi o jakieś nawiązywanie do... To jest ciąg historyczny”<sup>8</sup>.

W 1994 roku, w rozmowie z W. Widłakiem, doprecyzował krąg głównych oddziaływań: „Przeminą wszystkie tradycje, a Beethoven będzie. To samo Chopin, Szymanowski”<sup>9</sup>. Dodajmy, że gdyby miał na bezludną wyspę wziąć jeden utwór, wahałby się między *Mazurkami* Chopina a *Stabat Mater* Szymanowskiego<sup>10</sup>.

<sup>4</sup> B. Pociąg, *Bycie w muzyce. Próba opisanego twórczości H. M. Góreckiego*, Katowice 2005, s. 26.

<sup>5</sup> *Już taki jestem zimny drań...*, art. cyt., s. 39.

<sup>6</sup> K. Droba, *Górecki Henryk Mikołaj*, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, Kraków 1986, tom III, s. 428.

<sup>7</sup> H. M. Górecki, *Powiem Państwu szczerze*, [w:] „Vivo. Pismo studentów Akademii Muzycznej w Krakowie” 3 (1994), s. 44.

<sup>8</sup> Rozmowa studentów Akademii Muzycznej w Krakowie z H. M. Góreckim, Katowice, 29 kwietnia 2008.

<sup>9</sup> *Już taki jestem zimny drań*, art. cyt.

<sup>10</sup> H. M. Górecki, *Powiem Państwu szczerze*, dz. cyt., s. 44.

## 1. Pojęcia. Klucz teoretyczny

W pracach podejmujących problematykę intertekstualności (a z taką sytuacją mamy do czynienia) rozumianej jako pojęcie, „które wskazuje, w jaki sposób tekst odczytuje historię i umieszcza się w niej”<sup>11</sup>, do kluczowych należą kategorie właśnie historii, a wraz z nią – tradycji. W zaproponowanej przez Stanisława Balbusa typologii „strategii intertekstualnych” tradycja pojawia się jako kategoria centralna dla określenia punktów odniesienia poszczególnych typów intertekstualności, a szczególnie tych, które odnoszą dany tekst do przeszłości, takich jak: „aktywna kontynuacja”, „restytucja formy”, „epigonizm”, „jawne naśladownictwo”, „reminiscencja stylistyczna”, „kulturowa transpozycja tematyczna”, „stylizacja i jej odmiany”<sup>12</sup>. Michał Głowiński uważa, że intertekstualność „jest [...] niejako zespołem wybranych składników literatury przeszłości istniejących dla pisarzy późniejszych, istniejących jako czynnik oddziałujący na ich aktywność twórczą”<sup>13</sup>.

Mieczysław Tomaszewski formułuje problematykę wpływów i związków zewnętrznych dzieła w trzech – jak to określa – „obszarach zagadnień”: „inspiracje, kontekst i rezonans”. Jego zdaniem, chodzi o

rodzaj i stopień oddziaływania danego utworu (czy danej twórczości) na twórczość i dzieła przyszłe. Bywają dzieła, które wprost generują muzykę następnych pokoleń, wywołują rezonans, i oczywiście takie, których echo brzmi głucho<sup>14</sup>.

*Casus* Góreckiego jest świadectwem, że echo Szymanowskiego nie brzmi głucho.

## 2. Górecki – Szymanowski – poglądy, życie

Trudno o większy kontrast typów osobowości, drogi życiowej, światopoglądu, stylu życia. A ileż podobieństw, bliskości czy wręcz pokrewieństw, jakąż wreszcie po prostu fascynacja Góreckiego Szymanowskim, i to od najwcześniejszej młodości.

<sup>11</sup> J. Kristeva, *Słowo, dialog, powieść*, [w:] E. Czaplejewicz, E. Kasperski (red.), *Bachtin. Dialog – język – kultura*, Warszawa 1983, s. 398, cyt. za: H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Prace wybrane, t. IV, Kraków 1996, s. 216.

<sup>12</sup> Por. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 100–104.

<sup>13</sup> M. Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola*, Prace wybrane, t. V, Kraków 2000, s. 38.

<sup>14</sup> M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, Studia i szkice, Kraków 2005, s. 15.

Po dokonanej w dzieciństwie transakcji: zamianie rakiетки pingpongowej na partyturę *IX Symfonii* Beethovena, za jedne z pierwszych zaoszczędzonych pieniędzy kupił Górecki *Impromptus* Chopina i *Mazurki* Szymanowskiego. Po latach opowiadał: „I te nuty mam do dziś, i od nich zaczęła się moja dziwna historia: *IX Symfonia* Beethovena, *Mazurki* Szymanowskiego, *Impromptus* Chopina”<sup>15</sup>.

Ale oprócz fascynacji muzyką, dziełem Szymanowskiego, jest jeszcze inny trop. Górecki powiada:

Każdy się gdzieś urodził, na jakimś skrawku ziemi. Nie żałuję, że się tu urodziłem, bo to przepiękna ziemia, rybnicko-raciborska. Lud jest niezwykle. Ja te geny czuję. A takim drugim miejscem mojego urodzenia, o ile można to tak nazwać, jest Podhale<sup>16</sup>.

[...] obojętne, gdzie jestem, zawsze mam przed oczami i w sobie mój Chochołów, moje Podhale, moje smreczki, moje potoki, moje kamienie...<sup>17</sup>.

Fascynacja Góreckiego tą częścią Polski okazała się tak silna, że przed wielu laty stał się obywatelem Zakopanego, nie tylko honorowym, ale rzeczywistym, zamieszkującym we wsi Ząb na zboczach Gubałówki, w domu z najpiękniejszym widokiem na Giewont, górę owianą legendą, niemal kultową. Przyjaźń z rodziną Andrzeja Bachledy, ze środowiskiem intelektualistów przebywających czasowo w Zakopanem, bywanie na weselach góralskich, wspólne muzykowanie z góralami – żywo przypominają sytuacje z życia Karola Szymanowskiego, dla którego również Zakopane stało się drugim domem: przyjaźnie z Krzeptowskimi, Gąsienicami, zachwyty, jak określa to T. A. Zieliński, dla Bartka Obrochty, uczestniczenie i pilne obserwowanie wesel góralskich.

Szymanowski zafascynowany muzyką Podhala w jej czystej, nieskażonej postaci napisał w 1924 roku artykuł *O muzyce góralskiej*, w którym broni jej surowości i oryginalności:

czy można mówić o „niemuzykalności” ludu, który poza niezmiernym bogactwem pieśni, czarujących nieraz niezwykle, kapryśną linią melodii zdobył się, jedyny w Polsce (a może i gdzie indziej), na stworzenie zespołowo-instrumentalnej muzyki, opartej o oryginalny system harmoniczny i rytmiczny [...]. Muzyczne „pięknoduchy” i tak zwane „subtelne natury” uciekają od tej „kakofonicznej” muzyki, widząc w niej jedynie

<sup>15</sup> H. M. Górecki, *Powiem Państwu szczerze...*, dz. cyt., s. 42.

<sup>16</sup> *Już taki jestem zimny drań...*, art. cyt.

<sup>17</sup> M. Kominek, *Rozmowa z H. M. Góreckim*, [w:] „Studio”, 1993, nr 8, s. 10.

barbarzyński prymityw. [...] jednak jakże jest on ożywczym [...] swoją bliskością natury, siłą i bezpośredniością temperamentu, a wreszcie niezmqaconą niczym czystością rasy...<sup>18</sup>.

70 lat później Górecki mówił o ludowej muzyce góralskiej:

ktos̄ może powiedziec̄, że to jest niezwykle prymitywny materiał muzyczny. Struktura harmoniczno-rytmiczna jest bardzo uboga: ćwierc̄nuty w prostej harmonii D-dur i G-dur, rzadko w A-dur. Taka kurpiowszczyzna jest o wiele bogatsza, ma bardziej złoŹony materiał muzyczny [...]. Ale w muzyce podhalańskiej oprócz tego namacalnego jest jeszcze coś, co albo się odkrywa – słyzy i czuje, albo nie. Trzeba miec̄ czujniki nastawione na to coś, bez nich dostrzega się tylko tę zew̄ntrzną, prymitywną strukturę<sup>19</sup>.

Wydaje się, że obaj kompozytorzy wyposaŹeni zostali w podobnie nastawione „czujniki”.

Szymanowski pisał: „Góralską muzykę taneczną albo się rozumie i odczuwa tajemnym jakimś instynktem rasy: wówczas kocha się ją [...]. Albo się jej nie rozumie...”<sup>20</sup>.

Motyw rasowości pojawia się w wypowiedziach, w korespondencji kompozytora wielokrotnie. W liście do Zdzisława Jachimeckiego z roku 1927 czytamy m.in.:

Chodzi mi o jeden punkt ewolucyjny, w który chciałbym Cię więcj wtajemniczyc̄, mianowicie o lechickość, którą podkreśliłes̄ w *Słopiewniach*. Otóż to istotnie zwrotny punkt, rozwijający się przez *Mazurki* [...], *Stabat* i nowy balet, który piszę. Zdaniem moim jest to punkt, który trzeba by uwydatnic̄ i pogłębic̄. Osobiście chodzi mi bardzo o skryzalizowanie rasowych pierwiastków<sup>21</sup>.

Zbyteczny jest chyba komentarz, że pojęcie rasy w tym czasie nie było jeszcze obciążone przez historię, która już niebawem miała się wydarzyc̄.

Tropiąc dalej niewątpliwe, zarazem specyficzne związki między tymi skrajnie różnymi osobowościami, wskaŹmy na kilka faktów z życia obu twórców.

Obaj zostali uhonorowani najwyŹszą godnościami akademickimi – doktoratem *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego, także obaj – i to jest w życiorysach obu

<sup>18</sup> Cyt. za: T. A. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, dz. cyt., s. 226.

<sup>19</sup> M. Kominek, *Rozmowa z H. M. Góreckim*, dz. cyt.

<sup>20</sup> K. Szymanowski, *Pisma*, t. 1, *Pisma muzyczne*, Kraków 1984, s. 250.

<sup>21</sup> Tenże, *Z listów*, oprac. T. Bronowicz-Chylińska, Kraków 1958, s. 263.

twórców moment ważny i charakterystyczny – byli, jak wiadomo, rektorami polskich uczelni muzycznych: Szymanowski – warszawskiej, Górecki – katowickiej. Dla obu był to ciężar trudny do udźwignięcia, w obu wypadkach ten niezbyt długi epizod zakończył się w okolicznościach intryg: dla Szymanowskiego – w sferze artystycznej, dla Góreckiego – politycznej.

### 3. Szymanowski – Górecki. Muzyka

Wydaje się, że spośród różnych możliwych sposobów rozumienia „strategii intertekstualnych” dla relacji: Szymanowski – Górecki, najbardziej adekwatne będzie rozumienie Głowińskiego. Muzykę Szymanowskiego można by traktować według tej koncepcji jako: „czynnik oddziałujący na [...] aktywność twórczą”<sup>22</sup> Góreckiego. Z kolei, stosując myśl Tomaszewskiego, można by powiedzieć, że muzyka Szymanowskiego „generuje” muzykę Góreckiego czy też że w niej muzyka Szymanowskiego – „rezonuje”<sup>23</sup>.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że o ile pokrewieństwo poglądów dwóch twórców wynika przede wszystkim z ich wspólnej fascynacji góralszczyzną, muzyką podhalańską, jej surowością, jak również wśród rezonujących utworów Szymanowskiego dominują dzieła tego właśnie nurtu, o tyle oddziałują one na twórczość Góreckiego w szerszym zakresie. Ślady tego oddziaływania znajdujemy od pierwszych do najnowszych opusów, przede wszystkim jednak w *III Symfonii* i utworach późniejszych.

Adrian Thomas wskazuje na liczne przypadki pokrewieństwa, wręcz materiałowo-motywicznego utworów obu kompozytorów, jak również na fakt, że obaj czerpali materiał ze wspólnych źródeł. Ze zbioru pieśni ks. Władysława Skierkowskiego *Puszcza Kurpiowska w pieśni* Szymanowski zaczerpnął oczywiście materiał dla swych *Pieśni kurpiowskich*, Górecki – do I części *III Symfonii*. I Szymanowski, i Górecki (jak zresztą i Lutosławski) włączyli do swoich zbiorów opracowanie pieśni ludowej *Gdzie to jedziesz, Jasiu*<sup>24</sup>.

Centrum oddziaływania Szymanowskiego na Góreckiego stanowią dwa arcydzieła muzyki sakralnej: *Stabat Mater* i *Symfonia pieśni żałosnych*.

W twórczości Szymanowskiego *Stabat Mater* to jeden z nielicznych utworów religijnych (poza *Litaniami do Najświętszej Marii Panny* i *Veni Creator*) – u Góreckiego *Symfonia pieśni żałosnych* jest jednym z wielu dzieł sakralnych, powstałych zarówno przed, jak i po niej. Ale w obydwu wypadkach są to dzieła sięgające wyzyn artyzmu, stanowiące apogeum osiągnięć twórczych. Stosując model M. To-

<sup>22</sup> M. Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola*, dz. cyt.

<sup>23</sup> Por. tamże, M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, dz. cyt.

<sup>24</sup> A. Thomas, *Górecki*, dz. cyt., s. 151.

maszewskiego tzw. „punktów węzłowych życia twórcy” powiemy, że obydwa te utwory przynależą do tzw. fazy szczytowej drogi artystycznej kompozytorów<sup>25</sup>.

*Symfonia pieśni żałobnych*, tzn. symfonia pieśni o bólu matki po utracie dziecka (syna, córki), pieśni matki oplakującej utracone dziecko, to (w cz. I) – lament Matki Bożej pod krzyżem Chrystusa, to więc swego rodzaju „Stabat Mater” zarówno w wymiarze boskim, jak i ludzkim.

Pokrewieństwo tematu nie musiało jednak wyzwolić pokrewnych wyborów kompozytorskich. Mimo dzielącej twórców epoki, mimo różnych doświadczeń kompozytorskich – obaj sięgnęli do języka dźwiękowego uproszczonego, do archaizacji jako środka dla wyrażenia przesłania religijnego w muzyce, zabarwionej, jak wiadomo, elementami ludowości.

Oto podstawowe zakresy pokrewieństwa dwóch arcydzieł – czy też pola oddziaływania *Stabat Mater* na *Symfonię pieśni żałobnych*:

- dwa utwory zdominowane są przez myślenie modalne, i to w rozumieniu odniesień zarówno do muzyki kościelnej, jak i ludowej.

Przykład nutowy nr 1: K. Szymanowski, *Stabat Mater*, nr 1, t. 20–27.

<sup>25</sup> M. Tomaszewski, *Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans*, [w:] tenże, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003, s. 35–47.





LENTO e LARGO (♩ = 44) *tranquillissimo - cantabilissimo - dolcissimo - legatissimo*

2 4 2 4

ar

pf

vn I

vn II

vl

vc

Przykł. nutowy nr 4: H. M. Górecki, *III Symfonia*, cz. I, t. 321–337.

A. Thomas zwraca uwagę na obecność w obu utworach charakterystycznego motywu: krok o tercję małą lub wielką w górę i zejście o sekundę małą lub wielką w dół, który określa mianem „obiegніка Góreckiego” ze względu na fakt, iż zwrot ten znaleźć można w wielu utworach kompozytora. Na nieco inną jego wersję, spełniającą także zupełnie inną funkcję w dziele, wskazuje autor w *II Koncercie skrzypcowym* Szymanowskiego i w *Psalmie Beatus vir* Góreckiego. W koncercie motyw czołowy (e-g-fis) przenika, by tak rzec, całą niemal część I, w Psalmie jest materiałem wyraźnie sakralnego (z dzwonami) finału, pełniąc zarazem funkcję symboliczną.

2/4 Moderato molto tranquillo Partia skrzypcowa przy współpracy Paula Kochańskiego

Clarineti

Pianoforte

Violino solo

Violini II

Viole

Contrabassi

Przykład nutowy nr 5a: K. Szymanowski, *II Koncert skrzypcowy*, t. 6–24.

Przykład nutowy nr 5b: K. Szymanowski, *II Koncert skrzypcowy*, t. 6–24.

Przykład nutowy nr 6: H. M. Górecki, *Psalm Beatus vir*, t. 537–552.

Powtórzone jednaście razy poprzedza czterokrotne powtórzenie akordu – stanowiąc zakodowaną datę urodzenia św. Stanisława: 11 IV, ku którego czci utwór został zamówiony przez kard. Karola Wojtyłę w roku 1977 roku, a potem napisany dla Papieża Polaka.

Poza tak wyrazistymi przykładami korelacji zachodzących między twórczością Szymanowskiego i Góreckiego można wskazać na pewną analogię między obu twórcami w sferze bardziej ogólnej. Biorąc pod uwagę sytuację historyczną,

w jakiej przyszło kompozytorom żyć, działać i tworzyć, a także meandry, przez które przechodziła muzyka polska XX wieku, zwrot stylistyczny, jaki dokonał się w twórczości zarówno Szymanowskiego – przed *Stabat Mater*, jak i Góreckiego – przed *III Symfonią*, miał w obu wypadkach znaczenie zasadnicze dla ustalenia ich rangi, a także dla wyznaczenia ich miejsca w historii muzyki polskiej.

#### 4. Próba interpretacji

Idąc śladem wypowiedzi H. M. Góreckiego, która posłużyła jako tytuł tekstu, uwaga skupiona została na bliskości obu twórców, na pokrewieństwie ich postaw wobec kraju rodzinnego i kultury rodzimej, na wspólnych fascynacjach, na oddziaływaniu Szymanowskiego na muzykę twórcy *Symfonii pieśni żałobnych*. Nie da się jednak nie postawić pytania o różnice.

Jak ludzie o tak odmiennych światopoglądach mogą być sobie tak bliscy? Jak wytłumaczyć, że Szymanowski, o którym mówi się jako o panteizującym mistyku, wyznawcy religii miłości, osiąga apogeum swej twórczości w *Stabat Mater*, utworze na wskroś religijnym, chrześcijańskim, tak jak głęboko religijny – o czym powszechnie wiadomo – Górecki w swej *III Symfonii*? Wydaje się, iż odpowiedź mogą stanowić słowa Jana Pawła II (wypowiedziane w Brukseli w 1985 roku):

Nie znaczy to, że jedynie zdecydowana wiara rodzi sztukę religijną, sama w sobie bowiem sztuka podąża podobnymi drogami co wiara. [...] wszelka autentyczna sztuka jest na swój sposób środkiem zbliżania się do głębszej rzeczywistości, którą wiara ukazuje w pełnym świetle. Świat pozbawiony sztuki z trudem otworzyłby się na wiarę<sup>26</sup>.

#### Where Szymanowski went, I went too<sup>27</sup>

There has been no greater contrast of personality, biography, worldview, and lifestyle. And yet there is no end to similarities, proximities, even kinship; great was Górecki's fascination with Szymanowski.

<sup>26</sup> Jan Paweł II, *Wiara i kultura*, Lublin–Rzym 1988, s. 267.

<sup>27</sup> A. Thomas, *Górecki*, Oxford 1998, s. 86.

First was the score of Beethoven's *Ninth*, bought for the money earned by selling a ping-pong racket; but Górecki then spent his first savings on Chopin's *Impromptus* and Szymanowski's *Mazurkas*. He would recount later: "I still have these scores, and that is how my strange story begins: Beethoven's *Ninth Symphony*, Chopin's *Impromptus* and Szymanowski's *Mazurkas*."<sup>28</sup> Yet apart from Górecki's fascination with Szymanowski music and *oeuvre*, there is another link still. Both artists fell in love with Podhale, the Tatra Mountains and the culture of the region; so much that its main spa, Zakopane, became their second home. This went hand in hand with their fascination with the music of Podhale.

The focal point for Szymanowski's impact on Górecki brings together two masterpieces of sacred music: *Stabat Mater* and *Symphony of Sorrowful Songs*.

*Stabat Mater* is one of Szymanowski's few religious works; Górecki's *Sorrowful Songs* are one of the many sacred works written both before and after the *Symphony*. Yet they are both instances of the highest artistry, of the apogee in their author's creative achievements.

Outside explicit examples of correlation between the work of Szymanowski and Górecki, there is an analogy between them of a more general nature. Taking into account the historical situation in which the two composers lived and worked, and the meanders of Polish music of the 20th centuries, the stylistic breakthrough that took place both in Szymanowski – before his *Stabat Mater* – and in Górecki – before his *Third Symphony* – was of tantamount import to establish their rank and their position in the history of Polish music.

**Słowa kluczowe** Karol Szymanowski, Henryk Mikołaj Górecki, historia muzyki polskiej, twórczość, inspiracje, intertekstualność

**Keywords** Karol Szymanowski, Henryk Mikołaj Górecki, history of Polish music, creative power, inspirations, intertextuality

---

<sup>28</sup> H. M. Górecki, *Powiem Państwu szczerze...*, „Vivo. Pismo studentów Akademii Muzycznej w Krakowie” 3 (1994), s. 44.